

Cinema and Art: A Critique of Spectacularized Subjectivity

Cine y arte: crítica de una subjetividad espectacularizada

Florencia Varela Gadea

Universidad de Salamanca, España

Abstract

A significant number of contemporary auteur narratives films, focuses on a subjective perspective. This films has, of course, generated a new poetics, with new visual and audiovisual codes. This subjective narrative, in its intersection with cinematography, produces a poetics with a clearly identifiable language and its own characteristics, inspired on experimental cinema, video art, and home movies, as demonstrated by researches such as Philippe Dubois and Efrén Cuevas Álvarez. The aim of this analysis is to explore the aesthetic keys that make subjective cinema a distinct and defined genre, such as the intermittent presence of the authorial subject; the staging of subjectivity through resources like voice, memory, and images in diverse formats; spatiotemporal dislocations; and direct gazes into the camera; among others, to analyze the extent to which these elements can operate as devices that deconstruct the fictional narrative of the self and memory. The hypothesis is that subjective cinema becomes less spectacularized when it adopts some of the keys explored by art cinema, video art, and even 17th-century genre painting, among other artistic expressions that will be mentioned.

Keywords: Subjective film, videoarte, experimental film, audiovisual language.

Introducción

El estatuto incierto del yo es cada vez más evidente en las prácticas confesionales de la actualidad, que no se restringen únicamente a la creación literaria o cinematográfica. Tal como lo define Pozuelo Yvancos, también hay una práctica de ficcionalización “de toda ocurrencia del yo, con la crisis de la idea de sujeto del discurso, que ha alimentado la modernidad y acentuado la posmodernidad” (2006: 21). Entre la ingente cantidad de narrativas confesionales espectacularizadas, es decir, que reproducen de forma sistemática y compulsiva fórmulas mass-mediáticas de formatos audiovisuales, por ejemplo, podemos reconocer algunas que conservan aún un interés genuino de expresión. Comentaba Guy Debord acerca del espectáculo: más que limitarse al aluvión de imágenes que se ven por las pantallas, el espectáculo es la transformación del mundo en esas imágenes (Debord, 1967). ¿Cuál es el lugar del cine en este mundo del audiovisual del sí mismo, de la memoria, de lo doméstico, que transcurre cotidianamente en las pantallas que nos rodean? ¿Existe un correlato entre esta fiebre y la creación cinematográfica actual? Y más aún, ¿es posible que un cine autoral

abocado a la representación del yo, aunque siempre ficción, de cuenta de algunas realidades interiores o contextuales?

En la línea de Debord, podemos diferenciar entre las estrategias de espectacularización y las estrategias de expresión. Las primeras reproducen el espectáculo de lo real, porque en su afán de convencernos de que estamos frente a expresiones genuinas utilizan todo tipo de artilugios orientados a invisibilizar los recursos de representación. Su principal estrategia es la apariencia de inmediatez; expresiones mediatizadas que no lo parezcan. La narración confesional, en primera persona, explícita o sugerida, es una herramienta muy convincente en este sentido. ¿Por qué lo real? Ya lo han advertido, además de Debord, autores como Baudrillard o Zizek: en un mundo cada vez más mediatizado, lo real desaparece, se confunde a la representación con su referente (Baudrillard, 1977; Zizek, 2002).

Las segundas, aquellas estrategias de expresión, siempre tienen en su narrativa o medio de representación la evidencia de la *intriga de la ficción* (Ricoeur, 2021). Frente a ellas, somos conscientes de las marcas propias del autor, de la rejilla que es condición para estructurar un relato (Krauss, 1963).

Entre las estéticas cinematográficas contemporáneas, el género autobiográfico tiene una presencia muy significativa, no sólo porque ha sido una vía de creación a bajo coste (filmar aspectos de la vida cercanos a sus autores o autoras ofrece materia cinematográfica muy accesible); sino también por una puesta en foco en el universo cotidiano. Estas narrativas, que se nutren del cine doméstico, del cine independiente y de la creación audiovisual experimental (entre otras expresiones del retrato y autorretrato), han aportado novedades formales, expresivas, estéticas, a la creación cinematográfica en general. Analizaremos en esta ponencia algunas obras de reciente creación en el ámbito del cine rioplatense, para dar cuenta de la incidencia que hay en ellas de la narrativa autobiográfica, por un lado; para reflexionar sobre el sentido de su semántica; y para comparar el grado en que se produce una identidad espectacularizada o no.

Para me centraré en dos películas de la cineasta argentina Ana Katz, *Una novia errante* (2006) y *Mi amiga del parque* (2015); *El abrazo partido* (2003) de Danie Bruman; *Las Olas* (2017), de Adrián Biniez; *Aleli* (2019) de Leticia Jorge y *Las flores de mi familia* (2012) de Juan Ignacio Fernández Hoppe. A través de las mismas se analizarán problemáticas relacionadas con las identidades, sus deconstrucciones y mitos.

Me referiré a identidad espectacularizada a aquella que tiende a estilizar la imagen del sujeto autor o autora. Es decir utilizando recursos propios de la narrativa autobiográfica con el objetivo de ocultar lo más ficticio de la construcción del yo.

Me interesa especialmente el cine rioplatense, es decir Argentino-uruguayo, por la historia de inmigración que comparten. Ambos países con historia común (el Virreinato del Río de la Plata), con olas migratorias comunes y recientes, y con estrategias similares, aunque con matices claros, de políticas de integración.

Todas estas películas, por otra parte, son de co-producción argentino-uruguayo.

Aspectos conceptuales.

"Hay algo que en definitiva es un espejo de nosotros mismos, un espejo posible de lo que uno va proyectando. Los personajes que escribo no tienen las cosas tan claras, o bien están pasando por momentos de transformación, deseos, giros o cambios" (Ana Katz)¹. Así explicaba la cineasta argentina, Ana Katz, su relación con los personajes por ella misma delineados. Ciertamente, siempre hay algo de sí mismo en las creaciones: en las películas, en las novelas. No obstante, existe un género autobiográfico que tiene sus propias particularidades. Es a partir de la teoría del género autobiográfico que se analizarán las obras aquí seleccionadas, para dar cuenta de la narrativa confesional, de la puesta en escena de la subjetividad, que son para esta ponencia las formas estéticas centrales de interés.

Desde autores como Lejeune o Bellour, podemos afirmar que la génesis de la puesta en escena de la subjetividad se produce entre la motivación confesional de la representación autobiográfica y el impulso por reflejar una identidad que se siente socialmente correspondida: que está construida a partir del interior del individuo y también a partir de un universo compartido, conformado por elementos materiales (calles, esquinas, parques, envoltorios de productos típicos, juguetes y demás elementos cotidianos) y elementos inmateriales (música, sonidos ambientales, voces, imágenes, clima de época). Estas narrativas cinematográficas aquí estudiadas, por tanto, se inscriben en la noción definida por Philippe Lejeune (2008, p. 15) de *espacio autobiográfico* que designa una variedad de textos o manifestaciones que pueden considerarse como autorreferenciales a su creador. Lejeune define el texto autobiográfico como aquel en el que coinciden la identidad del autor, del narrador y del personaje; y en el que se cumple el pacto autobiográfico: un acuerdo en que la clave de lectura es que se está frente a una verdad propia, vivencial, del autor (1994: 52).

Por otra parte, me interesa matizar que la idea de autobiografía siempre conlleva una construcción novelada. Autores como Lejeune o Barthes lo señalan claramente. Esto se relaciona con la idea de un yo que es también una construcción. El yo es siempre ficticio (Sibila, 2008: pp. 27 y 28). Para Pozuelo

Yvancos la ficcionalización del yo delata además una actitud abierta en la construcción del sí mismo, que pasaremos a analizar a continuación como un proceso de subjetivación tal relacionado con el acto mismo de la puesta en escena de la subjetividad. En esta línea, tomaremos algunas definiciones de la teoría de la autobiografía literaria, para aplicarlas a la creación cinematográfica que presenta aspectos autobiográficos sin ser literalmente la narración de la vida de sus autores. Este es el caso del corpus analizado para esta ponencia. Por ejemplo en el cine de Ana Katz, es evidente la construcción de las historias, personajes y nudos dramáticos sobre la base de sus propias vivencias. Como la escena del de la protagonista con el kayak en Sueño Florianópolis (2018), que surge de experiencias vividas con su madre:

La escena del kayak proviene de una anécdota que una vez pasó con mi madre, que tenía (o quizás todavía tiene) una especie de tendencia a la aventura acuática fallida: en una oportunidad, se quedó dormida sobre una tabla y apareció en una isla de corales; otra vez, la picó un pulpo y hubo que salir corriendo a buscar medicamentos. En otra ocasión, se fue navegando en un kayak como una especie de Alfonsina².

Es entonces cuando constatamos el despliegue de la mirada subjetiva al figurarse en la narración de un acontecimiento que no forma parte de la realidad ni de las vivencias objetivas del artista pero, en cambio, continúa siendo parte de su estampa autobiográfica.

Encontramos esta forma de reinterpretación del pasado en *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce que, en palabras de Paul Jay (1993: 72), es un texto autobiográfico en el cual Joyce "no podía depender exclusivamente de la memoria, sino que debía, antes bien, confiar en el poder transformador del arte de ficción". Por lo cual el texto autobiográfico se convierte en una forma de intervenir sobre el pasado. Puertas Moya hace referencia a esto mismo cuando menciona el carácter performativo de la autobiografía (2004: 137). Por ello, explica, la veracidad fáctica como condición de la autobiografía "se desmorona ante la evidencia de las constantes referencias que el escritor autobiográfico hace a sus sueños infantiles o a sus proyectos incumplidos". Es el mismo carácter performativo que María Zambrano reconoce en la confesión que "parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo, es una acción sobre el tiempo" 1988: 17).

En este tipo de relatos la clave está en el compromiso que el autor asume de contar la verdad sobre su vida, lo cual no es forzosamente toda la verdad, pues "uno puede circunscribir el campo de su relato" (Lejeune, 2008, p. 14). Es la verdad del autor. Al respecto, Roger Odin, el gran analista del cine doméstico, explica que "estas producciones impiden cuestionar la verdad. [...] De hecho [...] no aspiran tanto a documentar el yo como a resolver un problema personal" (2007, p. 210).

Todas estas reflexiones sobre lo autobiográfico, el Yo como constructo y la representación de la

identidad, de la vida y vivencias, nos permiten comprender cómo la ficción cinematográfica opera en el plano de lo real. “La biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los rielles del tren”, explica Anna María Guasch para referirse a la autobiografía visual (2009: 12). Para la autora el método autobiográfico se consigue cuando logra no ser autocomplaciente. Es en este sentido que analizaremos estas obras cinematográficas. Es justamente a partir de Guasch que obtenemos una de las claves para aplicar una mirada crítica sobre las identidades reflejadas en estas obras. La autora plantea como estrategias la deconstrucción derridiana, es decir, la revisión de los aspectos formales en la estructura cinematográfica; la revisión del propio texto autobiográfico, en la línea de Barthes, como modelador no sólo del relato de la vida sino de la propia vida misma (lo cual puede apreciarse claramente en los aspectos subversivos que proponen los guiones cuyos personajes por momentos parecen no actuar de forma lógica, dejando lagunas y fragmentos que el propio público debe asumir [p. 16]); y por último, la autobiografía como *des-figuración* propuesta por Paul de Man. Este último aspecto establece que un yo autobiográfico y un yo real se reflejan y constituyen mutuamente (p.18), y se resalta entre los tres componentes de la palabra autobiografía, el orden del grafé, el de la escritura, como un conjunto de tropos y metáforas basados en tres elementos: la memoria, la metáfora y el lenguaje (p. 17). “En conclusión, el yo o sería tanto el soporte de una vida, sino el resultado de una narración (mezcla de realidades fácticas y ficticias). Y como tal, sería tanto construcción como desfiguración (p. 18).

Análisis

En estudios anteriores me había centrado en el análisis de películas como *Los Rubios* de Albertina Carri (Argentina, 2003), 33 de Kiko Goifman (Brasil, 2003), *Memorias del hijo del viejo* de Enrique Castro (Panamá, 2004), y *El premio* de Paula Markovitch (México, 2011) constituyen obras significativas en lo que respecto al cine subjetivo. El cual no se limita a la presencia corporal del autor en el film, sino que consiste en la puesta en escena de su subjetividad a través de escenas, sonidos, palabras, personas o anécdotas que surgen de vivencias y para cuya representación se produce un Inequae audiovisual o cinematográfico específico. A partir de estas creaciones, pude seleccionar algunas categorías que permiten comprender en qué modo la subjetividad de los autores se hace presente, genera nuevas formas de lo audiovisual, expandiendo su lenguaje, y explora las identidades desde una mirada crítica, orientada a la deconstrucción y a la búsqueda, más que a la definición cerrada y estereotípica. En todo caso, es a partir de esta mirada crítica que se puede deconstruir la identidad espectacularizada a la que se hace referencia en el inicio.

En este análisis, se puede señalar que El abrazo partido (2003) de Daniel Burman, si bien no es

una película reciente, opera como paradigmática e inaugural en relación al tema de las identidades rioplatenses, sus ficciones, las consecuencias de sus mitos, y los intentos de las nuevas generaciones por revisar los relatos. Es una de las películas que con mayor claridad aleja el foco de lo político como factor de identidad social determinante, para introducir otras vivencias respecto al pasado y al presente familiar que tuvieron también un papel concluyente en la imagen de lo que es ser, en este caso, argentino. Su protagonista, además, forma parte de la generación de creadores y actores que están detrás de las películas aquí seleccionadas: trabajan juntos, algunos han estudiado juntos, y todos participan de esta renovación de tópicos y lenguajes creativos, con una fuerte y muy significativa impronta de lo que aquí se estudia: la narración autobiográfica, cristalizada en o que denominamos el cine subjetivo.

Uno de los aspectos clave que son recurrentes en este cine de identidades es la forma en que los autores recurren a sus infancias. La infancia se aborda como alteridad, porque se vuelve a experimentar desde el presente. En Las olas, el protagonista revisita los lugares de su infancia, en los que encuentra os rincones, playas y personajes que han poblado su vida, no sin reflejar de manera sutil el conflicto entre la infancia idealizada y el transcurso tedioso y real de la vida. En este sentido, esto tedioso no es un aspecto negativo en ningún modo, sino un recurso de deconstrucción del recuerdo abonado por los mitos identitarios y aspiracionales de un grupo social determinado (clase media pudiente, que en el caso de Uruguay miraba todo desde su cristal), cuyo presente idea se resquebraja. El tedio es la vida misma. Es un aspecto fáctico de la necesidad de vivir la cotidianidad en sus ritmos de equilibrio, ensimismamiento y profundidad. Algo similar ocurre en Alelí, en donde tres hermanos acuden a su casa de vacaciones de la infancia y chocan con una realidad algo diferente a la integradas en sus coordenadas de lo simbólico. Esto se evidencia en tomas del antiguo decorado, popular para su época, común a todas las casas, con un toque ligeramente kitch que expresa esas pretensiones de homogeneidad y gusto común que hoy sólo son un (a veces difícil) recuerdo.

La infancia entonces es correlato de la ficción que implica el recuerdo infantil, refuerza aquello que el dramaturgo Tadeusz Kantor expresaba mirando al niño que fue a través del vidrio de la ventana de su escuela: “pegué la cara a la ventana y miré dentro de mi propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo”³. Siempre nos miramos desde fuera, no es posible que el pasado que nos invade de forma repentina, lo haga sin el cristal que nos permite su desfiguración.

Las disonancias, los vacíos, toman un valor de verdad, como señala Quílez (2008) respecto al olvido. Las lagunas presentes en estas obras cinematográficas asumen un “compromiso mucho mayor que aquel

que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo" (Quilez, 2008, pág. 87). Son vacíos de sentido, de narración lógica, que se presentan en estas obras como aspectos cruciales del encuentro entre el yo autobiográfico y el yo real. Demuestran que hay algo que se está construyendo en ese mismo instante. Sólo con la ficción, con la narración, puede armarse el sentido. Como por ejemplo en el caso de *Una novia errante*, cuyo título de por sí expresa esta idea, y en la cual la protagonista mantiene un accionar por momentos poco coherentes.

Además de estar ligada a la memoria y a la infancia, la poética de lo subjetivo y de lo íntimo está claramente relacionada con lo cotidiano, es decir, con el entorno más cercano del autor-narrador-personaje colectivo. Se nutre del cine familiar y del video o cine doméstico y se apropia de algunas estrategias audiovisuales características de aquellas producciones rodadas en los confines de la vida personal y familiar. Para Laurence Allard (2010) "el cine doméstico está en el origen de un determinado tipo de producciones" como el cine personal llevado a cabo por realizadores como Maya Deren o Jonas Mekas, a la vez que, en tanto cine subjetivo, "se inscribe en una tradición bien establecida de experimentación cinematográfica" (pág. 255 y pág. 267). Las miradas a cámara, por ejemplo, que se producen naturalmente en *Las flores de mi familia* (2012), del realizador uruguayo Ignacio Fernández Hoppe, delatan la presencia del cineasta como parte implicada en la obra, y conforman una narración en conjunto. La madre del autor y también su abuela, miran a la cámara para realizarle preguntas, o comentarios sobre la escena que graba. Se cuelan reproches cotidianos familiares sencillos como el tiempo que pasa en casa o la hora de la comida. "Mirar a la cámara es denunciar a la filmación", dice Roger Odin, y afirma que es un recurso propio del cine doméstico (2010, pág. 43). En este sentido, la mirada a cámara revela la introducción y la expansión de un recurso estilístico anteriormente impensable en el cine industrial, y con excepcional aparición en el final de *Los 400 golpes* de François Truffaut (Bellour, 2008, pág. 115). Algo similar ocurre con otros recursos propios del film familiar señalados por Odin como la indeterminación temporal, presente en *Las flores de mi familia*. En el film no se adivina ni la duración de los viajes al campo ni el tiempo total de la circunstancia familiar, por ejemplo. Este aspecto atraviesa un poco todas las películas, ya que lo contextual aparece al servicio de las demarcaciones generacionales, sin detalles específicos sobre acontecimientos políticos o sociales de momento. Esto resulta fundamental para ese ir y venir entre el presente y el pasado, que deja abierta la narración y abre, a su vez, esa ventana en el espectador por la cual dejar entrar sus propias ideas y vueltas.

Otra de las características audiovisuales señalados por Odin es la dispersión narrativa, que se refleja en las películas de modo sutil mediante anécdotas y decisiones opacas, o lugares y personajes propios

de los autores que toman una relevancia patente pero cifrada para el espectador. Esta opacidad es nuestra propia mirada que nos es devuelta. Aparecen referencias repentinas, como la de Caperucita Roja en el caso de *Una novia errante*. Se genera también una relación paradójica con los espacios en los que predomina la indiferencia "respecto al espacio en el que se desarrolla la acción [...] una playa como todas las playas, un campo como todos los campos" (Odin, 2010, pág. 42). En este sentido, el cine subjetivo, se presenta como una mirada también colectiva, que expresa la inscripción del yo en "una mirada sobre el mundo" (Bergala, 2008, pág. 32), y como una producción de subjetividad que implica "la presencia de un onmisicte sujeto narrador que busca transmitir la experiencia de una vida, de una identidad que le acosa y que le huye" (Domènec Font, 2008, pág. 35).

Desde esta perspectiva, tal como se ha venido señalando, estas obras tienen en común el hecho de que puedes verse como el reflejo de una clase media acomodada en decadencia, con un relato de sí misma nebuloso, con lagunas que no cuentan los capítulos más sórdidos de las vidas de antes. Porque todo mito que ciega finamente se desquebraja, dejando caer los pedazos sobre sus protagonistas. El mito de una sociedad fija que por inercia continuaría cosechando resultados: educación, cultura del trabajo, hiperintegración social, una vida cultural rica, en el caso de Uruguay. O el mito de la sociedad europeizada, capaz de absorber y transformar el rastro latinoamericanista, en el caso de Argentina.

Conclusiones

Muchos de los hallazgos resultantes en este análisis tienen la suficiente envergadura como para ser desarrollados. Es el caso de las identidades hiperintegradas de las sociedades rioplatense, y que por cuestiones de tiempo y espacio no me he explotado en esta ponencia. Sin embargo, es importante señalar que estas nociones son parte fundamental del mito identitario contra el que se reivindican estas obras cinematográficas, que reflejan de una manera por momentos áspera los imaginarios colectivos.

Merece una mención aparte una de las particularidades más acuciantes, en relación con la forma en como se despojan de otro de los mitos clave de este imaginario identitario que es el ideal democrático, triunfante por sobre gobiernos de facto del pasado reciente. La cuestión política se deja en segundo plano, desplazando de este modo también la bandera de los logros políticos como una de los orgullos generacionales más importantes.

Por otro parte, se está ante la puesta en escena de la subjetividad en el sentido en que la presencia del autor se produce por diversas marcas enunciativas: tanto por la inclusión de su cuerpo en la imagen como por la ubicación de su mirada en el espacio, y la relevancia que adquiere el punto de vista.

Para Cuevas Álvarez, la autobiografía fílmica se ajusta más a las características propias del medio audiovisual en general. En su estudio acerca del cine

doméstico, llega a la conclusión de que la autobiografía fílmica se diferencia de la autobiografía literaria en que el autor-personaje no se constituye como individuo particular, sino colectivo (2008, pág. 102)⁴. A través de esa unidad colectiva, el cineasta realiza un autorretrato que incluye su contexto, personas cercanas, presentes y pasadas, así como aquellos acontecimientos públicos y privados compartidos. Esta proyección del "yo" hacia el exterior vuelve muy significativo a este cine, porque además produce un retrato generacional.

La obra se construye como un relato abierto que rompe con la causalidad de la narración, cuyo sentido general está dado por la subjetividad del autor. Su estructura recupera en cierta forma aquello propio de la memoria, definido por Mieke Bal como *heterocronía*, porque "trastoca las narraciones lineales en las que se insertan las respuestas e imágenes rutinarias" (pág. 145). Así lo expresa Ana Katz: La verdad es que para mí fue una sorpresa tremenda. Pensaba que iba a ser mi primera película más localizada en Latinoamérica, que no iba a abrirse tanto, pero pasó todo lo contrario. La cuestión de un país vecino con el cual hay un atractivo y, a la vez, unas rivalidades es universal.

Notas finales

¹ Entrevista a Ana Katz en Revista Transas. Artes y letras de América Latina, disponible en: <https://revistatransas.unsam.edu.ar/las-aventuras-del-cine-entrevista-con-ana-katz/>

² Entrevista a Ana Katz en Revista Transas. Artes y letras de América Latina, disponible en: <https://revistatransas.unsam.edu.ar/las-aventuras-del-cine-entrevista-con-ana-katz/>

³ En el documental "*Kantor*", *Tadeusz Kantor w kolekcji filmowej*, de Andrzej Sapia. Producido en 1985 por la *Telewizja Polaca*. Cfr. en Tejeda, I., *La clase muerta*, sobre la exposición: *TADEUSZ KANTOR: LA CLASE MUERTA*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante, Comisarios: Isabel Tejeda y Grzegorz Musial, septiembre 2002 – marzo 2003.

⁴ En el caso del cine doméstico, por ejemplo, la unidad identitaria está formada por la familia, mientras que en el caso de la creación cinematográfica audiovisual, está constituida por la comunidad.

Referencias bibliográficas

Allard, Laurence (2010). "Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal", en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. Del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y medio, pp. 255-271.

Bal, Mieke (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC.

Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires, Colihue.

Bergala, Alain (2008). "Si «yo» me fuera contado", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. España, T&B Editores, pp. 27-33.

Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires, Cactus.

Bréier, Emile (1995). *Historia de la filosofía*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, tomo tercero.

Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México, Era.

Cuevas Álvarez, Efrén (2008). "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. España, T&B Editores, pp. 101-120.

Dubois, Philippe (2004). *Cinema, video, Godard*. San Pablo, Cosac Naify.

Eisenstein, Sergei (1988). *Yo. Memorias inmorales 1*. México, Siglo XXI.

Flores, Silvana (2011). "Sujetos en la historia: el Nuevo Cine Latinoamericano y la frontalidad del discurso", *Perspectivas de la comunicación Vol. 4, Nº 2*. Temuco (Chile), Universidad de la Frontera, pp. 20-31.

Font, Domènec (2008). "A través del espejo: cartografías del «yo»", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. España, T&B Editores, pp. 35-52.

Gergen, Kennet (1992). *El yo saturado*, Barcelona, Paidós.

Krauss, Rosalind (2006). "Videoarte: estética del narcisismo", en Primera generación: arte e imagen en movimiento (1963-1986), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La Ferla, Jorge (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires, Manantial.

Lejeune, Philippe (2008). "Cine y autobiografía: problemas de vocabulario", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. España, T&B Editores, pp. 13-26.

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.

Odin, Roger (2010). "El cine doméstico en la institución familiar", en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. Del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y medio, pp. 39-59.

Perec, Georges (2008). *Lo infra-ordinario*, México, Verdehalago.

Pozuelo Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Diagonal.

Quilez, Laia (2008). "Sútiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo", en Gregorio Martín Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. España, T&B Editores, pp. 83-99.

Ruffinelli, Jorge (2010). "Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos", en Efrén Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta. Del cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y medio, pp. 255-251.

Schefer, Raquel (2008). "Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos", en Jorge La Ferla (comp.), *Historia Crítica del Video Argentino*. Buenos Aires, MALBA y Fundación Telefónica, pp. 115-136.

Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Stendhal (1975). *Vida de Henry Brulard. Recuerdos de egotismo*. Madrid, Alianza Editorial.

Todorov, Tzvetan (2006). *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Zambrano, María (1988). *La Confesión. Género literario*. Madrid, Mondadori.

Referencias electrónicas

Acevedo Kanopa, Agustín (2012). "El astronauta, con Juan Ignacio Fernández Hoppe", *La diaria*. Recuperado de <http://ladiaria.com.uy/articulo/2012/3/el-astronauta/>

Centro de Capacitación Cinematográfico de México (2011), "Charla con Paula"-

Katz, A. Entrevista en Página 12, recuperada de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3387-2007-06-01.html>

Odin, Roger (2008). "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos>.

Tejeda, Isable y Grzegorz Musiał (2002-2003) "La clase muerta", sobre la exposición: *TADEUSZ KANTOR: LA CLASE MUERTA*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante. Recuperado de <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html> [24 de septiembre de 2013].