

El cine-memoria y el afecto de archivo. Sobre la obra *El intersticio en el espejo*

Catalina Sosa

Arkadin (N.º 5), pp. 138-147, agosto 2016

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# EL CINE-MEMORIA Y EL AFECTO DE ARCHIVO

**Sobre la obra *El intersticio en el espejo*<sup>1</sup>**

**CATALINA SOSA**

catasosa@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 08/02/2016 ! Aceptado: 21/05/2016

## **RESUMEN**

En el presente artículo se reflexiona acerca del quehacer artístico propio en vinculación con la investigación tanto teórica como personal. Para ello, se analiza el proceso de producción de una instalación audiovisual interactiva denominada *El intersticio en el espejo*, realizada como trabajo de tesis de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. En la obra se trabaja con el material de archivo familiar, en la reconstrucción de personajes y de relatos ausentes, para indagar acerca de la identidad y del cine como lugar para la memoria.

## **PALABRAS CLAVE**

Cine; video-instalación; archivo-familiar; identidad; tesis

---

<sup>1</sup> El intersticio en el espejo es el título de una tesis de grado realizada por la autora del artículo en el año 2015, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Una tesis para acceder a los secretos del archivo familiar

El artículo «El cine-memoria y el afecto de archivo»<sup>2</sup> es la continuidad del trabajo final de Licenciatura en Comunicación Audiovisual realizado por la Licenciada Catalina Sosa. Presentada como una instalación audiovisual interactiva, El intersticio en el espejo (2015), se exhibió públicamente en el Festival de Cine Independiente de La Plata «11 FestiFreak». La obra crea lazos-links entre el vacío de los escasos datos familiares y la ficción de su reconstrucción, disponiendo de diversas pantallas con material de archivo familiar y de registro de la autora que funcionan como guías para viajar en el tiempo hasta el pasado de su abuela y en el espacio, entre poemas y relatos a medias, del que emergen archivos cargados de afecto y de misterio. Esta búsqueda inicial continúa incorporando conceptos e interpretaciones que le permiten a la autora comprender el trabajo creativo.

Eva B. Noriega

## LA HISTORIA, EL RECUERDO, EL RELATO

La historia, el recuerdo, el relato

«L'histoire de ma vie n'existe pas.

Ça n'existe pas. Il n'y a jamais du centre.

Pas de chemin, pas de ligne»

Marguerite Duras (1984)<sup>3</sup>

Desde que nacemos estamos atravesados por los relatos, nuestros familiares nos cuentan historias y la repetición de esas historias nos son necesarias; prever el orden de los acontecimientos tranquiliza, da seguridad frente a la cantidad de posibilidades que podría proponernos lo desconocido. Crecemos con y en las historias, por un lado, nos adentramos en el universo simbólico de los relatos ficticios proveniente de las disciplinas artísticas y del entretenimiento, y por el otro, en la historia propia y familiar que revela nuestros orígenes y procedencia y de la cual inexorablemente partimos luego de ser arrojados al mundo para

<sup>2</sup> Una versión anterior de este artículo fue presentada en el Quinto Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) bajo el título «El cine expandido. La memoria y las identidades subjetivas desde los archivos familiares en el arte contemporáneo» (2016).

<sup>3</sup> «La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea» (Duras, 1984: 14). Traducción de la autora del artículo.

constituírnos como individuos conscientes de sí mismos.<sup>4</sup> Si como principio básico del existencialismo Jean Paul Sartre planteaba que «[...] el hombre no es otra cosa que lo que él se hace» (Sartre, 1946: 31), entendemos al conocimiento y al análisis profundo de la historia familiar, entonces, como una herramienta esencial para el hacerse como sujeto.

Con relación a esto, Paul Ricoeur expresa que «nuestra relación con el relato consiste, en primer lugar, en escucharlo: nos cuentan historias antes de que seamos capaces de apropiarnos de la capacidad de contar y a fortiori de la de contarnos a nosotros mismos» (1999, 22). Ahora bien, ¿la aprehensión de la historia familiar ejerce el mismo efecto en la construcción de nuestra subjetividad cuando se transmite a una edad temprana que cuando se es adulto? Al reflexionar sobre mi caso particular no puedo dejar de pensar en esa diferencia. Mi historia familiar fue revelada hace apenas unos años y el corrimiento de ese velo suscitó un proceso de búsqueda tanto identitario como artístico. No es posible saber si el conocimiento inmediato, en la infancia, hubiera frenado esta búsqueda tardía, pero lo que sí podemos determinar es que tarde o temprano el relato de lo acontecido es, esencialmente, necesario para construir el futuro desde la aprehensión del pasado.

Con respecto a mi historia personal –y sobre la que se funda mi producción artística– cabe destacar ciertos datos constitutivos. La incógnita principal en la historia y el vacío de información se hicieron presentes en mí a través del abuelazgo paterno. Éste estaba constituido por un abuelo ausente a quien nunca conocí y del cual no hay registro visual, y por una abuela con la que conviví pocos años ya que falleció a una edad temprana. Por este motivo, son escasos los recuerdos que tengo de ella (¿o están posiblemente negados? ¿es el olvido inmemorial del que habla Ricoeur?), hibridados entre el recuerdo real y el imaginario construido a partir de la visualización de fotografías familiares. Pero, ¿acaso los recuerdos no son eso, vivencias atascadas en un tiempo pasado al que no podremos nunca retornar sino a través de imágenes mnemónicas, mezcla indisoluble de realidad y de ficción? Si definimos la memoria en términos de Ricoeur, es decir, como el presente del pasado, la proximidad de ésta con la imaginación es que ambas tienen como referente lo ausente. El recuerdo es «una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o por las fantasías, cuyo valor, esencialmente subjetivo, se establece a la medida de las necesidades y deseos presentes del sujeto» (Guillaumin en Candau, 2002: 18).

Entendiendo el recuerdo como novela afectiva del pasado cobra un lugar preponderante el único hecho que mi frágil memoria retuvo en relación con mi abuela: la entrega que me hizo de niña de una pequeña cámara fotográfica. Hoy, esa secuencia se presenta nítidamente: me encuentro sentada en una silla frente a la mesa de la cocina en su casa de Mar del Plata. Mi abuela me toma de la mano y caminamos juntas por el pasillo hacia su habitación. Al llegar, nos paramos frente a una cómoda de madera; ella abre el primer cajón y saca una cámara de fotos. Nos sentamos en el borde de su cama y me la entrega. No recuerdo si me dijo algo.

Sin dejar de considerar que era una mujer que declaraba como profesión ser parapsicóloga, comúnmente denominada «vidente» (palabra que tiene como componente léxico la palabra latina *videre*, de la misma que proviene video, yo veo), este único recuerdo plantea la incógnita de cuánta cuota de azar hay en la memoria o cuánto de ella se aloja en un

---

<sup>4</sup> Sería pasar del Dasein heideggeriano, del ser-ahí, al proyecto sartreano, el ser-para-sí.

plano inconsciente. ¿Constituía esa entrega una premonición de su parte con relación a la que sería mi profesión más adelante o, por el contrario, mi memoria selectiva direccionó los acontecimientos en ese camino a través de la retención de esa imagen?

Resulta fundamental destacar (para la posterior comprensión de la obra artística) otro aspecto de la historia familiar ubicado cronológicamente en un punto muy anterior a mi nacimiento, en el año 1965. Mi abuela—a quien llamaban «Mamina» en el momento en el que comenzó a trabajar como vidente (y de esa manera la llamaba yo, creyendo que era su nombre real)— tomó la decisión de modificarle el apellido a mi padre a los ocho años y de coartar, por ende, la herencia que se produce a través del traspaso del apellido de una generación a otra. De esta manera, en un proceso de transmisión tardío del relato familiar,<sup>5</sup> mi subjetividad fue puesta en crisis. Aquel apellido adjudicado al abuelo Sosa —figura misteriosa de la cual nada se sabía porque nada se decía— y que constituía mi nombre o, mejor dicho, mi apellido —rasgo primario en la construcción de la identidad— se convirtió, rápidamente, en una palabra vaciada de su contenido simbólico y pasó a ser sólo el apellido de un desconocido que no tenía ninguna relación filial conmigo. Paradójicamente, el apellido verdadero, Pompeo, también representaba una ausencia. Esta revelación no trajo un cúmulo de información que permitiera la reconstrucción del espacio vacío. Una misma ausencia, el mismo espacio vacío en el árbol genealógico, el único rol filial sin rostro podía ser nombrado de dos maneras diferentes y, aun así, no era posible entablar con él un lazo identificatorio [Figura 1].



Figura 4.  
Proyección de diapositivas y del film *Súper 8* sobre pantalla de papel vegetal. *El intersticio en el espejo* (2015), de Catalina Sosa. Autora de la fotografía: Estefanía Santiago

<sup>5</sup> «Dentro de la familia, cuidar puede ser callar, cuidar puede ser compartir. Contar puede ser el deseo y callar la única posibilidad de sobrevivencia. En todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente» (Kaufman, 2006: 50).

## CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA POSIBLE

Fue la mediación a través del relato, la ficcionalización de la historia de una vida (Ricoeur, 1986) puesta en una obra audiovisual, la que comenzó el proceso de reconstrucción de la identidad. *El intersticio en el espejo* (2015) es un proyecto de cine expandido, una instalación audiovisual multipantalla interactiva que trabaja hibridando material de archivo familiar (fotográfico, audiovisual y de documentación) con material autobiográfico grabado en los últimos dos años. Esta instalación fue presentada como tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y fue exhibida entre el 9 y 11 de octubre de 2015 en el Salón del Subsuelo del Anexo del Senado de la Provincia de Buenos Aires, en el marco del Festival de Cine Independiente de La Plata «11 FestiFreak».

La obra, que construye la historia familiar desde múltiples pantallas de manera fragmentaria y simultánea, se presenta menos como el pacto autobiográfico al que refiere Philippe Lejeune (2009) y más cercana a una experiencia de autoficción, un neologismo acuñado en 1977 por Serge Doubrovsky en su novela *Fils*.<sup>6</sup> En ella, el autor señala que «[...] a diferencia de la autobiografía que busca reencontrar la unidad del relato y la unicidad del yo, la autoficción sólo puede expresarse mediante el fragmento, la ruptura, lo discontinuo y simultáneo» (Doubrovsky en Corbatta, 2015: 2).

De este modo, el tratamiento del propio origen y la relación con los vínculos hereditarios son analizados y moldeados en el proceso artístico, que se evidencia en la obra desde el momento en el que se decide exhibir secuencias de imágenes del ámbito privado que fueron registradas durante el proceso de búsqueda. Estas secuencias son: una entrevista a una tía de mi padre (a quien él no veía hacía más de treinta años), su reencuentro con ella, la búsqueda de mi padre de su casa de la infancia, una entrevista realizada a mis abuelos maternos y el descubrimiento y el despegue de dos fotos que habían sido pegadas por mi abuela para ocultar los escritos que se encontraban en el reverso. La autobiografía con su carácter performativo, o la «etnografía doméstica»,<sup>7</sup> como la denomina Michael Renov, se presenta «como “obra en construcción”, en la medida en que intentan reflejar la propia vida del cineasta en su mismo dinamismo temporal» (Cuevas Álvarez, 2005: 220).

Resulta importante destacar que el trabajo con el material de archivo familiar se encaró entendiéndolo como el soporte que contiene los rastros (los restos) de un tiempo pasado. Paul Ricoeur expone que el archivo remite al documento y éste a la huella, por ende, el archivo es soporte de memoria. En el seno de las familias éste se presenta de variadas maneras: amplio o reducido, sólo fotográfico o en variados formatos, ordenado o caótico. En mi caso, no existe el álbum familiar como objeto, por ende, no hay una lectura previamente configurada por otros. Las fotografías familiares se encuentran anárquicas en el armario de mi casa paterna, libres de ser ordenadas a criterio del ojo que las observe, despojadas de un significado previamente otorgado. Así, el archivo funciona como un reservorio de deco-dificaciones y de interpretaciones variadas.

---

<sup>6</sup> «¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky, 1977: 266-267).

<sup>7</sup> «[...] en la que se rompe la dicotomía entre el sujeto investigador y el grupo humano objeto de investigación, pues ambos están implicados personalmente en esa investigación, que se presenta habitualmente como un proceso de autoconocimiento» (Cuevas Álvarez, 2005: 237).

Mi trabajo con el archivo incitó la creación de un espacio privilegiado para forzar la transmisión de la memoria, proceso que hasta entonces estaba trunco, oprimido por el silenciamiento familiar y por el desconocimiento del pasado.

Cuando se plantea la transmisión de memorias, el tiempo pasado toma densidad en la narrativa presente, y entonces pasado y presente se actualizan a la luz de quienes reabren los sentidos de lo legado. Tiempos pasados y acontecimientos cronológicos se resignifican en la singularidad de cada sujeto (Kaufman, 2006: 53).

En esta reapertura de sentidos es interesante señalar que el archivo legado ocultaba más de lo que exhibía. No se presentaba claro e impoluto, sino que había sido intervenido por mi abuela. Había, entonces, fotografías recortadas (en las que no estaba la figura de los hombres que la acompañaron), escritos tachados en los reversos de las fotos y fotografías pegadas. Frente a la imposibilidad de reconstrucción de una historia cronológica ordenada, con rostros de hombres reconocibles y adjudicables a determinados momentos en la vida de mi abuela, fueron necesarias las libres interpretaciones. Frente al daño voluntario de los elementos de la memoria se propuso la restauración artística. Si «la fotografía lucha contra la muerte y el olvido» (Silva, 1998: 33), porque construye un presente eterno en la emanación del referente (el «esto ha sido» del que habla Roland Barthes),<sup>8</sup> el trabajo de apropiación del archivo, aquel que en su forma intervenida pretendió olvidar, no hace más que intentar revivir el recuerdo, ya no como la reconstrucción de hechos, sino como la construcción de una nueva experiencia sensible.

[...] cuando intentamos comprender los vínculos entre silencio y alusión, entre olvido y recuerdo, no podemos dejar de mirar las relaciones entre las señales, así como entre éstas y sus ausencias, y debemos tener el coraje de hacer interpretaciones que corran el riesgo de crear nuevas asociaciones (Passerini, 2006: 27).

Podemos incluir aquí la perspectiva de Jaimie Baron, según la cual el efecto de archivo se va convirtiendo en afecto de archivo, algo que sucede cuando nos enfrentamos con «una imagen que tiene una carga emocional tan fuerte que visitar el archivo nos produce más que una comprensión, una emoción» (Sánchez Biosca, 2016).

No podremos saber si Mamina deseaba poder olvidar cuanto intervenía las fotografías familiares, pero el gesto de conservarlas como parte de su archivo, aunque destruidas, nos permite pensar en la paradoja memoria/olvido que se presentó en ella y a la cual no se hubiera podido enfrentar de otra manera. En esta misma línea, encontramos que esas figuras negadas en el registro resisten subyacentes en unos poemas escritos por ella (encontrados en la búsqueda y utilizados en la obra), en los que de manera melancólica las aborda, las invoca: desde su expresión más íntima no hizo más que conectar con los espacios vacíos dejados por los hombres de su vida y negados en el archivo.

Frente a este panorama, se planteaba la disyuntiva de cómo representar, cómo hacer presente en imágenes, la figura del/los ausente/s. Ese problema se afrontó a través de dos

<sup>8</sup> «De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella» (Barthes, 1989: 126-127).

líneas de trabajo. Por un lado, se realizó la selección de fotografías de mi abuela en donde aparecía posando sola, en diversos paisajes (lo que remite al cuerpo en tránsito, de viaje, nunca estable en ningún lugar o con compañía alguna). Frente a ella, el cuerpo ausente, el inidentificado, el no registrado, se hacía presente desde el lugar de la cámara, desde quien mira detrás del visor y es responsable de la detención del instante.

Esas fotografías representan, también, el estereotipo de lo femenino frente a cámara, una imagen cuidada de sí misma que responde a los cánones de belleza de la época. En contraposición, y superpuestas a estas fotos sobre una pantalla traslúcida, se exponen múltiples imágenes de mi rostro, proyectadas en película súper 8 compuesta de imágenes fijas. Este soporte de película de formato reducido se encuentra intervenido, escrito sobre las imágenes (en contraposición a los escritos tachados y ocultados que he mencionado) con la frase «yo soy yo, yo soy otra; Sosa, Pompeo». Con este recurso se retoma la invocación a la ausencia, ya que, en la autorreferencialidad, el rostro en exposición reclama el rostro que falta, a la vez que invita a poder ser suplantado por los otros que miran. Las fotografías personales fueron tomadas diariamente durante varios meses, al comienzo y al final de los días. De esta manera, las imágenes luchan contra el ideal de belleza. Frente a una imagen cuidada del cuerpo se confronta el rostro desestetizado, cansado, dormido, alejado del estereotipo con el que debería ser fotografiado un rostro femenino (limpio, feliz, bello).

Estas secuencias de imágenes (las fotografías de mi abuela como las de mi rostro) fueron exhibidas en la obra con un proyector de diapositivas y un proyector *súper 8*, respectivamente; ambas máquinas estaban enfrentadas en una misma línea, distanciadas una de la otra y proyectaban, simultáneamente, sobre una superficie traslúcida que mediaba entre ellas a mitad de camino. Por otro lado, en otro sector de la instalación, colgados del techo, había cinco poemas originales escritos por mi abuela. Al acercarse a cada uno de ellos, el espectador era captado por sensores ultrasónicos que, conectados por Arduino a la computadora, encendían una luz sobre el poema y habilitaban la proyección de una breve secuencia de video sobre una pantalla ubicada frente a éstos. Si el espectador se mantenía frente al poema, las secuencias se sucedían en orden aleatorio, mientras que, si se alejaba, la reproducción se detenía. Como había más de un espectador a la vez en el sector de los poemas, los sensores eran accionados y las secuencias de video se superponían en capas traslúcidas y generaban una fragmentación del relato y un collage visual y sonoro que complejizaba, cada vez más, el entendimiento.

Por último, en un rincón del espacio, simulando un living de casa de abuela, se había una cinta VHS en constante reproducción, que estaba exhibida en un televisor de rayos catódicos. Este espacio invitaba a que cada espectador escuchara por auriculares un relato con mi voz –esta fue, probablemente, la parte más explícita de la obra– y generaba una atmósfera más íntima, en la que el vínculo directo con mi abuela se hacía presente por medio de lo que mi voz expresaba [Figura 2].

## **EL DIÁLOGO CON LOS ARCHIVOS**

En *El intersticio en el espejo* se despliegan dispositivos de proyección de imágenes a los que Philippe Dubois (2001) llama «máquinas de imágenes», que comprenden las tecnologías fotográfica y cinematográficas, el video analógico y la imagen informática. De esta

manera, la obra se sustenta en una convergencia de los medios y en la hibridación de la imagen fotoquímica y videográfica con una computadora, pero lo hace para poner a los dispositivos al servicio de un discurso emotivo. Se construye un «cine no lineal programado» (La Ferla, 2009: 167) que busca incluir al espectador y reforzar su identificación con el relato a través de la participación activa. La obra necesita de la interacción con un sujeto espectador para abandonar el estado latente en el que se encuentran las imágenes previas a ser proyectadas y, así, el otro es siempre quien convierte en presencia la historia velada, de la misma manera en que, durante el proceso de creación, llevé a la superficie todo lo que subyace en el archivo material y había quedado oculto en el tiempo.



Figura 2.  
Visitantes en la Video instalación *El intersticio en el espejo* (2015),  
de Catalina Sosa. Autor de la fotografía: Luis Migliavacca

Este aspecto, referido a las máquinas de imágenes nos remite, nuevamente, a otro eje fundacional de la obra: la utilización explícita de la materialidad del archivo familiar para entablar un diálogo con la materialidad de los soportes que se evidencian en los dispositivos desplegados en el espacio. Actualmente, algunos de ellos –si nos referimos al uso cotidiano– podrían considerarse máquinas de imágenes en desuso, pero es, precisamente, la suposición de lo obsoleto en ellas lo que acompaña y lo que sustenta el trabajo con el archivo, porque ambos poseen un oculto potencial que permite iluminar historias e imágenes escondidas, perdidas en el tiempo o, como diría Walter Benjamin, «a un lado del tiempo» (Benjamin en Hernández Navarro, 2010: 15).

Con relación a esto, se puede plantear una analogía entre el artista contemporáneo y el historiador benjaminiano, mejor expuesto por el autor como el trapero por ser quien «construye –nunca reconstruye– a través de lo que nadie quiere, lo descartado, lo oscurecido, el lapsus, lo no dicho, lo no revelado» (Benjamin en Hernández Navarro, 2010: 13). Desde este lugar de artista-trapero se concibe esta obra que utiliza objetos del pasado, tanto es su forma como en su contenido, para ponerlos a funcionar como reflejo de una época y como fuente de descubrimiento e interpretación.



Asimismo, a partir de la investigación artística que dio inicio a la obra se puede establecer una comparación entre la investigación artística y la microhistoria, una práctica historiográfica desarrollada desde la década del setenta que tiene como eje la reducción de la escala de observación para responder a preguntas o problemas teóricos más generales. Podemos proponer esta comparación sobre la base de las dos características que asume la función de la narrativa en esta corriente, según el historiador Giovanni Levi (1993). En primer lugar, por la intención de demostrar que existe una relación entre los sistemas normativos y la libertad de acción del sujeto, que se produce en los intersticios, en los espacios que siempre existen en un sistema de normas. En segundo lugar, porque la metodología de trabajo no pretende presentar la realidad de manera objetiva sino que explicita los procedimientos de la investigación, de este modo, como sostiene Levi, «[...] el punto de vista del investigador se convierte en una parte intrínseca del relato» (Levi, 1993: 41). Es así que la microhistoria como la autobiografía fílmica habilita procedimientos de investigación autorreferenciales en los que lo preponderante es la subjetividad del individuo investigador-creador.

En *El intersticio en el espejo* la microhistoria y la autoficción se toman de la mano y emprenden un camino conjunto hacia la creación. La visión microscópica de los hechos y la introspección –que no busca la unidad del relato ni la unicidad del yo– pregonan una intersubjetividad que no pretende enaltecer los aspectos ególatras en la investigación artística, sino que, por el contrario, se complementan como una manera de proyectarse al mundo, desde uno para todos, desde la identificación con la historia personal hacia las historias universales. Aquí se puede encontrar el «Yo es otro» del que habla Rimbaud. ¿Acaso la historia personal es realmente única y privada, o se gesta y se nutre de todas las historias? ¿No se repiten las historias dentro de una comunidad, cuando los individuos, por su contexto cultural, repiten patrones de acción? Quizás, como sostiene Ricoeur, «[...] apropiarse mediante la identificación con un personaje es someterse uno mismo al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las propias variaciones de sí mismo» (1986: 354).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1989). «Los rayos luminosos, el color». En *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (pp. 126-128). Barcelona: Paidós.
- CANAU, Joël (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2005). «Diálogos entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica». En Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (eds.). *Documental y Vanguardia* (pp. 219-250). Madrid: Cátedra.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- DUBOIS, Philippe (2001). *Video/Cine/Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- DURAS, Marguerite (1984). *L'Amant*. París: Les Éditions de Minuit.
- KAUFMAN, Susana (2006). «Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias». En Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- LA FERLA, Jorge (2009). «Epílogo». En *Cine (y) Digital: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora* (pp. 167-196). Buenos Aires: Manantial.

- LEVI, Giovanni (1993). *Sobre microhistoria*. Buenos Aires: Biblos.
- PASSERINI, Luisa (2006). «Memorias entre silencio y olvido». En *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad* (pp. 25-42). Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia y Editorial Universidad de Granada.
- RICOEUR, Paul (1999). «Memoria individual y memoria colectiva». En *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (pp. 15-23). Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- SILVA, Armando (1998). «Condiciones del álbum de fotos de familia». En *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos* (pp. 19-38). Bogotá: Norma.
- SOSA, Catalina (2016). «El cine expandido. La memoria y las identidades subjetivas desde los archivos familiares en el arte contemporáneo». *Quinto Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- CORBATTA, Jorgelina (2009). «Psicoanálisis y literatura: La auto-ficción» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3529/ev.3529.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3529/ev.3529.pdf)>.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel (2010). «Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRRO.pdf>>.
- RICOEUR, Paul (1986). «Identidad narrativa» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>>.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2016). «Conferencia inaugural del V Congreso AsAECA. Archivos cinematográficos de la aflicción: la imagen perdida de Camboya» [en línea]. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<https://www.youtube.com/watch?v=YuMe5niCEXU>>.
- SARTRE, Jean Paul (1946). «El existencialismo es un humanismo» Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/Leer%20escribir%20PDF%202014/Sartre-existencialismoeshumanismo.pdf>>.