

# Presentación / *Introduction*

Sabine Schlickers y Jörg Türschmann

(pág 11 - pág 13)

La mayoría de los trabajos reunidos en este volumen fueron presentados en *art-kine*, el Segundo Congreso Internacional de Cine que se realizó en noviembre de 2016 en Buenos Aires. *Art-kine* agrupa en su mayoría a investigadores que enfocan la región en su producción teórica y cultural. En el Segundo Congreso se abrió una amplia propuesta a la transdisciplinariedad en los discursos audiovisuales, por lo que contamos en este número de *DeSignis* tanto con reflexiones teóricas como históricas, comparativas y políticas que versan sobre el cine.

En el primer apartado reunimos estudios estéticos-teóricos de cine. Jörg Türschmann aborda los estudios, cuestiones y discusiones sobre la categoría ‘cine transnacional’, y sus asuntos adyacentes, como el del carácter de las coproducciones internacionales. Aparte de referencias científicas, en los que se ofrecen conceptos varios, como el de *Minor Transnationalism* (Françoise Lionnet y Shu-mei Shih) o *Cinema of double occupancy* (Thomas Elsaesser), se exponen, asimismo, casos de estudio específicos, por ejemplo, el del cine colombiano o las investigaciones sobre la recepción de telenovelas latinoamericanas a nivel intercontinental, los cuales delinear el panorama científico vigente en torno al cine transnacional.

Sabine Schlickers expone y desarrolla un nuevo concepto narratológico transmedial designado ‘narración perturbadora’. Este es aplicado a la evaluación de los cuentos de Julio Cortázar “Graffiti” y “Circe”, y sus respectivas adaptaciones fílmicas, *Furia* (Alexandre Ajá, 1999) y *Circe* (Manuel Antín, 1964), en los que se percibe el empleo de técnicas narrativas lúdicas que envuelven a los relatos textuales y cinematográficos con matices engañosos, paradójicos y enigmatizantes, características que resultan en narraciones perturbadoras que desconciertan y desorientan al lector/espectador.

Juan José Domínguez López reflexiona sobre la presencia y el valor de la voz en *off* en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012), película que identifica como discurso alternativo de la noción de ‘Modo de representación institucional - MRI’ propuesta por Noël Burch. En este artículo se analiza la voz en *off*, de tratamiento neutro, la cual adquiere en este film no solo carácter protagónico, sino que también materializa un elemento de extrañamiento que interviene en la experiencia perceptiva e interpretativa del espectador.

La filmografía de Pedro Almodóvar y, específicamente, su película *Julieta* (2016), son expuestas en el trabajo de Gloria Camarero Gómez a partir de referentes de las artes plásticas y la literatura, que cobran relevancia por su aportación simbólica e intertextual en el argumento fílmico. Gloria Camarero Gómez estudia la ‘transescritura audiovisual’, es decir, la adaptación no fidedigna del libro *Escapada* de la escritora canadiense Alice Munro, y la ‘intencional’ inclusión de piezas y elementos artísticos (pinturas, esculturas, uso de

determinados colores y de espacios, etc.) en *Julieta* a manera de componentes que enfatizan la carga emocional y el accionar de los personajes.

Matthias *Hausmann* explora mundos distópicos, ciborgs y clones como muestra de la categoría estética de lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet y específicamente, en su película *La Cité des enfants perdus*. Este trabajo percibe dicha categoría en el empleo de la técnica del collage, a través de la cual Jeunet no solo mezcla características físicas que dotan de un aspecto grotesco a sus personajes, sino que también se ponen en diálogo alusiones intrafilísticas e intermediales, con lo cual se construyen argumentos en el que lo grotesco se presta como pretexto y motivación para discutir y reflexionar sobre la esencia de lo humano.

*Exit Through the Gift Shop* cuestiona el arte en cuanto institución, la mitificación de la figura del artista y la idea de la originalidad de la obra artística como requisitos que avalan su legitimidad. Álvaro A. *Fernández Reyes* analiza el debut cinematográfico del enigmático Banksy, en el que se narra la transformación de Thierry Guetta en el artista *Mr. Brainwash*, y destaca los cambios de focalización que implican un quiebre narrativo y la mudanza de miradas y roles (de observador a observado; de personaje secundario a protagonista), así como la percepción del “documental” a modo de simulacro, en el que la línea entre realidad y ficción es tan confusa como cautivadora.

El segundo apartado está dedicado exclusivamente al cine latinoamericano. *Hama- ca paraguaya* (2006) de la cineasta Paz Encina es estudiada por Júlía González de *Canales Carcereny*, quien concentra su lectura en las particularidades de la película, ejemplo de cine transnacional y de formas alternativas que cuestionan y quiebran convenciones fílmicas, lo que la sitúan como un exponente de cine-arte glocal. La glocalización, en este caso, se muestra en el diálogo entre las peculiaridades provistas por el contexto local paraguayo y su inscripción en la corriente estética global del cine poético, singularizada mediante el uso, entre otros aspectos, del silencio y sonido como ingredientes fílmicos que adquieren autonomía y protagonismo en el film.

Bruno *López Petzoldt* examina las redes transmediáticas en dos secuencias de la película *Ejercicios de memoria* (2016), otra película de Paz Encina. Estas, la muestra de una locución radiofónica y un montaje, en el que a través de *close-up* se enfatizan fichas policiales, ponen de manifiesto las prácticas propagandísticas y de represión, respectivamente, ejercidas durante la dictadura *stronista*. Este trabajo interpreta las redes confeccionadas por medio de elementos visuales, sonoros y textuales a manera de un ejercicio de rememoración, el cual evoca referencias explícitas a un pasado autoritario y del mismo modo, evalúa su trascendencia como parte de la memoria colectiva paraguaya.

María Rosa *Olivera-Williams* considera en su lectura del film *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2014) la percepción de la clase media como fetiche hecha por Slavoj Žižek. Se resalta, en este sentido, la fragmentación de comunidades, cuyos miembros al enfrentarse a situaciones fortuitas y desafortunadas, y por medio del uso de la violencia a manera de arma de protección de su vulnerabilidad, quiebran fronteras sociales y se asocian a otros grupos, formando comunidades de comportamiento y características peculiares y volátiles.

Christian *Webr* destaca los estereotipos relacionados con la identidad genérica construidos y subvertidos en tres reputadas obras de la cinematografía mexicana: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1935), *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) y *Danzón* (María Novaro, 1991). La Época de Oro del cine mexicano está expuesta como la plataforma sobre la que se han establecido los estereotipos fílmicos ‘clásicos’ difundidos (como, por ejemplo, el charro/el macho), incluso, hasta el día de hoy, lo que permite advertir en la entrada de personajes como el travesti, cierto intento de desestabilización de tales prototipos.

La puesta en escena del conflicto armado colombiano, sus diferentes actores y las consecuencias en términos de memoria, olvido y reconciliación en el cine de ficción y documental de los últimos 15 años se plantean en la contribución de Martín *Agudelo Ramírez*. Las víctimas (desplazados, ‘falsos positivos’, los niños reclutados por la guerrilla, etc.) como figuras marginadas por el olvido de la sociedad o la amnesia estatal se exhiben en este trabajo mediante un amplio catálogo de filmes clasificados por su tratamiento temático.

El tercer apartado reúne estudios comparativos que se abren con la contribución de Monika Raič. El oriente y el *topos* del desierto, elemento geográfico del imaginario oriental, se exponen en este trabajo. Las reflexiones de Raič se inspiran en la comunicación ‘transmedial’ entre las *Aguafuertes Marroquíes* de Roberto Arlt y las películas *The Mistress of Atlantis* (Georg Wilhelm Pabst, 1932) y *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930). Se observa que, en su paso por Oriente, Arlt plasma su fascinación en estas crónicas y apela a la evocación expresiva que otorgan las referencias cinematográficas de estos films, en los cuales el desierto asume carga metafórica y alegórica.

Alana *Farrab Roa* presenta un estudio comparativo de *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009) y del remake *Secret in their Eyes* (Ray, 2015). La traducción cultural referida en este artículo se expone mediante la distancia que provocan las diferencias entre ambas películas, cuya interpretación deja al descubierto tratamientos específicos en torno a los personajes, su interacción y a ciertos sentimientos clave que, en el caso de la versión estadounidense, tendría el objetivo de alcanzar un auditorio mucho más amplio que comparta y comprenda los códigos planteados.

*Mónica Satarain* muestra las distintas facetas de la representación biográfica de la emblemática artista mexicana Frida Kahlo a partir de la película de Paul Leduc, *Frida, naturaleza viva* (1983). Aspectos como su maternidad frustrada y su mundialmente conocida militancia política se destacan en este film. La autora provee, además, una breve digresión que amplía la imagen de la artista como mercancía (en relación con sus autorretratos, específicamente) en cuanto referente pictórico-global.

El estudio comparativo de las películas *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991) y *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) de Alejandro *Ventura Comas* cierra este número. Ventura Comas distingue dos discursos opuestos que dialogan y reflejan, por un lado, la apatía de los años 80, y por otro, la rebeldía de los años 60, respectivamente. La conversión de hippie a yuppie se interpreta de manera alegórica y programática, pues aparece como un proceso predestinado e inherente a la naturaleza humana, idea reforzada con la inclusión en el film de Gus Van Sant de un pasaje de *Enrique IV* de W. Shakespeare.