

**TFG**

---

**ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN  
DEL DOCUMENTAL *VOCES***

**Presentado por Carla Labaig Molina  
Tutor: M<sup>a</sup> José Martínez de Pisón Ramón**

**Facultat de Belles Arts de San Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**



## RESUMEN DEL PROYECTO

El núcleo principal de este trabajo es la realización de *Voces*, un documental creativo. En los distintos apartados del trabajo se describe el proceso de realización, se analizan los conceptos principales de su planteamiento y se contextualiza en el marco artístico del cine-ensayo, revisando los referentes más destacados.

### ABSTRACT

The main focus of this work is the realization of *Voces* (Voices), a creative documentary. The sections describe the working process, analyzing the main concepts of his approach and contextualizing the artistic framework of essay-film, reviewing the highlights referents.

PALABRAS CLAVES: cine-ensayo, documental creativo, lenguaje audiovisual

KEY WORDS: essay-film, creative documentary, audiovisual language

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer a todas las personas que me han apoyado en la realización de este proyecto.

A Eulalia Adelantado por motivarme a comenzar y acabar el documental y a Vicente Ponce por todas sus críticas constructivas.

Especialmente quería agradecer a Maria José Martínez de Pisón, el apoyo, creatividad y dedicación como profesora de la facultad y tutora de mi proyecto, enseñándome conceptos, referentes y procesos para que la realización del documental *Voces* fuera posible.





# ÍNDICE

<b>1- Introducción</b>	7
<b>2. Objetivos y metodología</b>	11
2.1 Metas y objetivos	11
2.2 Proceso de trabajo	12
<b>3. Cuerpo de la memoria</b>	17
3.1 Descripción general del documental <i>Voces</i>	17
3.2 Marco referencial	21
3.2.1 Cine-ensayo	21
3.2.2 El cine de Michael Haneke	24
3.3 Planteamiento y proceso del trabajo <i>Voces</i>	27
3.3.1 Planteamiento y desarrollo de la idea	27
3.3.2 Realización del documental <i>Voces</i>	28
<b>4- Conclusiones</b>	31
<b>5- Bibliografía</b>	33
<b>6- Índice de imágenes</b>	35
<b>Anexo: DVD Documental <i>Voces</i></b>	

# 1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto se inscribe en la categoría de Trabajo Final de Grado para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. En él se recoge, a modo de Memoria, el análisis y proceso seguido en la realización del documental creativo *Voces*, contextualizándolo entre las prácticas artísticas que le son referenciales, analizando sus conceptos fundamentales y el proceso de trabajo seguido.

El documental se ha realizado en la asignatura Realización de Documentales Creativos, y desde el momento en que se consideró futura práctica del TFG se ha tenido especial cuidado en registrar su proceso de creación y reflexionar sobre los conceptos y/o nociones que le involucran. En su planteamiento cabe subrayar que está enfocado hacia el cine-ensayo por su fijación en reflexionar y hacer reflexionar al espectador sobre lo que ve, así como a la noción de cine-pensamiento expresado por Jean Luc Godard, porque ambas tipologías incorporan un punto de vista más subjetivo que el que se podría mostrar en un documental convencional.

Esta subjetividad se contrapone a la elegida frialdad con la que se trata el tema, buscando con ello cierta aproximación al cine del director Michael Haneke, sobretudo en el sentido en que rompe la barrera que separa al espectador de lo que ocurre dentro de la pantalla, para así convertirlo en cómplice de una violencia real.

Además de las consideraciones vinculadas al lenguaje audiovisual, la temática del documental quiere reflejar algunos aspectos que se producen en una etapa concreta de una enfermedad mental; y es respecto al tema donde la contextualización marca unos límites respecto al cine que ha tratado temáticas semejantes, es decir, no se han tomado como referentes los films del cine comercial que han incorporado en su ficción la temática de las enfermedades mentales, como es el caso de: *Una mente maravillosa*,(2001) de Ron Howard; *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese, incluso *El club de la lucha*(1999) de David Fincher; ni tampoco de documentales, como *Uno por ciento, esquizofrenia*, (2007) de Julio Medem, porque lejos de la representación o la investigación de la enfermedad, la búsqueda se dirigía hacia los paralelismos de los procesos expresivos: el papel de la voz en off, el texto y el tipo de imagen como alusión o connotación de la temática.

Las tipologías a las que se adscribe se dirigen hacia un cine que ensaya y reflexiona sobre todo lo que aparece en la pantalla, por ello recoge una contradicción a la hora de mostrar una realidad que se aleje del subjetivismo. Se podría decir que es una especie de enfrentamiento entre la violencia real, y la belleza poética que suele buscar el cine-ensayo.

Respecto a la estructura que sigue la presente memoria, su orden no se ajusta a la cronología de los pasos seguidos, estos se han reordenado para clarificar su comunicación y ajustarse al establecido en el manual de estilo para TFG de nuestra Facultad, pero es importante señalar que el desarrollo del documental, sobretudo en su fase de edición final ha sido simultáneo al estudio referencial y del marco conceptual, por lo que reflexión y práctica han ido retroalimentándose.

El primer capítulo trata sobre las metas y objetivos de esta memoria, que si bien mantiene lógicas similitudes a los objetivos del documental, hay un desplazamiento y cierta distancia entre ambos. Dentro de la reflexión y el análisis se produce el recuerdo de la pieza que la hace en cierta manera presente. Pero existen también diferencias de otra índole que inciden por ejemplo en los límites de difusión del trabajo, una difusión abierta a todo el que le interese el tema para la memoria, pero restringida para el documental, dado que no se han realizado los trámites necesarios para su difusión y se debe preservar la intimidad del protagonista hasta que esos procesos de difusión hayan sido acordados por todos los implicados en el trabajo.

Esa duplicidad obra-memoria, además de establecer cierto guiño a esa bifurcación del otro en sí mismo propia de la esquizofrenia, se mantendrá en los distintos apartados de este primer capítulo; así, el proceso de trabajo, la metodología y el estudio realizado se referirán a los pasos seguidos para elaborar esta memoria, dejando los propios del documental para el siguiente capítulo.

Es en este segundo capítulo donde el documental se despliega como cuerpo de la memoria, el cual tras su descripción general, se le sitúa dentro de un marco referencial, otro conceptual y por último una descripción de carácter técnico

Dentro del marco referencial se sitúa el estudio de diferentes directores relacionados con el cine-ensayo, haciendo un breve recorrido por la historia del cine-ensayo, cuya fuente principal es el texto de Josep María Catalá, *Film-ensayo y vanguardia*.

Para marcar las referencias, la información principal se ha obtenido del libro de Antonio Weinrichter, *Tentativas del cine-ensayo. La forma que piensa*, de algunos films de Godard vinculados a la idea de cine-pensamiento; un breve análisis de *Los ensayos* de Michel Montaigne referenciado en el Trabajo Final de Master *La imagen que ensaya. Introspección y dialéctica a través de un video-ensayo* de Cecilia Álvarez y los textos sobre el cine de Gilles Deleuze *Imagen-movimiento e Imagen-tiempo*. Por último como referentes respecto a su temática se analizarán algunas obras de Agnès Varda y Chantal Akerman.

Seguidamente se analizan algunos aspectos del cine de Haneke y la utilización de recursos para romper esa indiferencia que presenta a veces el espectador al consumir cine. El análisis se centra por un lado en la realidad que muestra lejos de una representación cercana al sentimentalismo y el trato de temas reales que afectan a la sociedad contemporánea, en este caso de todos los temas que trata Haneke, uno de los temas referenciales es la irrupción de lo siniestro en el entorno familiar.

Para mayor aclaración se detallan algunos de los recursos fílmicos que utiliza, tales como el uso de la cámara como observador mediante la utilización del plano fijo situado lejos del sujeto, convirtiendo al espectador en cómplice de la violencia que se muestra.

El último punto de este capítulo tratará del planteamiento y proceso del trabajo, centrándose tanto en la parte conceptual como en la técnica, relacionándolas entre sí.

El cuarto capítulo, y último, se basará en las conclusiones a las que he podido llegar tras realizar el documental *Voces*, haciendo alusión tanto a

fusionar el cine-ensayo con un cine más real y objetivo, a la utilización de ciertos recursos fílmicos para generar diferentes estados en el espectador, como el hecho de construir un posible discurso mediante reflexiones sobre un tema y finalmente derribarlo, generando más reflexiones sobre el mismo discurso.



## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1 METAS Y OBJETIVOS

El Objetivo principal de este Trabajo Final de Grado es la realización del documental creativo *Voces*, su análisis y contextualización. Para conseguir este objetivo se han marcado otros objetivos específicos o parciales que enumeramos a continuación vinculándolos al proceso de trabajo y métodos seguidos para guiar y asegurar su desarrollo:

- Seleccionar las fuentes referenciales que permitan definir el ámbito conceptual y artístico en el que se inserta el trabajo, entre la práctica artística, cine y comunicación audiovisual.

- Delimitar los conceptos fundamentales que anclan esa ubicación híbrida y lo definen.

Para seguir estos dos objetivos se han realizado esquemas y fichas de lectura con recopilación de citas y características que ayudaban a expresar esas relaciones e intersecciones.

Respecto al marco referencial artístico:

- Visualización, selección y análisis de audiovisuales, documentales o películas que transmitían aspectos semejantes a los planteados en el documental *Voces*

Respecto a la realización del documental *Voces*, los objetivos parciales han sido:

- Iniciar personalmente en el terreno del cine-ensayo, para poder llegar a una mayor comprensión de esta vertiente mediante la práctica.

- Explorar la utilización de recursos fílmicos con el fin de obtener una aproximación a la realidad en el discurso.

- Distinguir los límites entre realidad y ficción.

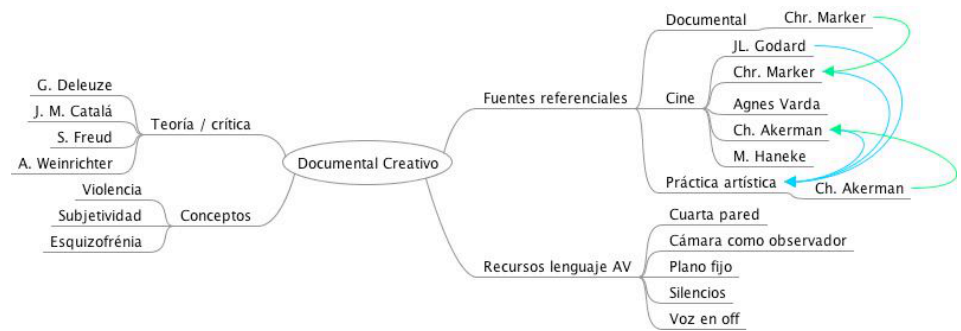
- Expresar mediante la cámara la importancia de las decisiones imperfectas del autor, humanizando la técnica.

- Confrontar el objetivismo mediante lo visual, con el subjetivismo que expresa el audio.

- Partir de la reflexión y reflexionar sobre el propio resultado.

Esta guía de objetivos y pasos a seguir se articuló en el siguiente esquema.

Esquema del proyecto. En este esquema se muestran todos los pasos a seguir en el proyecto.



## 2.2 PROCESO DE TRABAJO Y ESTUDIO REALIZADO

La metodología seguida ha sido híbrida, dada la vertiente teórico-práctica del trabajo, si bien está más enfocada hacia sistemas cualitativos y activos. Al tratarse del análisis de una práctica artística propia, el punto de vista es inevitablemente subjetivo e incluyente, por lo que la finalidad de esta memoria es explorar, descubrir y ampliar los conocimientos que hay en este campo en el que ahora me inicio. La orientación del estudio está dirigida al proceso más que al resultado, pues la reflexión se ha ido construyendo de forma paralela a la realización de la práctica, descubriendo las cosas paso a paso, o conociéndolas con mayor profundidad de manera simultánea a su realización.

Plan de trabajo seguido:

A partir de la primera definición de la práctica audiovisual y su planteamiento, se empezó a definir el marco teórico y los referentes artísticos para lo que se elaboró un sencillo sistema de organización de la información por fichas.

Ese primer esbozo del documental fue comentado y revisado con distintos estudiantes y profesores de la facultad, a los que agradezco las sugerencias aportadas. Estas revisiones han impulsado una estructura más compleja.

De forma paralela se ha llevado el estudio del marco teórico, referencial y la producción final del documental, generando un feedback entre los dos tipos de actividad.

Para finalizar, se muestran dos ejemplos de fichas que se realizaron para vincular extractos de las lecturas (posibles citas) con los factores destacables que guionizaban cada apartado de esta memoria.

La primera es sobre el cine-ensayo, señalando los conceptos estudiados que posteriormente llevaron a la realización del documental.

En la vertiente del cine-ensayo se estudiaron conceptos vinculados con la importancia de la visión del autor, llevándonos a un enfrentamiento entre el objetivismo y el subjetivismo y finalmente al propio proceso de reflexión sobre las imágenes.

Dos de las cuestiones que aparecen en la primera ficha no pertenecen directamente al cine ensayo, pero mi intención es vincularlas con el proceso de reflexión.

La segunda ficha recoge datos y citas sobre la violencia, tanto en el cine de masas como en otro tipo de cine dentro de una vertiente más realista.



Contrastando las características y conceptos a tratar de los dos tipos de cine, pude obtener el resultado de la pieza Voces.

### CINE-ENSAYO

CUESTIONES	CITAS
<p><b>DELEUZE, G</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Erosión del pensamiento</li> <li>- Replantea la postura del pensador abstracto</li> </ul>	<p><i>Cuando Artaud habla de la erosión del pensamiento como de algo esencial y accidental a la vez, radical impotencia y sin embargo alto poder, es ya desde el fondo de la esquizofrenia. [...] ¿Qué le queda al pensador abstracto cuando da consejos de sensatez y distinción? ¿Hablar siempre de la herida de Bousquet, del alcoholismo de Fitzgerald y de Lowry, de la locura de Nietzsche y de Artaud, permaneciendo en la orilla? ¿Convertirse en el profesional de las habladorías? [...] ¿O bien ir uno mismo para ver un poquito, ser un poco alcohólico, un poco loco, un poco suicida, un poco guerrillero, lo justo para alargar la grieta, pero no demasiado para no profundizarla irremediablemente? [...] ¿Cómo permanecer en la superficie sin quedarse en la orilla? ¿Cómo salvarse salvando la superficie, y toda la organización de superficie, incluidos el lenguaje y la vida? ¿Cómo alcanzar esta política, esta guerrilla completa?</i></p> <p>DELEUZE, G., <i>Lógica del sentido</i>. p. 11</p>
<p><b>DELEUZE, G Y CATALÁ, JM</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Proceso de reflexión en las imágenes</li> </ul>	<p><i>He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo en el proceso de reflexión.</i></p> <p>CATALÀ, JM., <i>Film-Ensayo y vanguardia</i>, p. 20.</p> <p><i>El cine-ensayo reflexiona por medio de las imágenes: no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes, ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas, sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes.</i></p> <p>DELEUZE, G., <i>Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2</i>, p. 262.</p>
<p><b>MONTAIGNE, M</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Visión del artista</li> </ul>	<p><i>“Es la medida de mi visión, no la medida de las cosas”</i></p> <p>MONTAIGNE, M., <i>Los ensayos</i>,</p>
<p><b>GODARD, JL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Objetivismo VS Subjetivismo</li> </ul>	<p><i>Mi pensamiento divide tanto como une [...] No puedo sustraerme a la objetividad que me aplasta ni al subjetivismo que me exilia</i></p> <p>GODARD, JL., <i>Dos o tres cosas que sé de ella</i>. [diálogo del film].</p>

## VIOLENCIA

CUESTIONES	CITAS
<p><b>FREUD,S</b></p> <p>-Los límites entre fantasía y realidad provocan lo siniestro.</p>	<p><i>Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.</i></p> <p>FREUD, S., <i>Lo siniestro</i>, p. 2500.</p>
<p><b>FERRANDO, P</b></p>	
<p><b>HANEKE</b></p> <p>- Violencia desde lo cotidiano</p> <p>- Violencia y el fuera de campo</p> <p>- Fuera de campo → sugestión a la imaginación</p> <p>- Deconstrucción</p> <p>- Espectador incómodo</p> <p>- Violencia real</p>	<p><i>Una ilustración radical de denuncia sobre estas cuestiones se encuentra en el realizador alemán Michael Haneke. Tanto Benny's Video (1992), como Funny Games (1997), Código Desconocido (Code Inconnu, 2000), o La Pianista (Le Pianiste, 2001) abordan el fenómeno social de la violencia desde el ámbito de lo cotidiano. En todas ellas se marginan en fuera de campo los hechos violentos para sugestionar y obligar a imaginar al espectador las escenas. Pese al grado de incomodidad, hasta llegar al límite de lo tolerable, Haneke elabora toda una batería de efectos deconstructivos con objeto de que el público tenga conciencia de lo peligrosa que puede llegar a ser la insensibilización de la representación audiovisual de la violencia.</i></p> <p>FERRANDO, P., <i>Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini</i>. p. 18.</p>
<p><b>CINE DE MASAS</b></p> <p>- Cine contemplativo e hipnótico</p> <p>- Comportamiento pasivo/ Falta de sensibilidad</p> <p>- Representación lejos de la realidad</p>	<p><i>Creo, pues, que ahí radica la nueva mirada cinematográfica. Una mirada que se aleja, cada vez más, del acto contemplativo al decantarse por un montaje frenético y ultrafragmentado, generando en el espectador un estado hipnótico e inconsciente sobre las imágenes que desfilan en la pantalla. Este mismo comportamiento pasivo del público actual provoca, igualmente, una falta de sensibilidad por el propio referente real porque la misma desmesura fílmica es interpretada como factura del mismo producto audiovisual. De manera que, al final, parece que existe una tácita actitud sobre el hecho de encontrarse frente a unas imágenes que no pertenecen a la realidad.</i></p>

	<p>FERRANDO, P., <i>Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini</i>. p. 18.</p>
<p><b>BADT, K</b> - Protesta contra el cine de masas y su representación de la violencia</p>	<p><i>La sociedad en que vivimos está empapada de violencia. Yo lo represento en la pantalla porque le tengo miedo, y creo que es importante reflexionar sobre ello. Todas mis películas tratan de cuestiones que me parecen de relevancia social, y todas tratan de mis propios miedos. Me estoy ocupando de cuestiones que me parecen opresivas o importantes, que me interesan dramáticamente. [...] Mis películas son también una protesta contra el cine de masas, una respuesta a las películas que se proyectan en los cines hoy. Si las películas comerciales fueran diferentes mis películas serían también diferentes.</i></p> <p>BADT, K., <i>Family Is Hell and So Is the World</i>. [Traducción propia].</p>



## 3. CUERPO DEL TRABAJO

### 3.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL DOCUMENTAL *VOCES*

Con el documental *Voces* se han planteado dos líneas de trabajo paralelas, por un lado una serie de reflexiones sobre el papel de la imagen y la voz en off en los lenguajes audiovisuales, y por otro lado reflejar algunos aspectos que se producen en una etapa concreta de una enfermedad mental.

Este planteamiento se vincula con ciertos aspectos del cine-ensayo, ya que son reflexiones subjetivas aportadas por la autora, desde un punto de vista personal. Sin embargo también se relaciona con un tipo de cine que busca la distancia y la frialdad. La crudeza de la realidad alejándonos de una mera “representación” agradable, tal y como es la etapa por la que está pasando la persona que aparece en el documental.

Esta crudeza que se intenta transmitir, también es una crítica a los relatos que se construyen en el cine comercial, mostrando una violencia que el espectador es capaz de observar desde la comodidad del patio de butacas, alejándose de cualquier empatía y aceptando la violencia “justificada”.

En el documental *Voces* se intenta crear una atmósfera de agobio, con el fin de generar incomodidad, convirtiendo al espectador en un intruso al irrumpir en la intimidad de una persona.

Este documental trata la evolución de una enfermedad degenerativa sobre una persona en concreto y una etapa de aislamiento, por lo tanto, se le da importancia al espacio. En primer lugar se alude al sujeto mediante un pase de fotografías que recorren momentos clave en su vida, registrando sus expresiones y mostrando cómo, con el paso del tiempo, van cambiando.



Carla Labaig: *Voces*, 2014  
Pase de fotografías. Secuencia dentro del documental

En segundo lugar se hace un recorrido por el espacio donde va a transcurrir la secuencia clave, indagando objetos concretos que obligan a reflexionar sobre ellos. Acumulación de objetos; una pila de medicación, evidenciando la enfermedad; un cenicero lleno cuya imagen pretende hacer más referencia a una obsesión que a un vicio; y un reloj que no funciona, una indirecta de que en esa habitación no pasan las horas.



Carla Labaig: *Voces*, 2014  
Recorrido por una habitación, plano  
detalle. Secuencia dentro del  
documental.

Agnés Varda ya utilizó un reloj que no marcaba el tiempo, pero generando un significado totalmente distinto.

Esta secuencia insinúa al espectador la irrupción en un espacio íntimo y personal.

Dos presentaciones paralelas que finalmente formarán un todo.

La secuencia final es la unión entre sujeto y espacio, mostrando lo que ocurre cuando se unen. Ésta es la más importante, ya que muestra el comportamiento del sujeto dentro del espacio, junto a una voz en off que intenta averiguar en todo momento qué pasa por su cabeza y el por qué de ciertos comportamientos, mostrando frialdad y a la vez agotamiento, haciendo alusión a la impotencia que siente la familia al ver que cada día está más lejos de ellos, física y mentalmente. Evitando el sentimentalismo para no alejarse de la realidad que se quiere mostrar.



Carla Labaig: *Voces*, 2014  
Unión sujeto y espacio. Secuencia  
dentro del documental.

Por último, como una posible "conclusión", se escucha otra vez una voz en off, subtitulada por un texto que no coincide con lo que dice, simulando la enfermedad, por lo que el espectador tiene que hacer un gran esfuerzo por entender tanto lo que dice la voz que escucha, como el texto que hay en pantalla.

La pieza quiere incitar al espectador a reflexionar para llegar a su propio entendimiento sobre lo que está viendo, pero a la vez el texto que aparece en pantalla es otra reflexión. ¿Son correctas mis reflexiones? ¿Acaso puedo

entender mínimamente a una persona desde la puerta de su habitación? ¿Simplemente observando? ¿Hablando de sus pensamientos sin poder escucharlos?

*Cuando Artaud habla de la erosión del pensamiento como de algo esencial y accidental a la vez, radical impotencia y sin embargo alto poder, es ya desde el fondo de la esquizofrenia. [...] ¿Qué le queda al pensador abstracto cuando da consejos de sensatez y distinción? ¿Hablar siempre de la herida de Bousquet, del alcoholismo de Fitzgerald y de Lowry, de la locura de Nietzsche y de Artaud, permaneciendo en la orilla? ¿Convertirse en el profesional de las habladurías? [...] ¿O bien ir uno mismo para ver un poquito, ser un poco alcohólico, un poco loco, un poco suicida, un poco guerrillero, lo justo para alargar la grieta, pero no demasiado para no profundizarla irremediablemente? [...] ¿Cómo permanecer en la superficie sin quedarse en la orilla? ¿Cómo salvarse salvando la superficie, y toda la organización de superficie, incluidos el lenguaje y la vida? ¿Cómo alcanzar esta política, esta guerrilla completa?<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> DELEUZE, G., *Lógica del sentido*. p. 114





## 3.2. MARCO REFERENCIAL

### 3.2.1. Cine Ensayo

En este apartado hablaré sobre las características generales del cine-ensayo, basándome en textos de Deleuze, Josep María Catalá, y el libro *Tentativas del cine-ensayo. La forma que piensa*, utilizando también citas de Godard, uno de los autores más destacados en este tipo de cine. Por último citaré algunas autoras que me han servido como referencia a la hora de realizar mi pieza. Por otro lado alejándome del cine-ensayo, analizaré brevemente el cine de Michael Haneke, para así poder relacionar algunos aspectos de su obra con la pieza audiovisual que se presenta.

Todo esto para comprender mejor los orígenes del documental Voces y contextualizarlo teniendo presente unos antecedentes, ya que se podría decir que esta pieza tiene pinceladas por una parte del cine-ensayo y por otra retoma algunos de los recursos que Haneke utiliza en su cine.

El cine-ensayo comienza a surgir en una era post-moderna, se aproxima más al cine experimental que al documental, ya que consiste en reflexionar sobre el mundo, no representarlo. Por lo tanto es un tipo de cine que se aleja de la vertiente cinematográfica del objetivismo científico y se aproxima más a planteamientos basados en la intuición ligados a filosofías que se oponían a la razón, la vanguardia.

Se podría decir que el film-ensayo fusiona un tipo de documental performativo con la vena lírica o autobiográfica del cine vanguardista.

Este tipo de cine no establece conclusiones, ensaya reflexiones, tal como se señala en el libro *Tentativas del cine-ensayo*, citando expresamente para definirlo a Michel de Montaigne “*Es la medida de visión del artista, no la medida de las cosas*”<sup>2</sup>, cita que toma doble consideración pues viene de quien empleó por primera vez, con una manera propositiva, el término ensayo.

Otro de los apuntes interesantes que el libro *Tentativas del cine-ensayo* nos ha aportado, es que no hay que hablar de uno mismo, sino desde uno o con uno mismo, rasgo que podemos ver en muchos de los trabajos de Jean Luc Godard, especialmente en *Dos o tres cosas que sé de ella*:

*Mi pensamiento divide tanto como une [...] No puedo sustraerme a la objetividad que me aplasta ni al subjetivismo que me exilia*<sup>3</sup>.

El cine de Godard nos lleva a un cine-pensamiento en el que la mayoría de las reflexiones son de carácter dubitativo, tentativo. Utiliza soliloquios, algo más que relatos de un narrador “inseguro”.

Lo que subraya la importancia de un punto de vista personal, una reflexión y una voluntad de construir un discurso. En este sentido, el cine de Godard puede definirse como ensayístico, pero al mismo tiempo autobiográfico - diarístico y de compilación, con una poética bastante densa.

*Si es verdad que el cine moderno se edificó sobre la ruina del esquema sensoriomotor o de la imagen-acción, halla en el par “postura-voyeurismo” un mero elemento que funciona tanto mejor cuanto a las posturas son inocentes. La riqueza de este cine no se agota en un autor, Akerman o*

<sup>2</sup> MONTAIGNE, M., *Los ensayos*,

<sup>3</sup> GODARD, J.L., *Dos o tres cosas que sé de ella*. [diálogo del film].

*Eustache. Es una proliferación donde hay que localizar estilos diversos, y encontrar la unidad de una categoría, (la “post-nouvelle vague”) a través de autores diferentes.<sup>4</sup>*

En el cine-ensayo uno de los principales protagonistas es el proceso, más que el resultado final. Estaríamos hablando en la mayoría de casos de un proceso abierto ya que está vinculado con el pensamiento, donde a partir de cuestionar todo lo que vemos y oímos podemos sacar conclusiones infinitas, o incluso más preguntas sin hallar respuesta definitiva. Es decir se basa en la reflexión mediante un discurso metafórico. Los contenidos ya no son tan importantes, sino la reflexión que producen estos sobre el sujeto.

*He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo en el proceso de reflexión.<sup>5</sup>*

Otra de las características del cine-ensayo sería la identidad del cineasta en el proceso y representación de la reflexión. Su presencia es mucho más marcada que la que aparecería en un documental autorreflexivo, ya que la propia reflexión es una necesidad que tiene el artista para poder comprender su propio pensamiento. Tal vez estas reflexiones se podrían definir como “dudas existenciales”.

*El cine-ensayo reflexiona por medio de las imágenes: no se trata de reflexionar y luego ilustrar la reflexión con imágenes, ni de captar imágenes y luego reflexionar sobre ellas, sino de establecer el proceso de reflexión justamente en las imágenes.<sup>6</sup>*

El film-ensayo es un género vinculado a la realidad, alejándose del documental autorreflexivo, ya que su objetivo no consiste en poner en evidencia, sino explorar esa evidencia. Se podría decir que es un autodescubrimiento, reflexiones propias del artista que son necesarias para llegar al fondo de un pensamiento. Personalmente lo podría considerar en ciertos aspectos una auto terapia.

Para desgranar más las características del cine-ensayo, se analiza brevemente a continuación el trabajo de dos cineastas.

Agnés Varda, autora de cine documental, muestra la realidad mediante una visión íntima y personal. Una de sus películas que retratan a la perfección lo mencionado anteriormente son Los espigadores y la espigadora, donde muestra el concepto “recolectar” de una manera objetiva pero a la vez íntima.

Se basa en una serie de contrastes entre lo documental y lo personal, se podría decir que el enfoque documental del tema, más tarde es suavizado por secuencias íntimas donde alude a situaciones personales. Una de las secuencias más íntimas a mi parecer sería el retrato de sus manos y cómo han ido envejeciendo con el tiempo, la proximidad de la muerte retratada de una forma entrañable.

<sup>4</sup> DELEUZE, G., *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 262.

<sup>5</sup> CATALÀ, JM., *Film-Ensayo y vanguardia*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibíd.*



Agnés Varda: *Los espigadores y la espigadora*, 2000. Patata con forma de corazón.

Agnés Varda: *Los espigadores y la espigadora*, 2000. Agnés Varda con su cámara.



Agnés Varda incorpora su propia figura como artista dentro de sus películas, utilizando de planos subjetivos mediante cámara en mano. Dejando tal vez un tipo de huella fílmica. Lo que puede parecer extremadamente objetivo, acaba convirtiéndose en una visión totalmente personal de la artista.

Otra autora referencial para este trabajo es Chantal Akerman.



Dos de los temas principales que trata Akerman son la cotidianidad y el aislamiento.

Mi proyecto tiene en común estos dos temas, pero marcando la diferencia de que mi objetivo a la hora de mostrar estos dos temas es generar un estado de agobio. Una de sus obras donde trata el tema de la soledad y el aislamiento es *L'homme a la valise* (1983), donde se retrata su soledad y rutina dentro de su apartamento.

Mi pieza se reduce a un espacio más pequeño todavía, tratando el aislamiento de forma más dura, ya que hace referencia a una de las etapas de una enfermedad.

Es evidente que el cine-ensayo reclama la participación activa del espectador, ya que hablamos de una "forma que piensa", que invita a reflexionar, tanto por parte de la imagen, como por parte de la voz en off, aunque no siempre tengan una coherencia aparente.

Chantal Akerman: Retrato de la artista.

Akerman utiliza la actitud del cuerpo subrayando los gestos, las posturas y los sonidos con el fin de hacer exclamación en emociones concretas, como muchas otras autoras que consideramos vinculadas al género cine-ensayo.

*Las autoras femeninas, las realizadoras femeninas, no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que cuenta más es la forma en que supieron innovar en este cine de los cuerpos, como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como gestus individual o común.*<sup>7</sup>

### 3.2.2 El cine de Michael Haneke

Revisaremos algunas de las características y recursos del cine de Haneke dado que me ha influido, tanto para la realización de la pieza Voces, como para configurar una línea personal de aproximación al medio audiovisual más allá de la realización de esta pieza.

Uno de los objetivos de Haneke en la mayoría de sus films, es mostrar la realidad huyendo de una representación cercana al sentimentalismo. Ésto convierte la realidad de sus films en una representación fría y violenta. Una violencia lejos del camino del cinismo, que se presenta de manera objetiva para tratar temas reales que afectan a la sociedad contemporánea como la familia, la represión, religión, sexualidad, dolor, culpabilidad, egoísmo, ignorancia u opresión.

*La sociedad en que vivimos está empapada de violencia. Yo lo represento en la pantalla porque le tengo miedo, y creo que es importante reflexionar sobre ello. Todas mis películas tratan de cuestiones que me parecen de relevancia social, y todas tratan de mis propios miedos. Me estoy ocupando de cuestiones que me parecen opresivas o importantes, que me interesan dramáticamente. [...] Mis películas son también una protesta contra el cine de masas, una respuesta a las películas que se proyectan en los cines hoy. Si las películas comerciales fueran diferentes mis películas serían también diferentes.*<sup>8</sup>

Entre los recursos fílmicos que utiliza destaca el uso de la cámara como observador, llevando al espectador, por un lado, a una posición de cómplice de la violencia que se muestra y por otro a pasar a ser un intruso al sobrepasar la irrupción de la intimidad de una persona, tal vez ésto es lo que posiciona al espectador dentro de una situación violenta.

En uno de sus films, *La pianista* (2001) la cámara irrumpe en el baño, donde Erika a causa de una frustración personal, acaba haciéndose una mutilación genital. Son situaciones tan sumergidas en la intimidad, que el hecho de que la cámara esté situada en esos espacios convierte al espectador en cómplice de esa violencia.

<sup>7</sup> DELEUZE, G., *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 261.

<sup>8</sup> BADT, K., *Family Is Hell and So Is the World*. [Traducción propia].



Michael Haneke: *La pianista*, 2001.  
Erika en el baño autolesionándose .

La irrupción de lo siniestro en el entorno familiar está presente en la narrativa de Haneke. Llevando a comportamientos extremos a los miembros de la familia con tal de sobrevivir al peligro. Una noción de lo siniestro vinculada a la definición que aportó Sigmund Freud:

*Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.*<sup>9</sup>

Esa tensión psicológica está vinculada sobretodo a comportamientos naturales del ser humano, principalmente actitudes primitivas que podrían ser cuestionadas por la propia moral, o el hecho de que la sociedad provoque ese tipo de comportamientos; pero también en la construcción técnica del discurso con una sintaxis fílmica aparentemente rota por los cortes bruscos, planos fijos con interferencias en un montaje fragmentado. Tal como analiza Pablo Ferrando García en su tesis doctoral:

*Creo, pues, que ahí radica la nueva mirada cinematográfica. Una mirada que se aleja, cada vez más, del acto contemplativo al decantarse por un montaje frenético y ultrafragmentado, generando en el espectador un estado hipnótico e inconsciente sobre las imágenes que desfilan en la pantalla. Este mismo comportamiento pasivo del público actual provoca, igualmente, una falta de sensibilidad por el propio referente real porque la misma desmesura fílmica es interpretada como factura del mismo producto audiovisual. De manera que, al final, parece que existe una tácita actitud sobre el hecho de encontrarse frente a unas imágenes que no pertenecen a la realidad.*

*Una ilustración radical de denuncia sobre estas cuestiones se encuentra en el realizador alemán Michael Haneke. Tanto Benny's Video (1992), como Funny Games (1997), Código Desconocido (Code Inconnu, 2000), o La Pianista (Le Pianiste, 2001) abordan el fenómeno social de la violencia desde el ámbito de lo cotidiano. En todas ellas se marginan en fuera de campo los*

<sup>9</sup> FREUD, S., *Lo siniestro*, p. 2500.

*hechos violentos para sugestionar y obligar a imaginar al espectador las escenas. Pese al grado de incomodidad, hasta llegar al límite de lo tolerable, Haneke elabora toda una batería de efectos deconstructivos con objeto de que el público tenga conciencia de lo peligrosa que puede llegar a ser la insensibilización de la representación audiovisual de la violencia.<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> FERRANDO, P., *Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini*. p. 18.

### 3.3 PLANTEAMIENTO Y PROCESO DE TRABAJO DEL DOCUMENTAL VOCES

En el primer punto de este apartado hablaré de cómo surgió y fue evolucionando la idea hasta considerarlo como resultado final del documental *Voces*.

En el segundo punto me centraré más en cuestiones técnicas, nombrando los recursos fílmicos que se han utilizado y que se quería transmitir con éstos.

#### 3.3.1 Planteamiento y desarrollo de la idea

Para el Trabajo Final de Grado estaba previsto realizar un documental experimental teniendo como referente el cine-ensayo. El primer documental que se planteó era de carácter social, retratando diferentes espacios “okupados” y la diversidad de pensamientos de las personas los “okupaban”.

Tras concertar citas para registrar los espacios y hacer entrevistas, estructurar el guión, etc., el proyecto tuvo que cancelarse por el momento. Este parón me llevó a seguir buscando alternativas sobre el documental nombrado anteriormente, pero también a mirar mi entorno y darme cuenta que eso no era lo único que tenía que contar.

El proyecto final de la asignatura de Realización de Documentales Creativos se basaba en realizar un documental experimental, inconscientemente se buscaban tipos de trabajos más personales, subjetivos, donde el autor se involucraba. No sólo representaba o retrataba de manera objetiva ciertos aspectos del mundo, sino que se centraba mucho más en la interpretación del autor, su mirada.

A partir de esto surgió el documental *Voces*, ¿por qué no capturar por fin las constantes cuestiones que tengo día a día respecto a un tema en concreto?, ¿por qué no capturar también la imagen y reflexionar sobre ésta? Y a partir de reflexionar, ¿por qué no hacer reflexionar al espectador sobre mis reflexiones?.

Evidentemente todo esto ya estaba inventado, y el primer documental pertenecía al mismo tipo de estructura, también trataba con importancia el espacio, era parte de mi entorno, pero un entorno más lejano, no tan cercano como el de *Voces*. Al fin y al cabo también era un tema pendiente.

Tras plantear la idea en la asignatura, se llevaron a cabo posibles guiones y tipos de estructura para plasmar lo mejor posible lo que se quería tratar.

En este trabajo se empezó por el todo, es decir, la secuencia final, donde transcurre la acción, y el sujeto y espacio se unen, sin voz en off, dejando al espectador sólo con ese “todo”.

Tras analizar entre varias personas y profesores la secuencia grabada, se interpretó de varias maneras y creímos necesaria la incorporación de una voz en off implicada, pero a la vez distante, que se basara en reflexiones, pero que no fuera evidente.

Había que pensar en una introducción, y ya que solo el autor entiende lo que conoce, había que organizar la pieza y dividirla en partes que dieran pistas de lo que iban a ver en la secuencia donde transcurre la acción. ¿Por qué no dividir ese todo? Aun haciendo por una parte un recorrido de la vida del sujeto

mediante fotografías antiguas y por la otra un recorrido por el espacio, las personas que lo veían lo interpretaban de maneras muy dispares.

Finalmente intenté integrar un texto en el vídeo, pero no funcionaba de la manera que esperaba, y mi tutora de proyecto me sugirió algo más poético utilizando dos textos que hicieran referencia al tema a tratar. Uno sería interpretado por la voz en off y el otro adoptaría la función de subtítulo.

### **3.3.2 Realización del Documental Voces**

En la grabación del documental *Voces* hago principal uso de la cámara como observador, para esto utilizo el plano fijo dándole en algunos momentos movilidad, ya que quiero mostrar algo real, y la realidad no es perfección. Por lo tanto, si el autor duda sobre el encuadre, la cámara se mueve. Es una especie de huella, puesto que en la secuencia donde transcurre la acción, ¿la persona está mirando a cámara? ¿O está mirando a la persona que hace uso de la cámara para robarle la intimidad?

La cámara normalmente está situada lejos del sujeto, creando distancia. Esta distancia es una herramienta para evitar el sentimentalismo, por ello se utiliza también el plano general.

Todo esto hace referencia principalmente a la secuencia donde transcurre la acción. La secuencia de la habitación se realiza mediante planos detalle buscando que el espectador indague en los objetos íntimos y concretos de esa persona. Es decir, que sienta que está invadiendo la intimidad de la persona.

A la hora de realizar el documental, opté por la utilización de ciertos recursos fílmicos que generan distancia, pero a la vez quería que el espectador se sintiera dentro del film. En mi opinión el plano fijo es el que más se puede aproximar a la realidad, situando al espectador en la puerta de la habitación, observando desde ella.

Respecto al montaje en general está construido mediante interrupciones, decidiendo de manera egoísta qué puede mirar el espectador y durante cuanto tiempo.

El documental está dividido en cuatro secuencias y cada una refleja ciertos aspectos de la persona que aparece como protagonista. En las dos primeras secuencias se llevan a cabo transiciones por corte, con el fin de conseguir un montaje directo mostrando sólo lo que se considera importante. Con este tipo de transición intento evitar un montaje que requiera el desplazamiento de la cámara, optando por el plano fijo, todo lo contrario a un montaje fluido.

La primera secuencia consta de un pase de fotografías cayendo sobre una superficie, haciendo un breve recorrido por la vida de la persona en cuestión. El tipo de plano elegido en esta secuencia fue un contrapicado, con el fin de situar al espectador de pie frente la superficie. Podría tratarse de un tipo de plano subjetivo.

En esta secuencia si que fue necesario iluminar, puesto que a diferencia de las demás secuencias donde el espacio precisaba de su luz habitual, centrándome más en el concepto de oscuridad y la realidad, quería que el espectador pudiera apreciar las expresiones de manera clara.

En este pase de fotografías, para darle más importancia a ciertas imágenes y expresiones de la persona, se utilizan planos detalle de las fotografías



integrados por corte. La utilización de estos planos detalle son para centrar al espectador en las expresiones y agilizar el ritmo de la secuencia.



Carla Labaig: *Voces*, 2014  
Secuencia del pase de fotografías.

Entre secuencia y secuencia hay silencios, cada uno de una duración, para alertar al espectador de que todo lo que muestre en algún momento será interrumpido y aunque intente seguir un ritmo, no podrá predecir cuándo entrará la próxima secuencia. Siendo una especie de juego para el espectador incitándole a no apartar la vista del documental, ya que los tiempos no son predecibles.

La segunda secuencia es el registro del espacio donde prácticamente vive la persona. Esta secuencia se introduce mediante un plano general para registrar todo el espacio y seguidamente mediante cortes se pasa a planos detalle de objetos que aluden a aspectos personales de la persona. Estos planos detalle a la vez actúan como aviso al espectador de que probablemente en la siguiente secuencia irrumpa en la intimidad de la persona.

Carla Labaig: *Voces*, 2014  
Secuencia del recorrido por el espacio.  
Plano detalle de un reloj roto.



La secuencia más importante es donde se une el espacio y el sujeto, donde transcurre toda la acción. Esta secuencia consta de un plano fijo, interrumpido a veces por un movimiento incómodo, haciendo evidente la duda sobre el tipo de encuadre. Esto quiere mostrar la imperfección humana, la incomodidad de la persona que hay tras de la cámara, llevándole a la duda.



Carla Labaig: *Voces*, 2014.  
Fotograma de la secuencia donde el sujeto y el espacio se unen.

Esta secuencia está acompañada por una voz en off distante pero a la vez agotada y mostrando impotencia. Esta voz en off se plantea a sí misma el comportamiento de la persona que está observando.

En las dos últimas secuencias, se quería mostrar el espacio real, con su iluminación habitual, para reflejar una imagen oscura, sucia y con grano, con el fin de evitar una estética agradable. Si hubiera manipulado la iluminación el concepto de realidad que quiero transmitir sería difuso.

Por último, el documental es “cerrado” por otra voz en off con subtítulos que no coinciden con lo que se escucha, intentando crear una atmósfera donde el espectador no se sienta cómodo por la disociación y ruptura entre el ver y la escucha. Estos dos textos pueden interpretarse como la conclusión, pero no son fáciles de descifrar, aludiendo así a la enfermedad mental. Este “cierre” a la vez es una reflexión propia sobre el documental, ya que uno de los textos deja en evidencia cualquier tipo de expresión lejos de la empatía, sobre una situación ajena.

Respecto a las herramientas utilizadas en el documental, he podido contar con una cámara de vídeo profesional proporcionada por la Facultad, Panasonic Ag-ac90. Surgieron algunos problemas con los códecs de esta cámara a la hora de importar los archivos en el software Adobe Premiere CS5, pero finalmente se solucionaron gracias a la ayuda de Miguel Aparisi técnico del Departamento DECADHA.

Tras realizar el montaje con Adobe Premiere CS5, quise realizar el etalonaje de la pieza basándome en la gama de color y el contraste de la última secuencia. El etalonaje fue llevado a cabo en la asignatura de Post-producción Digital y Efectos Especiales, mediante el software Adobe After Effects CC, por lo tanto tuve que crear una copia desde Premiere en la última versión para que fueran compatibles los dos programas. Esta modificación solo se llevó a cabo con el fin de que no hubieran saltos de color.

## 4. CONCLUSIONES

Con la realización de este trabajo, tanto la memoria como el documental, he podido llegar a algunas conclusiones que han transformado la visión que tenía anteriormente del cine en general.

He podido aprender a mirar y entender el cine de otra manera, profundizando en los contenidos, contrastando información y maneras diferentes de expresar ideas a través de imágenes, sonidos, texto, ritmo, encuadres ..., es decir aproximarme a la complejidad del lenguaje audiovisual en el campo del documental creativo.

Soy consciente de que la vertiente del cine-ensayo es un campo muy amplio de expresión y todavía queda mucho por explorar y aprender.

Mediante la realización del documental *Voces*, su análisis y contextualización he sentido la necesidad de virar mi orientación en el campo audiovisual. Al estudiar el cine de masas he visto que en general es más importante la producción y venta, así como su tendencia a acomodar al espectador a una visión ficticia de la realidad, proporcionándole un estado de catarsis; estas y otras cuestiones largas de detallar y describir dentro de los límites de esta memoria, me han llevado a la conclusión de que mi línea de trabajo estará situada en el campo contrario.

Si continuamos siendo espectadores pasivos no podremos explorar nunca dentro de nuestro pensamiento, y seguramente nos acomodaremos a ideas y estilos de vida estipulados, donde lo importante no es el yo, sino la masa y como manipularla.

Seguramente mi trabajo futuro se base sobre todo en intentar hacer un cine que incite a pensar y replantear la visión de cualquier tema, y para esto hace falta una búsqueda de la realidad, tal vez un término medio entre el objetivismo y el subjetivismo, evitando sentimentalismos.

¿Y por qué no finalmente, una vez mostrada mi realidad, hacer dudar al espectador sobre mi trabajo? En mi opinión cada uno debe razonar y tomar sus propias conclusiones.

Respecto al estilo, mi visión futura es no centrarme sólo en temas tan crudos como el que trato en el documental, donde la oscuridad y el aislamiento son protagonistas, seguramente siga el mismo planteamiento, generando un discurso a partir de reflexiones y utilizando la cámara cómo observador.

Otro aspecto que he podido tener en cuenta mediante la realización de este trabajo es que cualquier proyecto que realice, antes de ser definitivo, deberá ser visualizado por el mayor número de gente posible, aceptando las diversas críticas con el fin de aprender de éstas y pulir el trabajo. Esta manera de trabajar te impulsa a no cerrarse en un resultado, sino a explorar diferentes maneras de mostrar una idea.

Este proceso colaborativo facilita el trabajo de temas sociales, dejando un poco de lado lo personal; tanto por las circunstancias sociales y económicas actuales como por las facilidades de comunicación global que ofrecen las redes sociales, pienso que hoy se respira cierta necesidad de trabajar mediante

colectivos, donde la pluralidad de puntos de vista abren el sentido crítico, la capacidad de concienciar a la sociedad y generar procesos en los que pueden aprender todos de todos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 5.1. TEXTOS

- BADT, K., Family Is Hell and So Is the World. En *Bright Lights Film Journal*, num. 50, noviembre 2005. [Consulta: 09.03.2014]. Disponible en: <http://brightlightsfilm.com/50/hanekeiv.php#.UxxYCV61JL8> .
- CATALÀ, JM., Film-Ensayo y vanguardia. En CERDAN, J; TORREIRO, C (eds.) *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, 2005.
- DELEUZE, G., *Imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984 .
- DELEUZE, G., *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986.
- DELEUZE, G., *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005
- FERRANDO GARCÍA, P., *Trilogía de la Guerra de Roberto Rossellini: La Ficción de la Experiencia*. [Tesis Doctoral, Director Juan Miguel Company], Valencia: Departament Teoría dels Llenguatges, Universitat de València, 2004.
- ÁLVAREZ, C., *La imagen que ensaya. Introspección y dialéctica a través de un cine-ensayo*. [Tesis Máster Artes Visuales y Multimedia, Directora M<sup>a</sup> José Martínez de Pisón], Valencia: Departamento de Pintura y Escultura, Universidad de Valencia, 2009.
- FREUD, S., Lo siniestro. En *Obras Completas III*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- WEINRICHTER, A., (ed.), *Tentativas entorno al cine-ensayo. La forma que piensa*. Gobierno de Navarra, 2007
- MONTAIGNE, M., *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: El Acanalado, 2007.

### 5.2. CINE/ VIDEO

- AKERMAN, CH., *L'homme a la valise*. Francia: Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1983.
- GODARD, JL., *Dos o tres cosas que sé de ella*. Francia: Argos Film, 1967.
- HANEKE, M., *Das weisse band- Eine deutsche Kindergeschichte* [En España: *La cinta blanca*]. Alemania: Les Films du Losange; Wega-Film; X-Filme Creative Pool, 2009
- HANEKE, M., *Caché* [En España: *Escondido*]. Francia: Les Films du Losange; Wega-Film; Bavaria Film; BIM Distribuzione. 2005
- HANEKE, M., *La pianiste* [En España: *La pianista*]. Francia: Wega-Film; MK2; Les Films Alain Sarde. 2001
- HANEKE, M., *Code inconnu; Récit incomplet de divers voyages* [En España: *Código Desconocido*]. Francia: MK2 Productions; Les Films Alain Sarde; Arte France Cinema; France 2 Cinema; Bavaria Film-ensayo. 2000
- HANEKE, M., *Funny Games*. Austria: Wega-Film, 1997
- VARDA, A., *Les glaneurs et la glaneuse* [En España: *Los espigadores y la espigadora*]. Francia: Ciné Tamaris, 2000.

HOWARD, R., *Una mente maravillosa*. Estados Unidos: Dreamworks; Universal Pictures; Imagine Entertainment, 2001.

SCORSESE, M., *Shutter Island*. Estados Unidos: Paramount Pictures; Phoenix Pictures; Sikelia Productions; Appian Way, 2010.

FINCHER, D., *El club de la lucha*. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures; Regency Enterprises; Linson Films, 1999.

MEDEM, J., *Uno por ciento esquizofrenia*. España: Alicia Produce, 2007.

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Carla Labaig: <i>Documental Voces</i> , 2014. Fotograma	p.13
2. Carla Labaig: <i>Documental Voces</i> , 2014. Fotograma	p.14
3. Carla Labaig: <i>Documental Voces</i> , 2014. Fotograma	p.14
4. Agnés Varda: <i>Los espigadores y la espigadora</i> , 2000. Fotograma	p.18
5. Agnés Varda: <i>Los espigadores y la espigadora</i> , 2000. Fotograma	p.18
6. Chantal Akerman: Retrato de la artista	p.18
7. Michael Haneke: <i>La pianista</i> , 2001. Fotograma	p.20
8. Carla Labaig: <i>Documental Voces</i> , 2014. Fotograma	p.23
9. Carla Labaig: <i>Documental Voces</i> , 2014. Fotograma	p.23
10. Carla Labaig: <i>Documental Voces</i> , 2014. Fotograma	p.24

