

**UN DIÁLOGO DE ESCRITORIO: CONVERSANDO CON CECILIA  
BARTOLOMÉ. UN VÍDEO-ENSAYO PARA CREAR PUENTES  
CON LAS CREADORAS FEMINISTAS PIONERAS DE LA  
CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA.**



Bárbara Guerrero González

Trabajo de Fin de Grado

Tutorización: J. Manuel Lombardo Ortega

Grado en Comunicación Audiovisual

Universidad de Sevilla

Junio 2020

## **UN DIÁLOGO DE ESCRITORIO: CONVERSANDO CON CECILIA BARTOLOMÉ. UN VÍDEO-ENSAYO PARA CREAR PUENTES CON LAS CREADORAS FEMINISTAS PIONERAS EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA.**

### **Resumen**

La intención del presente trabajo radica, por un lado, en proponer y preguntar acerca de cómo las nuevas generaciones de pensadoras y realizadoras de cine entablamos diálogo o conexión con obras o directoras pioneras, como puede ser Cecilia Bartolomé, en la construcción de un imaginario feminista dentro del cine español. Por otro lado, reivindicar el formato vídeo-ensayístico como un formato crítico y con suficiente legitimidad académica para ser tomado con la relevancia que debiera dentro de los estudios cinematográficos.

**Palabras clave:** vídeo-ensayo, formato, pionera, Cecilia Bartolomé, feminista.

### **Abstract**

The intention of this work, consists on, on the one hand, proposing and questioning how the new generations of women thinkers and creators of cinema build dialogue or connections with pioneer works and women directors, as can be Cecilia Bartolomé, in the construction of a feminist imaginary inside Spanish cinema. On the other hand, to reivinditace video-essay format as a critical format with enough legitimacy to be considered with the relevance that it deserves inside the cinematography studies.

**Keywords:** video-essay, format, pioneer, Cecilia Bartolomé, feminist.

## ÍNDICE

1. Resumen	2
2. Introducción: Por qué Cecilia	4
3. Objetivos y metodologías	6
3.1. El vídeo-ensayo como formato resistente y experimental dentro de la academia	6
3.2. Un proceso creativo situado: el Destok Documentary y la presencia subjetiva	8
3.3. Propuesta de estructura para este vídeo-ensayo	11
4. Resultados, conclusión y discusiones	13
5. Bibliografía	15

## 1. INTRODUCCIÓN: POR QUÉ CECILIA

Mi interés en concretar mi vídeo-ensayo en una figura y trabajo cinematográfico como es el de Cecilia Bartolomé radica en tres puntos o tres formas de leer su obra dentro de la cinematografía española: por un lado, es una de las primeras mujeres en salir de la Escuela Oficial de Cine, en la especialización de directora, y por tanto una de las primeras directoras de la cinematografía española. Por otro lado, su filmografía está atravesada por un claro discurso feminista, ya sea desde el propio posicionamiento de la directora para con sus películas como por lecturas en clave que se puede hacer de sus obras. Por último, la consideración de haber sido una figura a la que se le ha prestado poca atención dentro de la historia del cine español e incluso haber sido censurada a varios niveles. La intersección de estas tres cuestiones clave presentan para mí, como considero, para la producción académica de conocimientos y discursos, mucho más interés a la hora de abordar el presente trabajo, que podría enfocarse en figuras o cinematografías de un perfil parecido en alguno de sus aspectos, pero las cuales no reúnen o a la que no les atraviesan estos tres hechos.

Y es que Cecilia Bartolomé compartió espacio en la Escuela Oficial de Cinematografía con otras tres mujeres: Josefina Molina, Pilar Miró y Katherine Waldo. Las primeras mujeres que se graduaron en la escuela en los años 60.

“Una vez comparece en el mundo laboral, lo hace como partícipe de la realización “en femenino” que inauguraban las películas de sus coetáneas y compañeras de la escuela: Pilar Miró y Josefina Molina cuyas obras de afirmación autoral, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981) establecen un extraño triángulo de realización de cine de mujeres con *Vámonos, Bárbara [...]*” (Cerdán y Díaz López, 2001, p. 16).

La poca atención que se le ha dado a Bartolomé dentro de los análisis históricos de la cinematografía española se hace latente en el momento en que se busca bibliografía específica de su filmografía, apareciendo un único libro que se oriente a analizar concretamente su obra, como es el aquí citado *El encanto de la lógica*. Y es que como dice Begoña Martín Lara (2017, p. 14): “aunque en parte debido a que su producción cinematográfica ha sido más pequeña, los espacios de estudio que se le han dedicado han sido menos que a sus compañeras cineastas Josefina Molina y Pilar Miró”. Para describir las formas en que la censura se vertebra por su obra me remito a las palabras de Eva Parrondo (2001, p. 33):

“El cine de Cecilia Bartolomé está marcado por la censura. La tardía censura franquista que recayó sobre *Margarita y el lobo* impidió a la directora volver a rodar hasta la muerte de franco. *Después de...* también fue objeto de la censura “de transición” ya que al no serle otorgada la subvención de taquilla, se hizo imposible su exhibición. Finalmente, el hecho de que Cecilia Bartolomé no aparezca en recientes antologías o diccionarios sobre cine españoles nos hace pensar en el funcionamiento de una censura psíquica-política en la construcción 'oficial' de la historia del cine español”.

Al mismo tiempo que ella trataba de dar voz a aquello silenciado por la sociedad (procesos de agitación popular en la transición, el aborto, el divorcio, el pasado colonial español), su filmografía y ella eran silenciadas o no tomadas en suficiente consideración (Martín Lara, 2017).

Aunque la lectura y posicionamiento feminista dentro de su filmografía no se hace explícito o conciso hasta su primer largometraje. “El lema feminista “lo personal es político” organiza el primer largometraje de Cecilia Bartolomé, *Vámonos Bárbara*, primera película explícitamente feminista del cine español” (Parrondo, 2001, p.34), sus trabajos predecesores no estarán exentos de ser obras a las que tildar de feministas. Claro ejemplo es la película elegida a analizar en este trabajo: *Carmen de Carabanchel* (1965), uno de sus cortometrajes realizados dentro de la Escuela, donde intenta retratar la vida sexual de una madre de familia en un modesto barrio madrileño. Y es que:

“Movida por este contexto, y anticipándose a la mayor expansión del feminismo que llegó a España con la muerte del dictador, las primeras prácticas de Cecilia Bartolomé en la Escuela Oficial de Cine ya dejan ver una preocupación por mostrar la situación de la mujer en la época, así como por representar una serie de personajes femeninos, protagonistas de sus cortos, y salir del punto de vista masculino dominante en el cine” (Martín Lara, 2017, p. 11).

*Carmen de carabanchel*, trata además temas tabú para aquella época como era el aborto, las anticonceptivos o la sexualidad dentro de un matrimonio de clase trabajadora y modesta. Se podría añadir, que al igual que otra de sus películas posteriores como *Después de...* (1981), y siguiendo la reflexión de Valcárcel (2000, p. 153) “en la medida en que el documental construye una memoria colectiva de las mujeres es un documental políticamente feminista”

(Citada en Parrondo, 2001, p. 36). *Carmen de Carabanchel* por tanto, contribuirá también a construir esa memoria colectiva tan silenciada por la cultura y sociedad patriarcal.



Figura 1. *Carmen de Carabanchel* (Cecilia Bartolomé, 1965)

### 3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS

El objetivo del presente vídeo-ensayo parte del interés en crear diálogo con los referentes cinematográficos, en este caso Cecilia Bartolomé, y de la inquietud romper las distancias entre generaciones de nuestra cinematografía. Se podría encuadrar como resumen dentro de esta pregunta: ¿cómo deberíamos estas nuevas generaciones de realizadoras/pensadoras del cine entablar diálogo con obras y directoras como Cecilia Bartolomé —pionera en la construcción de un imaginario feminista dentro del cine español?

#### 3. 1. El vídeo-ensayo como formato resistente y experimental dentro de la academia

Además, este TFG parte de la defensa del formato vídeo-ensayístico como un formato problemático para la academia, debido a la ruptura que propone para con sus convenciones y cánones en la producción de conocimientos. Me interesa entender el vídeo-ensayo como un formato resistente, así como lo expresaba Catherine Grant (2013-2014), una de las académicas-videoensayistas con más recorrido (más de 200 vídeo-ensayos a la espalda, y una gran trayectoria de divulgación de este nuevo formato, a través de su blog *Films studies for free* o su canal de vimeo *Audiovisualcy*):

“El ensayo audiovisual es, desde mi punto de vista, una categoría específica dentro de un campo más amplio: los estudios videográficos sobre cine. Estas formas videográficas despiertan mucha resistencia dentro del mundo académico. Pese a que, hoy en día, es muy fácil realizar y publicar vídeos, en el contexto universitario de los estudios sobre cine hay menos de treinta personas haciendo esto. Así que estoy interesada en esta resistencia como fenómeno: ¿por qué los académicos prefieren publicar y llevar a cabo sus investigaciones en formatos escritos mucho más tradicionales y convencionales?”

Y es que esto presenta para mí un valor añadido para la defensa y puesta en valor de estas reflexiones en cuanto al propio formato de mi trabajo. Hay también que entender el contexto desde donde parte este trabajo, pues el vídeo-ensayo ha crecido en número de producciones y así como su acogida y puesta en valor. En los últimos años puede verse como los festivales de cine dan cada vez más espacio a estos formatos, sirva de ejemplo en el contexto nacional como el festival *FilmMadrid* creó hace dos ediciones una sección específica para obras vídeo-ensayísticas. También podemos remarcar el nacimiento de revistas digitales sobre cine, las cuales también aportan un espacio a valorar para la publicación y el acceso a estos contenidos, como puede ser *Transit: cine y otros desvíos* (seguimos referenciando al ámbito nacional, pues si habláramos con carácter internacional habría que remarcar numerosas publicaciones, así como festivales). Dejando a un lado, el contexto más cultural, debemos hablar de la importancia de la digitalización de la sociedad, y el desarrollo de herramientas digitales específicas en el campo del vídeo, como esenciales en la proliferación de un formato como este.

“However, the combination of digital viewing and editing technologies with the affordances of online video publication and sharing has greatly expanded the number of digital audiovisual essayists. This expansion has moved well beyond the academic context to include the fields of film criticism and cinephilia as well.” (Baptista 2016, p. 10).

Siguiendo las reflexiones de algunos teóricos del videoensayo académico o crítico, he de rescatar las aproximaciones de Chrithian Keathley en cuanto a los distintos tipos de registros que pueden darse en estos vídeo-ensayos, que pueden fluir desde lo más explicativo y analítico hasta lo más poético y expresivo. En un artículo publicado en la revista *Transit* ya

citada, Keathley aporta ejemplos de vídeo-ensayistas que se aproximan a formas más explicativas, desarrollando la idea de que estos se siguen apoyando “demasiado” en el lenguaje:

“Sin embargo, por más interesante que sea el trabajo de los autores recién mencionados, sus videoensayos aún están, en gran medida, fundados en el lenguaje. O, más correctamente, podríamos decir que cada uno de estos trabajos permanece confortablemente dentro del modo explicativo, y es el lenguaje (hablado o escrito) el que lo guía. Las imágenes y los sonidos—incluso cuando son cuidadosa y creativamente manipulados en favor de un argumento—están subordinados al lenguaje explicativo” (2011).

Posteriormente habla del trabajo de Paul Malcolm y ejemplifica con su obra *Notes Toward a Project on “Citizen Kane”* (2007), lo que pudiera ser un registro poético dentro de los vídeo-ensayos, comenta como el lenguaje y lo explicativo pasan aquí a un rol de acompañamiento. Por último, Keathley enlaza esta tipología con una especie de cinefilia explícita, de la cual proviene el “deseo de escribir” entorno a estos objetos-películas, sentimiento que se encuentra, según el autor mantenida en reserva por los otros vídeo-ensayos más explicativos o tradicionales.

### **3.2. Un proceso creativo situado: el Destok Documentary y la presencia subjetiva**

“Puede que yo no siempre quiera llamar a mis trabajos ensayos, pero sí llamaría ensayar a lo que hago” (Grant, 2013-2014).

Es en la última reflexión de Christian Keathley donde enlazo directamente con mis referentes para este propio vídeo-ensayo. Más cercano al registro poético/creativo se encuentra el trabajo de Chloé Galibert-Laîné, recogiendo lo que decía Catherine Grant respecto a su trabajo en una reciente entrevista publicada por FilmMadrid:

“Ella parece una cineasta excelente y, aunque se interesa por la cinefilia, también trata el feminismo, el cuerpo, la violencia y, sobre todo, cuestiones en torno a la recepción y al espectador... Para mí, lo mejor de todo esto es que no tiene que ser una cosa o la otra. No tiene que ser videoensayo o film ensayo; no tiene que ser cinefilia o compromiso social. Puedes



hablar de ambos” (2020).

*Watching The Pain of Others* (2018), es uno de los últimos trabajos de Galibert-Laîné presentado el año pasado, y reconocido por la encuesta anual de la revista *Sight and Sound*, como el mejor vídeo-ensayo de 2019. Para el presente trabajo lo tomo como uno de los principales referentes, debido a los siguientes elementos que me parecen interesantes:

A) Destok Documentary o una mediación situada:

Aquí debemos hablar sobre el trabajo de Kevin B. Lee, persona que acuñó el término y uno de los primeros creadores de “documentales de escritorio”, a remarcar es que sea asiduo colaborador de Galibert-Laîné (destaco aquí una de sus últimas colaboraciones que tiene como resultado el interesantísimo vídeo-ensayo: *Reading // Binging // Benning*). Como comentará Baptista (2017) sobre uno de los vídeo-ensayos de Lee “ver *The Premake* significa ver las condiciones materiales que hacen posible su producción y circulación en la cultura audiovisual contemporánea”. Es esta condición de transparencia en el proceso de producción lo que me parece especialmente interesante, pues rebate con la posición de poder del autor, como único conocedor de los mecanismos articulados para la creación, al grabar la primera interfaz (el escritorio de ordenador) como primera fuente de acceso al resto de contenidos o interfaces (como el propio programa de edición, como las páginas webs de donde sacan sus argumentos reflexivos, o el contenido que analizan). A parte, puede potenciar la visión crítica al reconocer la subjetividad que media en el proceso (pues se recoge gran parte del proceso creativo, como si viéramos la creación en tiempo real de la propia película o ensayo audiovisual).

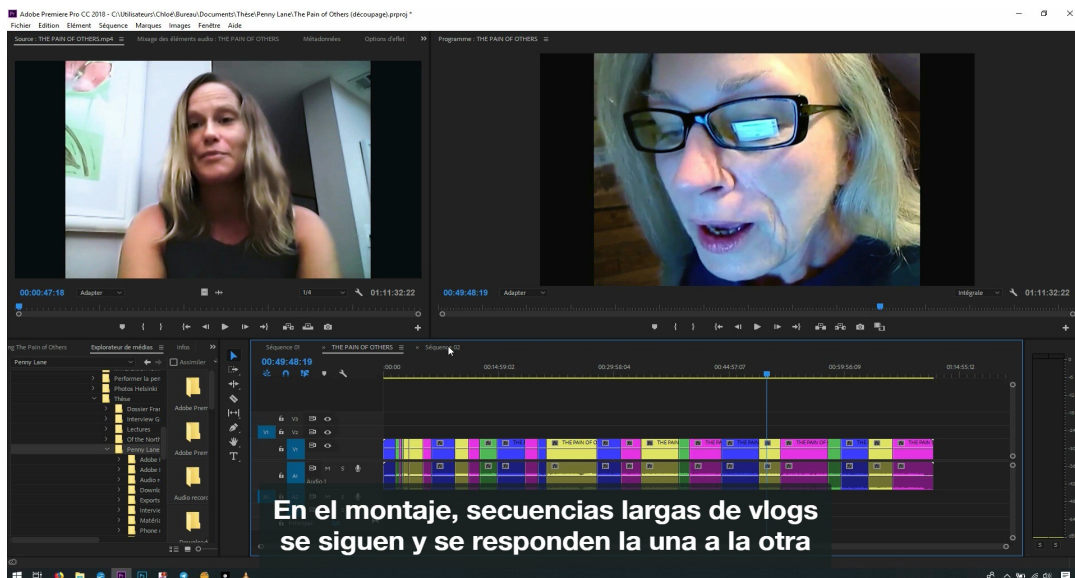


Figura 2: *Watching The Pain of Others* (Chloé Galibert-Lainé, 2018)

El propio título de la película de Galibert Lainé puede enlazar perfectamente con esta prematura reflexión de Lee (2009):

“What’s perhaps most instructive about these videos is that, in a sense, they are less about the films than about *how we watch films*, which is a creative act in itself. These videos are a testament to the viewer as creator, a mostly private activity that these videos carry into a public discourse” (Citado en Baptista, 2016, p. 190).

Es muy interesante como se menciona la noción de lo público/privado y es que la manera en que se articula la intimidad en un Destok Documentary, nos hace plantearnos qué puede haber como mayor gesto de acceso a la intimidad de una persona, que poder acceder a su escritorio de ordenador, una de las primeras instancias donde se articulan los sujetos contemporáneos en sus cuartos propios conectados del siglo XXI (Zafra 2010).

## B) Presencia del propio sujeto creador:

La presencia de la propia Chloé dentro de su película la podemos analizar tanto desde su presencia en su voz off, como en la propia presencia visual. Si nos paramos a analizar como la voz off se articula en *Watching The pain of others*, podemos decir que tiene bastante peso narrativo, pues su presencia en el film es continua, y solo interrumpida por el audio de los clips de vídeo o película que analiza, es una voz que guía enunciándose en primera persona (se aleja por tanto de la mayoría de vídeoensayistas que usan la tercera persona para enunciar

su narración off). Tiene además un tono cercano a lo reflexivo y poético, dando una enorme presencia a las emociones. Chloé parte de su propia experiencia espectral y sus emociones para realizar un análisis desarrollado del film y lo que supone el visionado específico de esta obra (*The Pain of others*, Penny Lane, 2018). Al poco de comenzar la película su voz dirá: “cuando el film terminó sentía una serie de cosas, pero sobretodo una especie de confusión”. Es esto lo que la diferenciará de los vídeo-ensayistas más explicativos-analíticos, pues aunque en su película el lenguaje tenga bastante peso, este se articula de modo distinto. Uno que no utiliza un lenguaje distanciado y analítico objetivo, sino que recoge el entramado emocional subjetivo de la espectralidad y análisis fílmico, con un tono incluso cercano a lo poético.

Su presencia visual también será algo continuado en el film. En la primera escena, podemos observarla visionando la película que analizará el resto del film, así como en una de las escenas finales podemos ver como se entrevista con la propia Penny Lane. Su presencia visual dentro del encuadre remarca esta autoría situada. Pues colocándose dentro del plano, se evidencia como sujeto creador detrás del relato, así como remarca su subjetividad. Como en la escena ya mencionada de la entrevista, donde se parará a contemplar su propia reacción emocional en la conversación con Lane.



*Figura 3: Watching The Pain Of Others (2018)*

### **3.3. Propuesta de estructura para este vídeo-ensayo**

“La metodología del ensayo, escrito o audiovisual, nunca está definida de antemano sino que es más bien el resultado de un proceso de experimentación y del contacto continuado con

el objeto analizado [...] En otras palabras, en lugar de ilustrar una tesis o idea previamente construidas, el ensayo digital permite que su argumento se desarrolle a partir de las nuevas relaciones formales y temáticas nacidas de la manipulación intensiva de una película (o conjunto de películas)” (Baptista, 2017).

Dentro del formato más laxo del que parte el vídeo-ensayo he de reconocer una preestructura pensada para este, en términos más teóricos o narrativos, se compone de tres partes, pensadas como tres formatos de diálogo:

**1. Diálogo con creadoras contemporáneas:** establecer una conexión de discursos para dos obras distanciadas en el tiempo pero que comparten autoría femenina, temática y perspectiva, podemos leer, feminista. Para ello tomo el ejemplo del filme de María Ruido: *Mater Amatísima* (2017). Esta parte toma un formato de pantalla partida, un formato usado por una larga lista de videoensayistas: desde Catherine Grant (Pj: *Dancing on the carnival square*, 2019), Cristina Álvarez López (Pj: *Juegos*, 2009) hasta Valentí Via (*Videoessay: “Story of night” / “D'est”, 2020*). Aquí intento crear un montaje alterno que haga dialogar o crear un nuevo film contando con fragmentos de las dos obras (*Mater Amatísima* y *Carmen de Carabanchel*). Estableciendo así una forma clara de intento de diálogo entre dos autoras de generaciones distintas, que sin embargo, abordan el tema de la maternidad complejizándolo y problematizándolo.

**2. Diálogo con sujeto político mujer, posicionada como feminista:** en este caso recojo la experiencia del visionado e impresiones de una persona ajena al mundo académico y de la crítica de cine. Con esta parte se plantea recoger las impresiones que una persona que no conoce la obra de Cecilia, se encuentre con uno de los discursos pioneros en cuanto a un imaginario feminista dentro del cine español. Aquí enlazo el formato anteriormente mencionado con el Destok Documentary, mi intención es posicionarme dentro del relato y enseñar las propias herramientas de construcción del mismo (enseñando el programa de edición de vídeo que contempla la propia película), mostrar parte del proceso creativo y colocar a mi escritorio y a mí como mediadores del relato.

**3. Diálogo propio con la autora:** de esta forma, yo como persona que se introduce en los estudios cinematográficos diálogo de manera directa con la autora. Este diálogo tiene

dos funciones, por un lado romper con idealización de los propios referentes, así como por otro exponer de manera directa la pregunta en torno a cómo crear relaciones o diálogos intergeneracionales en una cinematografía concreta. De la misma forma, que con el acto de preguntar y entrevistarme con Cecilia ya estaría creando un posible diálogo, al igual que con el resto de las partes planteadas (aunque estas no de manera tan directa). El formato planteado para esta parte sigue siendo el Destok Documentary, grabando la pantalla del ordenador, así como la vídeo entrevista, con la misma intención que en el segundo apartado planteado.

Otro elemento a destacar, es el planteamiento de una voz off que acompañe durante estos tres apartados. Partiendo de la intención de articularla en primera persona, y de darle un peso importante a las emociones e impresiones.

### **3. RESULTADOS, CONCLUSIÓN Y DISCUSIONES**

Dentro de la anterior, podríamos llamar preestructura. planteada, las relaciones más concretas que se han creado en cada diálogo o partes del vídeo-ensayo se han ido dando a medida que he entrado en contacto con ellos. El diálogo de la primera parte, se ha ido dando de manera intuitiva, experimentando con el programa de edición y probando con distintos fragmentos de las dos películas, hasta ver las posibilidades que tendrían los fragmentos finalmente escogidos y montados. De la misma forma, ocurrió con la parte grabada del visionado de Paula, la persona espectadora. Solo habiendo pensado previamente alguna de las preguntas que le realicé en el diálogo con ella, así como que quería grabarla en el mismo momento del visionado. El montaje final pues se ha construido analizando lo grabado, y viendo las posibilidades de montaje que me ofrecían. También decir que la la voz off fue uno de los últimos elementos construidos en el vídeo-ensayo, es decir, en el proceso creativo está fue elaborada después de tener un premontaje. Finalmente toma una posición de acompañamiento a las imágenes que permite remarcar la importancia emocional y reflexiva de estas, así como posicionarme dentro de este y poner en conocimiento mi intencionalidad con cada una de las partes del vídeo-ensayo.

Después, he de hablar de la modificación que ha supuesto el resultado final con respecto al planteamiento de la estructura preestablecida. En el último apartado, propuse en un primer

momento grabar una entrevista con la propia Cecilia, donde yo le preguntaría directamente. Esta entrevista no pudo darse antes de finalizar este trabajo debido a problemáticas de la propia cotidianidad, y a la falta de una comunicación fluida: en su último correo ella me comentaba la imposibilidad de poder realizar una entrevista larga o que supusiera cierta complejidad debido a un accidente domestico que sufrió. La forma que he propuesto para resolver esta última parte se basan en dos vertientes formales y de contenido: por un lado, intento conseguir el mismo efecto que supuestamente este apartado iba a suponer a la narrativa, colocarnos a mí y a Cecilia en un mismo plano que apelara a una horizontalidad y a una ruptura con la imagen mitificada de ella misma como creadora y referente. Por otro hacer explicito un diálogo más directo, con ella, lo que intento al exponer alguna pregunta pensada para la supuesta entrevista. Por otro lado, en un punto me pareció incluso más interesante no concluir esta propuesta de diálogo, y por lo tanto, no considerar esta como una película acabada. A ello me refiero cuando con la voz off comento que quizás no es justo encerrar este tipo de diálogo en una película, apelando así a la intención de base, que con esta película tengo, y es en general, crear diálogo, un diálogo no de 10 minutos, sino un diálogo continuado, un diálogo abierto, creando verdaderos puentes que nos acompañen a las nuevas creadoras y pensadoras.

En cuanto a los formatos propuestos, quizás cabría, pararse a analizar si la combinación de ambos aporta aquí una posición suficientemente crítica, o ¿qué hubiera cambiado si ambas partes se hubieran articulado desde el Destok Documentary? En resumen, para pensar sobre la posición crítica de cada vídeo-ensayo quizás será necesario, como proponía Baptista (2017):

“preguntar a cada ensayo audiovisual digital hasta qué punto es capaz de reflexionar sobre su propio lugar en la cultura audiovisual contemporánea; si está cómodo o no en su lugar; y, en suma, cuál es su función ideológica en esa misma cultura”.

Como conclusión comentar la consideración de este trabajo como un aporte más dentro de los estudios cinematográficos a la valoración de obras y de cineastas censuradas y olvidadas como Cecilia Bartolomé, así como una propuesta de iniciar diálogos horizontales con creadores precedentes de nuestra cinematografía, incitando a una creación de una memoria crítica que no pierda de visto lo anterior y que sepa nombrar. Además de reivindicar el vídeo-ensayo como un formato crítico con la construcción de conocimientos dentro de la academia.

#### 4. BIBLIO/WEB/VÍDEOGRAFÍA

- Baptista, Tiago (2016). *Lessons in looking: The digital audiovisual essay*.(Tesis doctoral). University of London. Birkbeck.
- Baptista, Tiago (2017). El potencia crítico del ensayo audiovisual digital. *A Cuarta Pared*. Recuperado de <http://www.acuartapared.com/es/o-potencial-critico-do-ensaio-audiovisual-dixital/>
- Bartolomé, Cecilia (directora). (1965). *Carmen de Carabanchel* [cinta cinematográfica] [DVD]. España.
- B. Lee, Kevin (director). (2014). *TRANSFORMERS: THE PREMAKE* [Online]. De <https://vimeo.com/94101046>
- Cerdán, J. y Díaz López, M. (2001) Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé. En *El encanto de la lógica*. Barcelona, España.
- Galibert-Lainé, Chloe (directora). (2018). *Watching The Pain of Others*. [Online]. De <https://vimeo.com/298425068>
- Galibert-Lainé, Chloé, y B. Lee, Kevin. (directores). (2018), *Reading // Binging // Benning* [Online]. De <https://vimeo.com/252840859>
- Grant, Catherine (noviembre 2013-septiembre 2014). *Práctica, alcance y valor de los estudios videográficos sobre cine*. (Traductora Álvarez López, Cristina) En *Transit: cine y otros desvíos*. Recuperado desde: [cinentransit.com/practica-alcance-y-valor-de-los-estudios-videograficos-sobre-cine/](http://cinentransit.com/practica-alcance-y-valor-de-los-estudios-videograficos-sobre-cine/)
- Grant, Catherine (2020, Marzo 3). Entrevista realizada a Catherine Grant. Filmadrid. Recuperado en [https://filmadrid.com/catherine-grant-al-hacer-un-video-ensayo-concentrate-en-ese-deseo-de-habitar-una-forma-preexistente/?fbclid=IwAR2TjZ\\_W3IdQSMehPcXLpqnwMns5Jf7jOroDOg\\_Dm2jxhP3jexdLfm42PhY](https://filmadrid.com/catherine-grant-al-hacer-un-video-ensayo-concentrate-en-ese-deseo-de-habitar-una-forma-preexistente/?fbclid=IwAR2TjZ_W3IdQSMehPcXLpqnwMns5Jf7jOroDOg_Dm2jxhP3jexdLfm42PhY)
- Grant, Catherine (directora). (2019). *Dancing on the carnival square* [Online]. De [https://vimeo.com/361641676?fbclid=IwAR2JAoe9fgHHC2jrRei5lnR6vAe\\_mJIToBuT44WiuGB1m6Az-hFGecSYrDU](https://vimeo.com/361641676?fbclid=IwAR2JAoe9fgHHC2jrRei5lnR6vAe_mJIToBuT44WiuGB1m6Az-hFGecSYrDU)
- Keathley, Christian (2011). La cámara-stylo: notas sobre la crítica audiovisual y la cinefilia. (Traductora Álvarez López, Cristina) En *Transit: cine y otros desvíos*. Recuperado desde: <http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/>
- Malcolm, Paul (director) (2007). *Notes Towards a Project On Citizen Kane* [Online]. De

<https://archive.org/details/NotesTowardsAProjectOnCitizenKane>

-Martín Lara, Begoña (2017). *Cecilia Bartolomé y las voces silenciadas* (Trabajo de fin de grado). Universidad Carlos III. Madrid.

-Parrondo Coppel, Eva (2001). *Vámonos, Bárbara, hacia la libertad*. En Cerdán, J. & Díaz López, M. (Eds.). *El encanto de la lógica*. Barcelona, España.

-Ruido, María (directora). (2017). *Mater Amatísima: imaginarios y discursos sobre maternidad en tiempos de cambio* [Online]. De <https://vimeo.com/197504682>

-Via, Valentí (director). (2020). *Videoessay: "Story of night" / "D'est"* [Online]. De <http://cinentransit.com/story-of-night-dest/>

-Zafra, Remedios (2010). *Elogio del párpado o ventanas para el tiempo en el cuarto propio conectado*. En *Un cuarto propio conectado*. Madrid. Fórcola ediciones.