

**INTRODUÇÃO**  
**O ECO DO TRAUMA, A ONDA DA MEMÓRIA**

**Iván Villarimea Álvarez, Júlia Vilhena e Silvana Mariani**

Universidade de Coimbra

ivan.villarimea@usc.gal, vilhena.julia@gmail.com e silvana.mariani@gmx.net

**RESUMO:** Introdução ao volume coletivo ‘Memórias em Movimento. História e Trauma no Cinema Ibero-americano’

**Palavras-Chave:** Memória, Trauma, Cinema, Ibero-américa, Patricio Guzmán.

**ABSTRACT:** Introduction to the collective volume ‘Memórias em Movimento. História e Trauma no Cinema Ibero-americano’

**Keywords:** Memory, Trauma, Cinema, Iberian America, Patricio Guzmán.

**RESUMEN:** Introducción al volumen colectivo ‘Memórias em Movimento. História e Trauma no Cinema Ibero-americano’

**Palabras clave:** Memoria, Trauma, Cine, Iberoamérica, Patricio Guzmán.

Um som repentino, primeiro seco, depois vibrante: «é como uma bola enorme de betão que cai em um fundo de metal rodeada de água do mar» (00:21:55 – 00:22.20). É um eco que a personagem interpretada pela atriz escocesa Tilda Swinton em *Memoria* (*Memória*, Apitchapong Weeresethakul, 2021) consegue ouvir, como se fosse uma antena, muitos séculos depois. Esta ideia – a possibilidade de um eco longínquo que ainda persiste – atravessa toda esta primeira longa-metragem do cineasta tailandês filmada fora do seu país – nomeadamente, na Colômbia – para

insistir, como é habitual nos seus trabalhos, na sobreposição de tempos e experiências que ultrapassam os limites da percepção e do entendimento individual: para além do que podemos ver, ouvir e sentir, sempre há mais alguma coisa que nos pode passar inicialmente despercebida, mas que alguém, por alguma razão, ainda consegue lembrar e, portanto, pode explicar para toda a gente. A memória – coletiva, comunicativa, cultural e histórica – funciona como esse eco que desperta e impede dormir à protagonista deste filme: como um vestígio de outro tempo que, entre todos, podemos interpretar para dar-lhe sentido dentro do nosso presente.

A ideia de um som que ecoa desde a pré-história coincide, enquanto explicação poética da persistência da memória, com a metáfora do seixo atirado para uma poça que utilizou o cineasta britânico Terence Davies para definir a estrutura de *Distant Voices, Still Lives* (*Vozes Distantes, Vidas Suspensas*, Terence Davies, 1986): «É o dia do seu casamento e ela se lembra de seu pai. Esse é o seixo que cai na poça, e depois estão as ondulações da memória: é disso que o filme trata» (em Floyd, 1988, p. 295; a tradução é nossa). Esse eco, essa onda, é o nosso próprio percurso enquanto indivíduos em sociedade através do tempo e do espaço: uma vibração que nós próprios produzimos e que pode nos acompanhar durante toda a vida, sempre latente e sempre no presente.

O historiador francês Pierre Nora, responsável pela organização dos três tomos de *Les Lieux de mémoire* (1984, 1987 & 1992), contrapõe a memória com a história nestes termos: «A memória é... um laço que nos liga ao eterno presente; a história é uma representação do passado» (1989, p. 8; a tradução é nossa). Para ele, a memória sempre decorre no presente, enquanto a história permite fixar o passado. A transição entre estes dois conceitos duplos – a memória e o presente frente à história e o passado – envolve algum tipo de intervenção – a utilização dos métodos e técnicas de investigação histórica – para transformar as experiências individuais e subjetivas em narrativas e discursos que possam ser considerados coletivos e objetivos. Nora, no entanto, utiliza um conceito ambíguo nessa frase: ele identifica a história como uma representação – verbal, visual, material – como se a memória, em contraste, não pudesse

ser também representada, isto é, verbalizada, visualizada ou materializada. O próprio Nora, aliás, criticou algumas abordagens e discursos sobre a memória cultural por considerar que estava a ser construída de forma artificial e utilizada como ferramenta para contrapor determinados coletivos pelo controle do relato (2002, p. 31).

Para além desta interpretação restrita do que é ou deve ser a memória, outras pessoas, como a investigadora Alison Landsberg, teórica do conceito da «memória protética» (1995, 2004), desenvolveram uma contra-argumentação baseada no caráter sempre mediado da própria memória, «seja por tecnologias físicas, externas, ou ‘protéticas’ de inscrição ou armazenamento», como tem explicado Russell J.A. Kilbourn, «ou por ‘tecnologias’ de memória internalizadas, naturalizadas» (2010, p. 2; a tradução é nossa). Desde esta perspectiva, qualquer elemento da cultura popular, a começar pelo cinema, «é constitutivo da memória em seu sentido mais profundo e significativo» (Kilbourn, 2010, p. 1). A memória, portanto, não somente pode ser representada através de diferentes produtos culturais, mas ela própria também pode ser um produto dessas mesmas representações por serem capazes de tornar uma experiência individual e subjetiva em uma construção cultural coletiva. Mais uma vez, o eco ou a onda de um presente que já aconteceu – a representação da memória – pode condicionar o presente que está ainda por acontecer – a interpretação coletiva do sentido dessa memória.

O campo dos estudos da memória experimentou um crescimento quantitativo e qualitativo entre o final do século XX e o início do século XXI liderado, em parte, pelos trabalhos sobre a memória cultural, comunicativa e política de Jan Assmann (1995, 2010) e Aleida Assmann (2012).<sup>1</sup> Russell J. A. Kilbourn foi dos primeiros teóricos do cinema em trazer estas ideias para os estudos fílmicos, em obras como a monografia *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational*

---

<sup>1</sup> O termo memória cultural foi cunhado por Aleida Assmann e Jan Assmann para designar a memória que permanece viva em uma sociedade a longo prazo, ao passo que a memória comunicativa abrange um intervalo de três gerações, e a memória política se perpetua por meio de instituições

*Cinema* (2010) ou o volume coletivo *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*, coeditado junto com Eleanor Ty (2014). Nessa altura, muitos outros investigadores começaram a tratar a questão da representação e da construção da memória cultural através da análise de filmes procedentes de diferentes contextos linguísticos, culturais e geopolíticos, como Inez Hedges, quem argumentou, na mesma linha que Kilbourn, que o cinema tem sido «uma das influências cruciais na memória cultural em todas as partes do mundo desde a Segunda Guerra Mundial» (2015, p. 4; a tradução é nossa). Para esta autora, «os filmes que abordam traumas históricos não resolvidos, que fazem lembrar aspirações utópicas enterradas ou que ajudam a definir identidades em processo de formação» podem despertar ou mesmo criar lembranças nas mentes dos seus espetadores, que depois, ao serem partilhadas no espaço público, funcionam como «fontes de novas memórias culturais» (Hedges, 2015, p. 4; a tradução é nossa). Desta forma, o cinema intervém simultaneamente de forma retrospectiva e prospetiva na consolidação dos elementos mais marcantes da memória cultural de qualquer coletivo ou sociedade: de forma retrospectiva, ao trazer para o presente da projeção as memórias de acontecimentos e experiências do passado; de forma prospetiva, ao fornecer ao público as ferramentas visuais e conceituais para construir ou consolidar uma determinada conceção e interpretação dessa memória cultural após o momento da projeção. Neste sentido, mesmo que as ondas desse seixo atirado para uma poça venham do passado, a sua singradura continua a influir na configuração de um futuro ainda por definir.

Os primeiros trabalhos sobre cinema e memória no contexto ibero-americano apareceram antes mesmo que os livros de Kilbourn: eram obras ligadas à questão da representação da história, como a monografia *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites* (Sánchez-Biosca, 2006), ou à questão dos direitos humanos, como o volume *Cine documental, memoria y derechos humanos* (Campo & Dodaro, 2007). Estas duas publicações abriram um caminho que depois seria transitado por muitos outros investigadores de origem espanhola (Crusells, 2006; Ibáñez & Anania, 2010; Cerdán & Fernández Labayen, 2017) ou argentina (Aprea, 2012, 2015; Zarco, 2016), nomeadamente

naqueles textos dedicados a recuperar registos e analisar filmes de não-ficção – por estarem mais ligados à representação da realidade histórica – com o intuito de construir ou reconstruir discursos críticos sobre a memória de dois processos especialmente traumáticos para estas duas sociedades: a guerra civil espanhola (1936-1939) e a última ditadura militar argentina (1976-1983).<sup>2</sup> Esta abordagem será também adotada por investigadores doutros países ibero-americanos como Brasil (Berger, 2009; Martins & Machado, 2014; Morettin & Napolitano, 2018; Maciel, Gusmão & Ávila, 2021), Colombia (Durán Castro & Salamanca, 2012; Cristancho Altuzarra, 2018), Chile (Villaruel, 2016), Portugal (Araújo, Morettin & Reia-Baptista, 2016) ou México (Soto Curiel, 2017) para explorar os seus respetivos traumas culturais e nacionais, num duplo movimento que liga a memória individual com a memória coletiva e, sobretudo, a memória histórica com a memória traumática, como se a história apenas pudesse ser experimentada através das suas descontinuidades mais catastróficas. Esses desastres humanos, resultado de decisões políticas questionáveis e mesmo evitáveis, criaram as condições sociais e emocionais para o desenvolvimento de um «conjunto de práticas» que, de acordo com a definição de trauma proposta por Maurice E. Stevens, «fornecem narrativas explicativas, organizam relações interpessoais e materiais, e estabelecem estruturas significativas para perceber correlações, temporalidades e corporeidades diante de ‘acontecimentos esmagadores’» (2016, p. 26; a tradução é nossa).

Os estudos sobre o trauma nas ciências sociais e humanas tiveram um crescimento comparável ao dos estudos sobre a memória durante as últimas três décadas. De facto, estes dois conceitos – trauma e memória – aparecem explicitamente interligados em numerosos textos, como os volumes *Trauma: Explorations in Memory* (Caruth, 1995) ou *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (Spiller, Mahlke & Reinstädler,

---

<sup>2</sup> Nesta mesma linha, podemos salientar também dois dossiês temáticos editados pela investigadora catalã Laia Quílez Esteve para a revista *Archivos de la Filmoteca*, intitulados respetivamente «Cine documental y memoria en la Argentina de la postdictadura» (2012) e «Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica» (2017).

2020).<sup>3</sup> Este interesse pelo estudo do trauma não demorou muito tempo em chegar também aos estudos fílmicos, através de obras como o volume *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (Kaplan & Wang, 2004) ou as monografias *Afterimage: Film, Trauma and The Holocaust* (Hirsch, 2004) ou *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust* (Walker, 2005). A importância política e cultural do documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) para os discursos sobre a memória histórica e os traumas coletivos fez que muitos destes primeiros estudos estivessem focados especificamente na representação cinematográfica do holocausto judeu. Poucos anos depois, no entanto, o modelo destas investigações seria utilizado para analisar a representação do trauma noutros contextos históricos e geopolíticos, como fizeram Thomas Elsaesser com o cinema alemão (2013) e norte-americano (2017) ou Raya Morag com o cinema cambojano (2020).

A «forma rigorosa» de *Shoah* reduziu os seus elementos figurativos às imagens dos campos de extermínio nazistas – os lugares de memória – e aos relatos daquelas pessoas que sabiam o que acontecia lá – as palavras das testemunhas – sem por isso renunciar à «vocalização representativa e narrativa do cinema», como tem explicado Jaime Pena (2020, p. 108; a tradução é nossa). Esta combinação entre a ausência visual dos acontecimentos esmagadores e a presença mental do trauma que causaram deu especial destaque aos testemunhos orais em primeira pessoa como ferramenta capaz de verbalizar e visualizar o funcionamento da memória. A fórmula desenvolvida por Claude Lanzmann neste filme terá, portanto, grande influência em produções posteriores (Pena, 2020, p. 110), especialmente no tocante à profusão de narrativas em primeira pessoa: a partir dos anos oitenta, o cinema de não-ficção torna-se um veículo de resistência e expressão, por meio do qual os sujeitos contrapõem as suas experiências a certos discursos do real ao enfrentarem os seus traumas e elaborarem os seus lutos, um processo marcado pela passagem do singular

---

<sup>3</sup> Para uma síntese da evolução em paralelo dos estudos sobre o trauma e a memória na literatura e no cinema, especialmente no contexto anglo-saxónico, ver o artigo «Trauma and Memory Studies» (Ball, 2021).

ao coletivo e do pessoal ao político. Esta tendência para a subjetividade seria «reflexo e consequência da crescente fragmentação da experiência humana no mundo pós-moderno e globalizado», de acordo com Laura Rascaroli, assim como «da nossa necessidade e desejo de encontrar formas de representar essa fragmentação e de enfrentá-la» (2009, p. 4; a tradução é nossa).

Esta guinada subjetiva é um fenômeno chave para compreender a renovação formal e discursiva do cinema durante as últimas quatro décadas.<sup>4</sup> Dentro do contexto ibero-americano, a crítica literária argentina Beatriz Sarlo argumenta no seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007) que os relatos em primeira pessoa teriam se expandido na Argentina e em outros países latino-americanos após o enfraquecimento dos paradigmas estruturalistas nos anos setenta e a crescente valorização da história oral. Estes relatos, aliás, tornaram-se umas das principais estratégias para a condenação do terrorismo de Estado durante as transições democráticas na América Latina, pelo que a memória adquiriu uma importância imperativa. Segundo a autora, a força dos testemunhos não se restringiu ao âmbito do judiciário, mas se disseminou por outras instâncias da sociedade, operando «cultural e ideologicamente» (2007, p. 24), pelo que essa dimensão subjetiva teria também marcado os discursos literários, cinematográficos e midiáticos.

Sarlo, no entanto, problematiza a superioridade do testemunho frente a outras fontes documentais, alertando para o fato de que estes atos de memória apresentam apenas uma versão dos acontecimentos que poderia ter contestada a sua validade como fonte histórica no futuro. Nessa mesma linha, Jaume Peris Blanes também chamou a atenção para os usos políticos da memória, argumentando que os testemunhos aparecem sempre imbricados em uma rede de representações, linguagens e concepções mutáveis. Desse modo, os testemunhos são capazes de produzir sentidos muito diferentes, dependendo do paradigma de intervenção – ou seja, do contexto discursivo e dos elementos visuais e simbólicos – ao qual

---

<sup>4</sup> Para mais informação sobre a guinada subjetiva no documentário, ver o livro *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental* (Catalá, 2021, pp. 184-207).

estão vinculados, especialmente no salto de uma geração para outra (Peris Blanes, 2015, p. 552).

A passagem do tempo, infelizmente, pode impedir que alguns traumas sejam tratados no espaço público através da sua representação na arte e no cinema pelas mesmas pessoas que os experimentaram. Nesses casos, os traumas elididos costumam reaparecer uma ou duas gerações depois como resultado da influência da memória cultural nos trabalhos teóricos ou artísticos daquelas pessoas que não viveram diretamente os acontecimentos que originaram o trauma, mas que sim sofreram as suas consequências. Marianne Hirsch identificou este tipo de práticas através do conceito de «pós-memória» (1992, 2012), que diz respeito àquela memória cultural herdada por meio de «estórias, imagens e comportamentos» (2012, p.5, a tradução é nossa). A pós-memória, portanto, é o resultado – o eco – de narrativas sociais intergeracionais – as ondas – que estão a ser continuamente criadas e recriadas, enquanto memória cultural protética, com a ajuda de representações verbais, visuais e materiais produto do trabalho dessas pessoas que exploram o significado político e emocional do que já aconteceu no mundo histórico e vai continuar a acontecer na configuração de numerosas identidades sociais e individuais.

Este processo de criação e recriação da memória cultural responde sempre a uma agenda política definida desde diferentes coletivos e instituições, mas cada peça individual adicionada à memória protética acrescenta nuances e matizes que podem introduzir novos significados nos discursos e narrativas emanados das diferentes e sucessivas interpretações da memória cultural. Para perceber melhor o funcionamento deste processo, este livro tenciona aprofundar no significado histórico e discursivo de algumas dessas peças produzidas no contexto geopolítico ibero-americano através da análise de uma série de títulos realizados durante os últimos cinquenta anos na Península Ibérica e no Cone Sul, com especial destaque para a filmografia de Patricio Guzmán pela sua condição de cineasta-arqueólogo que recolhe vestígios e escava a paisagem da memória cultural chilena e latino-americana. Os seus filmes, de facto, revelam as camadas temporais e simbólicas de uma memória em construção que está sempre em luta contra os efeitos do silêncio e do esquecimento.



A estrutura deste volume escrito em duas línguas, português e castelhano, está pensada em duas partes: a primeira tem um caráter mais abrangente, por incluir seis capítulos dedicados à análise fílmica e à interpretação discursiva de vários casos de estudo procedentes de diferentes países, nomeadamente Espanha, Portugal, Argentina e Chile; enquanto a segunda está focada especificamente nas representações do período de governo da Unidad Popular no Chile (1970-1973), do golpe de estado que terminou com esse governo (11 de setembro de 1973) e da repressão política durante a ditadura militar (1973-1990) na obra de Patricio Guzmán. Esta estrutura permite, num primeiro momento, abrir o livro à diversidade de estratégias de produção de discursos sobre a memória histórica e traumática na Península Ibérica e no Cone Sul através do tempo – por comparar filmes de diferentes décadas – e também através do espaço – por comparar filmes de diferentes cinemas nacionais – para depois dedicar uma atenção muito mais pormenorizada a um único caso de estudo: o trabalho de registro, edição e reflexão que Patricio Guzmán desenvolveu ao longo da sua trajetória artística sobre as sucessivas ondas desse tremor de terra que abalou a história do seu país após o governo de Salvador Allende. As lembranças daqueles anos continuam a ecoar, décadas depois, nos debates de sucessivos presentes.

## Referências bibliográficas

- Aprea, G. (comp.) (2012) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Araújo, D. C., Morettin, E. V. & Reia-Baptista, V. (eds.) (2016). *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. Faro: CIAC / Universidade do Algarve.
- Assmann, A. (2012). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Assmann, J. & Czaplicka (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, 125-133.
- Assmann, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. In Erll, A. & Nünning, A. (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (109-118). Berlin: De Gruyter.
- Ball, K. (2021). Trauma and Memory Studies. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1129>
- Berger, C. (2009). A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira. *Comunicação & Educação* 14(3), 29-36. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v14i3p29-36>
- Campo, J. & Dodaro, C. (2007). Cine documental, memoria y derechos humanos. Buenos Aires: Editorial Nuestra América
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MA: Johns Hopkins University Press.
- Catalá, J. M. (2021). Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Cerdán, J. & Fernández Labayen, M. (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 23, 187-198.
- Cristancho Altuzarra, J.G. (2018). *Tigres de papel: recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional & La Carretera Editores.
- Crusells, M. (2006). *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.
- Durán Castro, M. & Salamanca, C. (2012). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Elsaesser, T. (2013). *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945*. New York, NY & Abingdom, UK: Routledge.
- Elsaesser, T. (2017). *Melodrama and Trauma: Modes of Cultural Memory in the American Cinema*. New York, NY & Abingdom, UK: Routledge.
- Floyd, N. (1988). A Pebble in the Pool & Ships like Magic, *Monthly Film Bulletin* 657, 295-296.
- Hedges, I. (2015). *World Cinema and Cultural Memory*. London: Palgrave Macmillan.
- Hirsch, J. (2004). *Afterimage: Film, Trauma and The Holocaust*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

- Hirsch, M. (1992). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse* 15 (2): 3-29.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, NY & Chichester, UK: Columbia University Press.
- Ibáñez, J.C. & Anania, F. (eds.) (2010). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Manganases de la Lampreana, España: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Kaplan, E. A. & Wang, B. (eds.) (2004). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kilbourn, R. J.A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. New York, NY & Abingdon, UK: Routledge.
- Kilbourn, R. J. A. & Ty, E. (2014). *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Landsberg, A. (1995). Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner. *Body & Society* 1 (3-4), 175-189.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lozano Aguilar, A. & Quílez Esteve, L. (coords.) (). Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica. *Archivos de la Filmoteca* 73, 13-172.
- Maciel, A., Gusmão, M. & Ávila, A. (2021). *Memória, pensamento e criação no cinema brasileiro*. Jundiaí, SP: Paco Editorial.
- Martins, A. F. & Machado, P. (2014). Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e Semiótica* 28, 70-82.
- Morag, R. (2020). *Perpetrator Cinema: Confronting Genocide in Cambodian Documentary*. New York, NY & Chichester, UK: Wallflower Press.
- Morettin, E. & Napolitano, M. (orgs.). (2018). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios.
- Nora, P. (dir.) (1984, 1987 & 1992). *Les Lieux de mémoire: t. 1 La République, t. 2 La Nation, t. 3 Les France*. Paris: Gallimard.

- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* 26, 7-24.
- Nora, P. (2002). Gedächtniskonjunktur. *Transit* 22, 18-31.
- Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peris Blanes, J. (2015). Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6, 549-581.
- Quílez Esteve, L. (coord.) (2012). Cine documental y memoria en la Argentina de la postdictadura. *Archivos de la Filmoteca* 70, 85-134.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera. Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo / Belo Horizonte: Companhia das Letras / UFMG.
- Soto Curiel, J. A. (2017). *Recordar en presente: Cine documental y memoria en México*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Spiller, R., Mahlke, K. & Reinstädler, J. (eds.) (2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: De Gruyter.
- Stevens, M. E. (2016). Trauma Is As Trauma Does. The Politics of Affect in Catastrophic Times. In Casper, M. J. & Wertheimer, E. (eds.), *Critical Trauma Studies. Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life* (19-36). New York, NY: New York University Press Online.
- Villarroel, M. (coord.) (2016). *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: Cineteca Nacional de Chile & Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley & Los Angeles, CA & London, UK: University of California Press.
- Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina: 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos.