

## Pautas y restricciones en el cine de no ficción contemporáneo

Marín Ramos, Rubén

Universitat Politècnica de València, España

### Abstract

*The present research address contemporary non-fiction films based on rules, restrictions or very specific devices. Radical video pieces in the form and its approach to “the real” that challenge the conventions of documentary film and are linked to other contemporary art practices. Our research focuses on those non-fiction works made in the last twenty years, a minor cinema with a minimalist vocation, linked to the avant-garde documentary, video art and video amateur, based on very precise patterns, not as a anecdotal fact, but as a basic element that determines the construction of them. The selection of the films will be made analysing the qualities they have to allow us to establish typologies of study and to define the basis of theoretical models of analysis. According to the technique or mechanism used, the qualities of the films we analyse can be constructed based on the seriality of their elements, the restriction of space-time, the technical-mechanical device used or the use of techniques or self-imposed patterns that serve to organise and give sense to the images of these films far from the narrative resources of conventional documentary. However, our purpose is not so much to carry out a classification exercise as to analyse and understand these innovative formulas that open up new ways in the film of the real.*

**Keywords:** Cine de no Ficción, Documental Experimental, Revolución Digital, Dispositivo Fílmico, Limitaciones Creativas

### Introducción

La restricción formal crea un límite que reduce la multitud de posibilidades que un exceso de estímulos puede hacernos percibir y, por consiguiente, llevarnos a un bloqueo creativo o a la no-acción. Por lo que el establecimiento de límites o pautas supone la renuncia voluntaria a una multitud de cosas posibles pero inabarcables y nos permite centrarnos en un marco más concreto y manejable en el cual ejecutar la acción. Del mismo modo, cuando nos ceñimos a un dispositivo o estrategia concretos para llevar a cabo, estos pueden entenderse como una forma de limitación voluntaria, ya que restringe el espacio en el que nos vamos a mover o actuar. Para la teórica de cine y especialista en documentales Consuelo Lins: “el dispositivo es creado antes de la película y puede ser: filmar diez años, filmar sólo gente de espaldas, en fin, puede ser un mal dispositivo, pero es lo que importa en un documental”. (Lins 2004, 140).

Las limitaciones pueden originarse debido a factores externos, como la falta de medios o presupuesto que, por ejemplo, animaron a Apichatpong Weerasethakul a basar la estructura de *Mysterious object at noon* (2000) en un cadáver exquisito o a Victor Kossakovsky a

realizar, *Tishe!* (2003), película grabada íntegramente desde la venta de su apartamento. Pero también, las restricciones pueden ser algo predeterminado para, por ejemplo, encontrar un pretexto o tema de la película, como es el caso de *Pas à Genève* (2014) donde sus realizadores, el colectivo Lacasinegra, se propusieron documentar un terreno previamente delimitado, haciendo de este proceso de documentación la “trama” del film. Asimismo, las restricciones se pueden autoimponer para seguir planteamientos estéticos, como es el caso de *Nightfall* (2011) de James Benning o *Exit* (2008) de Sharon Lockhart, ambas realizadas por un único plano fijo, evocando la sencilla elocuencia del cine primitivo. Pero además, estas fórmulas limitadoras, pueden ser útiles para filmar en contextos privados e influir o modificar lo menos posible lo que ocurre frente a la cámara. Como las películas de Iris Zaki, en las que, con un dispositivo mínimo, logra introducirse en comunidades cerradas para establecer espacios dialógicos.

Aunque como indica Umberto Eco “las restricciones son fundamentales en cualquier contenido artístico”(Eco 2011,16), ya que los artistas han tenido siempre que limitarse a unos materiales, unos formatos, unos tiempos, etc. No obstante, el uso consciente y determinado de la limitación como estrategia creativa no comenzó a ser utilizada hasta la aparición de las primeras vanguardias artísticas. A comienzos del S. XX, la poesía de índole experimental y las prácticas artísticas, especialmente ligadas a la tensión entre imagen-texto, emplearon restricciones y todo tipo de automatismos para construir sus obras; para dejar manifestarse a lo absurdo y azaroso, dadaístas, o al inconsciente y lo irracional en el caso de los surrealistas.

Aunque en el cine realizado por artistas y el documental de vanguardia de los años veinte del siglo pasado podemos encontrar elementos importantes para nuestro estudio, no obstante, no fue hasta la precursora década de los sesenta, impregnada por las teorías estructuralistas, cuando estas técnicas restrictivas comienzan a darse en el cine de no ficción de forma más clara. Movimientos como Oulipo y su versión en cine Oucinépo, más tarde, Oucipo, utilizan la limitación como desencadenante para realizar sus piezas aplicando de forma determinante restricciones que les permitan nuevas formas de creación. También, películas del cine experimental y del cine estructural que, como recoge Scott MacDonald<sup>1</sup> podríamos calificar de no ficción (desde una visión aperturista y contraria al Flaherty Seminar<sup>2</sup>), subrayan la configuración formal y la estructura por encima del contenido narrativo, donde la realidad exterior queda filtrada por la fuerza del dispositivo con el que han sido generadas. Algunos de estos referentes serían: *Sleep* (1963), *Kiss* (1963) o la serie *Screen Tests* (1964-1966) de Andy Warhol, *Unsere Afrikareise* (1965) de

Peter Kubelka, *Window Water Baby Moving* (1959) y *The act of seeing with One's Own Eyes* (1972) de Stan Brakhage o *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (1972) de William Greaves.

No es casual que este cine estructural coincida en el tiempo con la corriente minimalista y el arte conceptual, del que sus componentes reivindicaban al dadaísta Marcel Duchamp como su principal mentor y donde el lenguaje era la preocupación central. Para Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner y compañía, toda la planificación y las decisiones se toman de antemano y la ejecución de la obra pasa a un segundo plano. Este tipo de postulados de las primeras y segundas vanguardias, como inventar fórmulas para que las obras se generen por sí mismas, o que las ideas alrededor de la obra prevalecen al propio objeto artístico, nutren gran parte del arte contemporáneo y, el nuevo cine digital, no es una excepción.

Ángel Quintana, aludiendo a Gilles Deleuze expone que, mientras para el cine clásico la pregunta clave es qué sucede después de lo que estamos viendo y, para el cine de la modernidad, qué descubrimos en la propia imagen, para “el cine actual, sin embargo, la cuestión esencial consiste en preguntarnos qué es lo que se esconde detrás de las imágenes que estamos viendo.” (Quintana 2011, 122).

Al igual que la pintura se vio forzada a alterar su curso de forma radical con la aparición de la fotografía, con el cambio de soporte a digital y la prolífica correspondencia entre la institución arte y la institución cine —consolidada en los últimos años—, la noción tradicional de documental se ha visto fuertemente alterada. La absorción del cine por parte de los espacios del arte, donde el cine documental juega un papel crucial en la construcción de narrativas museísticas, manifiesta por un lado la obsolescencia del medio y, por el otro, permite la posibilidad de observar el cine con todo su potencial, cuestión esta, que cineastas de la talla de Dziga Vertov o Hollis Frampton ya auguraban. Más allá de enumerar las características que trascienden del ámbito cinematográfico en el llamado *cine de exposición*, nos interesa subrayar el hecho de que el cine pueda ser considerado un “arte mayor” (Nancy 2008, 121) teniendo así la posibilidad de no ser “narrativo”. Directores como Abbas Kiarostami exigían este cometido para que, de este modo —y al igual que la poesía o la música donde se acepta no comprender una relación o un vínculo—, en el cine la incompreensión o lo “posnarrativo” fuera también aceptado. El cine de no ficción que analizamos en nuestro estudio, se caracteriza por no contar “historias”, sino que la propia configuración de los *films*, basados en pautas o dispositivos limitados, es la que construye el sentido.

Por otro lado, la propia naturaleza de lo digital rechaza cualquier noción de frontera y redimensiona la cuestión del realismo: la ligereza del dispositivo, el abaratamiento de los costes de producción, las nuevas temporalidades, su disposición para trabajar con materiales heterogéneos, entre otros factores, fuerzan a la noción de documental tradicional a desviarse de su rumbo. Las nuevas producciones de no ficción, aunque

documentan fenómenos reales, no están demasiado preocupadas en crear un modelo de objetividad, o en mostrar “imágenes como síntesis de una verdad del mundo” (Quintana 2011, 137). Los numerosos dispositivos que en la actualidad tenemos a nuestro alrededor (móviles, cámaras digitales, webcams, etc.) ya se ocupan de ello y capturan “extractos de realidad”, produciendo un vasto enjambre de imágenes digitales que abarrotan nuestros discos duros e inundan internet. Por lo que, en su lugar, el nuevo cine de no ficción “se presenta como algo construido” (Weinrichter 2004, 61) exhibiendo su mecanismo o estrategia, mostrando una preocupación especial por los aspectos formales, pero que, como indica Ángel Quintana, no olvidan su dimensión como documentos explícitos de lo que nos rodea y de su historia.

## Reglas y restricciones

“*Au fond, je me donne des règles pour être totalment libre*” (George Perec en L’Oulipo, 2012-2013, 3). Al igual que un *film* de Oucipo o de otros grupos posteriores como *Les Petits Films*<sup>4</sup>, en *Notas de lo efímero* (2011), el leonés Chus Domínguez se apoya en un texto para exponer la premisa que seguirá durante el resto de la película: (...) “Este cuaderno contiene los apuntes diarios grabados en la pensión y editados cada noche con una única condición: no revisar el montaje de los días anteriores” En el marco del Proyecto XFilms 2010 (del Festival Punto de Vista), Domínguez se autoimpone esta regla para subrayar así el componente de fugacidad también en la parte formal o material del *film* y no únicamente en el tema pero, a su vez, esto le da el pretexto para despojarse de la parte más artesanal y técnica ligada a la tradición cinematográfica, realizando un tratamiento de las imágenes muy sencillo, similar al cine doméstico y, enfatizando en su lugar cierto componente procesual y performativo en la película.

También en el contexto de una residencia artística, el colectivo Lacasinegra realizó *Pas à Geneve* (2014). En ella, sus realizadores, delimitan una zona de un terreno frondoso, cercano a la residencia, donde tratan de registrar todo. De esta forma la historia es el mismo proceso fílmico que ellos mismos se autoimponen. Al igual que en *Notas de lo efímero*, los realizadores se conceden total libertad una vez que han establecido el marco de la película, sin temor a que el espectador pueda perderse.

Partiendo de una restricción externa muy férrea, Jafar Panahi se las ingenia para realizar *This is not a film* (2011) donde a la espera de la sentencia de apelación que decidirá su destino (había sido condenado a 6 años de prisión y 20 años de prohibición para hacer cine), el director de *Taxi* (2015) realiza, con tan sólo una pequeña cámara y un móvil, un *filme* donde cuenta algunas de las secuencias de otro proyecto que le gustaría hacer, pero que no le dejan, a la vez que documenta su día a día bajo arresto domiciliario. Aquí, al igual que en *Notas de lo efímero* y *Pas à Geneve*, el tratamiento performativo y procesual se impone a los procedimientos lógicos de la tradición del documental.

Después de pasar largos meses encerrado en su apartamento, a la espera de conseguir financiación para una película, Victor Kossakovsky, desanimado, se vio forzado a repensar y modificar su forma de trabajo y, como Panahi, convierte una limitación externa en un elemento liberador. En el caso de Kossakovsky, el hecho de no conseguir financiación fue el desencadenante para que saliera de su zona de confort y comenzase a pensar en la posibilidad de realizar una película fuera de la lógica cinematográfica. Del mismo modo que hizo Pedro Costa en, *No quarto da Vanda* (2000), donde abandonó el método de trabajo convencional que había estado realizando hasta entonces para adentrarse, literalmente, en el cuarto de Vanda (protagonista del film) y en la vida del barrio de Fontainhas. Kossakovsky, se percató de la independencia que le supondría trabajar sin financiación, sin equipo ni planificación, haciendo uso únicamente con los recursos que tenía a su alcance. Liberado del ritmo marcado de una producción corriente, siguió los suyos propios y pudo invertir más tiempo en cuestiones más poéticas a la vez que eludía cualquier construcción narrativa convencional.

A lo largo de un año, durante los preparativos del 300 aniversario de la ciudad de San Petersburgo, Kossakovsky grabó desde la ventana de su apartamento, con una pequeña cámara de vídeo, la cotidianeidad de su calle, entregado a su intuición y al azar. El título, *Tishe!* (en ruso) es la única palabra que se oye en toda la película y significa algo así como mantener silencio, esconderse. El realizador no interviene, nadie parece percatarse de que está grabando desde la ventana, aún así, consigue capturar escenas tan bellas que pueden dar la sensación de estar controladas de algún modo pero, que en realidad, se deben a un laborioso trabajo de observación. La música de *saloon piano* nos provoca cierto distanciamiento con respecto a las imágenes y, junto al título de la película, nos retrotrae al cine mudo. Además, el hecho de que Kossakovsky comience todas sus películas con la primera fotografía de la que se tiene constancia, realizada por Nicéphore Niépce, hace patente el interés del realizador por la inocencia y el entusiasmo de aquellos que miraron el mundo por primera vez a través de una cámara.

El planteamiento de *Tishe!* es muy sencillo, pero es en esta aparente sencillez donde radica lo verdaderamente significativo en este tipo de películas. Al realizar una película con tan pocos recursos y con un planteamiento tan limitado (de forma que puede dar la sensación de que todo el mundo podría hacerlo) pone de manifiesto, al igual que muchas obras de arte, que lo importante aquí no es lo que tradicionalmente se valora en un *film* y que tiene más que ver con aspectos técnicos: tipos de plano, iluminación, guión, etc., sino la mirada del cineasta y su originalidad. Asimismo, este tipo de películas evidencian el cambio de paradigma que se ha producido con la irrupción del digital donde las fronteras entre el documental, el vídeoarte y el vídeo amateur se diluyen más que nunca.

## Dispositivos mínimos

“Ocurre a menudo, en mitad de la película más banal, en mitad de los noticiarios, en los meandros del cine aficionado, que se establece un contacto misterioso: el primer plano de una sonrisa africana, un guiño mexicano a la cámara, un gesto europeo tan banal que nadie había pensado nunca en filmarlo, fuerzan así el rostro desconcertante de la realidad. Es como si ya no hubiera cámara, ni sonidista, ni células fotoeléctricas, no hubiera ya ese montón de accesorios y técnicos que componen el gran ritual del cine clásico. Pero los que hoy hacen películas prefieren no aventurarse en esos senderos peligrosos y únicamente los sabios, los locos y los niños se atreven a tocar esos botones prohibidos [...]” (Rouch 1955).

Eliminar el peso del dispositivo ha sido una de las primeras preocupaciones y retos del cine de lo real. Desde el trabajo en estudio con las pesadas cámaras de 35 mm y focos gigantescos, pasando por los años sesenta; la aparición de las cámaras de 16mm y los Nagra (que capturaban sonido en directo) hasta la aparición de las cámaras de vídeo, y más tarde, la tecnología digital, todas estas transformaciones muestran cómo el desarrollo tecnológico ha ido progresivamente permitiendo un acercamiento más directo a “lo real”, permitiendo influenciar menos y dar más espontaneidad a la puesta en escena. En la segunda parte del influyente film de Jean Rouch y Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1960), los protagonistas reconocían haberse sentido intimidados por las cámaras hasta el punto de no reconocerse en la película. La ligereza y el tamaño de las nuevas cámaras digitales, así como los muchos otros dispositivos para capturar imágenes que hoy tenemos a nuestro alcance, nos permiten capturar, como nunca antes, lo que ocurre frente a la cámara.

No obstante, pioneros como Michael Snow, ya idearon sistemas para filmar sin que la presencia del realizador fuera imprescindible. En *La Région Centrale* (1971) una de las grandes películas del llamado cine estructural, la cámara se mueve automáticamente y a distancia, capturando un espacio montañoso y deshabitado con movimientos que aumentan a medida que la cámara gira más rápido. Otro ejemplo de automatización, donde la labor del realizador se basa, especialmente, en pensar el funcionamiento del dispositivo más que en la propia ejecución o realización de la obra, es *Drumroll* (1998) Steve McQueen. Aquí, el artista y director introduce tres cámaras dentro de un tonel, al que ha hecho tres agujeros previamente y que lleva rotando por las calles de Manhattan. Las imágenes resultantes muestran vistas rotativas de la ciudad: desde primeros planos de pavimento hasta destellos del cielo. Un retrato innovador de la ciudad de Nueva York y una metáfora dinámica de la vida urbana.

En *Leviathan* (2012), Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel emplearon cámaras GoPro impermeables que podrían ser colocadas sobre personas, peces u objetos (sin la presencia de los realizadores) que, con ángulos oblicuos, muestran

imágenes inmersivas asombrosas. La película, por medio de un montaje no lineal y sin diálogos, documenta la vida a bordo de un barco pesquero durante la jornada de trabajo.

La realizadora israelí Iris Zaki en *My Kosher Shifts* (2011) entra a trabajar de recepcionista en un hotel de judíos ortodoxos en Londres para, un tiempo después, establecer un dispositivo mínimo: colocar detrás de ella una sola cámara (abandonada) mostrando el mismo plano fijo durante toda la película. Unos años más tarde, en *Women in Sink* (2015), Zaki vuelve a repetir la misma operación, pero esta vez trabajando en una peluquería de su ciudad natal, Haifa. Allí, después de haberse ganado la confianza de la dueña y la clientela, Zaki colocó una barra de aluminio, y enganchada a ésta, una cámara que captura en un plano cenital las cabezas de las mujeres mientras que la misma realizadora les lava el pelo. Gracias a este sencillo dispositivo, establece un espacio dialógico para abordar cuestiones sobre la coexistencia entre israelíes y palestinos, a la vez que obtiene un retrato grupal de sus vecinas.

Al igual que las prácticas artísticas surgidas en los sesenta vinculadas a la performance, que se apropian de formas sociales, como por ejemplo: “bailar salsa (Hélio Oiticica) o funk (Adrian Piper); beber cerveza (Tom Marioni); discutir filosofía (Ian Wilson) o política (Joseph Beuys); organizar un mercadillo (Marta Rosler)(...)” (Bishop 2006, 10)— Zaki, en estas dos películas, parece desplazar el rol de director (al trabajar de recepcionista en el hotel y de peluquera en un salón de belleza) para, de esta forma, centrarse en lo que a ella más le interesa (y que es el motivo de todas sus películas) crear espacios neutrales donde poder mantener conversaciones con sus vecinos y compatriotas, pero que, debido a las circunstancias tan singulares que se viven en Israel, resultan prácticamente desconocidos para la directora.

El original plano empleado por Zaki, que ocupa prácticamente toda la pieza —y al cual llega por motivos prácticos, ya que su primera opción fue la de utilizar trípode pero éste obstaculizaba el paso del reducido espacio de la peluquería—, es sin duda lo más relevante de este mediometrage. De nuevo aquí, al igual que hemos visto en *Tishe!*, el trabajo de Zaki consiste más en elegir el dispositivo o la estrategia a llevar a cabo que en la propia realización de la película. Al mismo tiempo, *Women in Sink* plantea un interesante debate sobre cómo un exceso de estetización puede conllevar problemas de tipo ético sobre todo cuando el trabajo trata cuestiones de representación como el que aquí nos atañe. Ellie Lobovits señala que, al decantarse Zaki por este plano, no tiene en cuenta la “gramática cinematográfica” (Lobovits 2018, 167-168) y el hecho de que en el cine cada plano tiene una implicación u otra. Por lo que colocar la cámara encima de las cabezas de las clientas, en un plano cenital, implicaría cierta superioridad o distancia con respecto a ellas, y más teniendo en cuenta que ella es israelí. Esto en teoría, porque en realidad, habría que señalar que la mayoría de las mujeres son también israelíes y, Lobovits olvida que la propia directora

está lavándose el pelo, no sólo el día que toma las imágenes sino durante un par de meses, por lo que la directora ya ha establecido una relación considerable con las clientas ¿Hubiera sido más ético si hubiera grabado la película de un modo convencional, plano contraplano, con la cámara fijada a un trípode? Nosotros lo dudamos, pero lo que está claro es que el asunto no es tan sencillo. Sin embargo, es importante ver las consecuencias de elegir un dispositivo u otro y cómo pueden llegar a comunicar algo no deseado. Del mismo modo, es interesante el choque que se produce entre las formas de análisis fílmico con los nuevos modos de hacer cine. En *Women in sink*, al igual que en las películas que hemos comentado antes, aparecen elementos (performativos, procesuales, etc.) que escapan a la lógica cinematográfica y que, por el contrario, se vinculan más con las prácticas artísticas contemporáneas. Además, estas películas demuestran que las viejas formas de organización y jerarquización de la cinematografía carecen de sentido en este nuevo cine menor, donde, como en el caso Iris Zaki, ella misma es la directora, guionista, cámara y productora del film.

## Serialidad

“I wanted to end composing. Get rid of it. I wanted it to die out.” (Tony Conrad en (Tyler Hubby 2016).

Una de las características de la vanguardia artística ha sido buscar métodos para sistematizar o mecanizar el proceso de producción o creación artística. Como el cineasta y músico experimental Tony Conrad, autor de *The Flicker* (1966) o los *intonarumori* del futurista Luigi Russolo, Andy Warhol también automatizó su trabajo, primero con la serigrafía y luego intentando trasladar el funcionamiento de ésta al cine. De forma que pareciera otorgar duración a sus imágenes en serie, (por ejemplo los Elvis o las latas Campbell), pero además, al igual que en la serigrafía, introduce la fórmula serial y el concepto de error; eludiendo la edición del film y permitiendo que las cualidades básicas inherentes y restrictivas de la película dictasen la forma y las dimensiones (tiempo de filmación) de su trabajo.

Uno de los principales ejemplos de lo que sería una narración minimalista construida en base a la serialidad y que toma como referente, principalmente el trabajo de A. Warhol, pero también de fotógrafos como Jan Dibbets, sería la obra de James Benning, uno de los pocos documentalistas que salieron de la órbita del cine estructural y que todavía sigue en activo. *13 Lakes* (2004) o *Ten skies* (2004) son ambos ejemplos de un cine de no ficción observacional basado en el paisaje —sin voz en *off*, sin personajes— que se construyen en base a la repetición del mismo tema, series de lagos, firmamentos, pero donde se descubren formas cambiantes en el paisaje; el movimiento de las nubes, el agua, cambios de luz, como también, las diferentes cualidades sonoras de cada una de las tomas.

Otro ejemplo, aunque de naturaleza muy distinta, es la película de Ulrich Seidl, *Im Keller* (2014). En este caso la selección está dedicada a sótanos y

sus peculiares propietarios, todos ellos hombres y mujeres austriacos que viven en zonas residenciales y que utilizan el sótano de sus casas para realizar actividades que veneran o filias con las que sueñan el resto del día. Al igual que en *13 lakes*, aquí tampoco hay voz en *off*, ni texto alguno que pudiera estructurar u ordenar el material grabado. Las escenas van pasando de uno a otro personaje (o grupo de ellos), sin que haya nada que los introduzca, mas el hecho en sí de lo que tienen en común.

Seidl juega con la resistencia del espectador al mostrar, con tomas largas, escenas duras pero también con los *personajes* de la película, que muestran ante la cámara aspectos tan íntimos que le hacen a uno a pensar qué tipo de trato o negociación habrá podido llegar con ellos. Esto constata otro de los aspectos importantes que lleva implícito el cine digital, ya que “permite atrapar lo íntimo, incluso filmar momentos impúdicos, estableciendo un nuevo debate moral sobre los límites de la representación filmica” (Quintana 2011, 141).

También el ya mencionado Victor Kossakovsky ha trabajado siguiendo este tipo de patrones. En *Miércoles, 19-7-1961* (1997) y, casi quince años más tarde, en *Vivan las antípodas* (2011). En esta última, los personajes son las antípodas, lugares del planeta que se sitúan diametralmente opuestos unos con otros, a los que podrías llegar si hicieras una línea recta a través del centro de la tierra, de Shanghái a Entre Ríos (Argentina) de Nueva Zelanda a España, etc. Además, Kossakovsky establece conexiones entre diferentes motivos que encuentra en cada una de las antípodas como, por ejemplo, la piel de un elefante en África con la lava de Hawái, una roca filmada en España con una ballena del mar de Nueva Zelanda. Este procedimiento basado en la seriedad, donde el realizador recopila motivos, lugares, personas, acciones y establece conexiones, otorgando nuevos sentidos, recuerda al museo de artista o museo imaginario, que tan en boga están últimamente y que tienen su origen en el Atlas de imágenes de Aby Warburg y el ensayo de André Malraux *El museo imaginario* (1947). Pero además, funciona como armazón del film creando un “espacio de sentido” (Muñoz 2017, 11) que va más allá de la narración o historia.

## Conclusiones

Como hemos visto a través de los ejemplos, este tipo de estrategias restrictivas, ya sean desde un principio autoimpuestas por el mismo autor o definidas por un agente o circunstancia externa, ayudan a configurar un espacio de trabajo concreto y manejable que, a su vez, ejerce como columna vertebral de la película. También, al igual que a los escritores de Oulipo, una vez que el realizador ha elegido el dispositivo o estrategia a llevar a cabo o, dicho de otro modo, ha fabricado su propio marco específico, dentro de éste, puede actuar con total libertad y eludir viejas fórmulas narrativas sin correr el riesgo de que el espectador se pierda, para, en su lugar, centrarse en otras cuestiones de tipo formal

que se vinculan más con el documental de vanguardia o con el arte contemporáneo.

Asimismo, al trabajar de una forma tan limitada, el realizador puede prescindir del equipo y personal técnico, controlando por completo los modos de producción, lo que sin duda favorece la originalidad y el tratamiento documental de la película.

Sin embargo, como también hemos visto, este nuevo cine de no ficción, no se preocupa tanto por conseguir una cierta objetividad como lo venía haciendo el documental tradicional, sino que, “se conforma con emplear los recursos del documental para producir un discurso sobre el mundo” (Weinrichter 2004, 105). Esto implica que algunas estrategias puedan chocar con requerimientos éticos que a cierto tipo de trabajos, como es el caso de las películas de Iris Zaki, se les demanda. Pero al mismo tiempo, y entendiendo que cada caso es diferente, el hecho de que se muestren como algo construido puede, al contrario de lo que parezca, hacer que cumplan con estos requerimientos éticos, siempre y cuando se muestren eficaces en su cometido, ya que, “la posibilidad de una ética de la representación implica, en primer lugar, el reconocimiento del artificio que toda representación conlleva, es decir, aceptar que las representaciones no son contrastables con criterios de verdad, y que el sentido de las representaciones radica en su utilidad.” (Sánchez 2016).

## Notas

<sup>1</sup> McDonald, Scott. 2014. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. New York. Oxford University Press.

<sup>2</sup> Simposio organizado en 1963 por Frances H. Flaherty (viuda de Robert Flaherty) en honor a la obra de su marido con una percepción de la idea de cine documental (demasiado ligada al cine de Flaherty) y donde directores de vanguardia como Jonas Mekas y Ken Jacobs mostraron su desacuerdo.

<sup>3</sup> Traducción del autor: En el fondo, me someto a reglas para ser totalmente libre.

<sup>4</sup> Taller cinematográfico fundado en París en 1999 que continúa los procedimientos de Oulipo para realizar films en *super 8* basados en restricciones (técnicas o formales).

<sup>5</sup> Texto con el que da comienzo Notas de lo efímero (2011).. Dirigido por Chus Domínguez. Pamplona: Fundación INAAC / Festival Punto de Vista.

<sup>6</sup> *Abandoned camera* (cámara abandonada) es el término que utiliza Iris Zaki en su tesis doctoral *Open Conversation in Closed Communities*, para referirse a una de las características principales de sus películas que es el hecho de que ella aparece delante de la cámara y no hay nadie detrás grabando.

## Bibliografía

- Balson, Erika, PELEG, Hila (Ed.) 2016. *Documentary Across Disciplines*. Cambridge, The MIT press.
- Bazin, André. 1991. *Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Éditions du Cerf.
- Breschand, Jean. 2004. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Brea, José Luis. 2010. *Las tres eras de la imagen*, Madrid: Akal.
- Bullot, Erik. 2015. *El cine es una invención post-mortem*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Català, Josep Maria. 2008. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC.

Català, Josep Maria y CARDÀN, Josep. 2007. *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*. Valencia. Archivos de la Filmoteca, nº57.

Comer, Stuart (ed). 2009. *Film and Video Art*. Londres: Tate Gallery.

Cuevas, Efrén (ed). 2010. *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.

Foester, Hal. 1996. *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: Massachusetts institute of Technology.

Gierstberg, Fris. 2005. *Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*. Rotterdam: NAI Publishers.

Gwendolyn Audrey Foster, WHEELER Winston-Dixon (Redactores). 2002. *Experimental Cinema. The Film Reader*. London: Routledge.

Langford, Martha, REES, A. L., LE GRICE, Malcolm. 2001. *Michael Snow Almost Cover to Cover*. London: Black Dog Publishing Ltd..

Lebow, Alisa (ed) 2012. *The Cinema of Me The Self and Subjectivity in First Person*. London/New York: Wallflower press.

Nicholls, Bill. 1997. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Palacio, Manuel. 2014. "El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo", revista *Cine Documental*, Número 9.

Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC, USA: Duke University Press Books.

Torreiro Casimiro, Cerdán Josep (Eds.). 2005. *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Vertov, Dziga. 1974. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Ed. Labor.

Waldron, Dara. 2018. *New Nonfiction Film Art, Poetics, and Documentary Theory*. New York/London: Bloomsbury Academic.

Young, Paul. 2009. *Art Cinema*. Köln: Taschen GmbH.

## Bibliografía consultada

Bishop, Claire. 2006. *Participation*. Londres: Whitechapel gallery and MIT press.

Eco, Umberto. 2011. *Confesiones de un joven novelista*. Barcelona: Lumen.

Lins, Consuelo. 2004. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar.

Macdonald, Scott. 2014. *Avant-Doc, Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. New York: Oxford University Press.

Muñoz Fernández, Horacio. 2017. *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Asociación Shangrila textos aparte.

Nancy, Jean-Luc. 2008. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid: Errata Naturae.

Rouch, Jean. 1955. *Positif*. Citado por Useros, Ana. 2017. "Poética de la participación. El cine de Jean Rouch". *Minerva* nº 28: 34-39.

Quintana Morraja, Ángel. 2011. *Después del cine, la imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Weinrichter, Antonio. 2004. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Zaki, Iris. 2017. *Open Conversation in Closed Communities: Subjectivity, Power Dynamics and Self in First Person Documentary Practice about Closed*

*Communities*. Tesis doctoral. Royal Holloway, University of London.

## Libros y textos online

Lobovits, Ellie . 2018. "Women in Sink Zaki, Iris, dir. 36 min. Hebrew with English subtitles. Israel: Go 2 Films, 2015" en *American Anthropologist*. Vol. 120, Nº1. 167-168. Última consulta 03/04/2019: [https://www.academia.edu/36278906/Women\\_in\\_Sink\\_Film\\_Review](https://www.academia.edu/36278906/Women_in_Sink_Film_Review)

OuLiPo (2012-2013). PIÈCES DETACHÉES/PULIPO. Material pedagógico no publicado. Association Bourignonne Culturelle, Collège au théâtre. [http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/fiche\\_Oulipo.pdf](http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/fiche_Oulipo.pdf) Última consulta: 22/03/2019.

Sánchez Martínez, José Anotnio. 2016. Última consulta en 25/01/2018: <https://blog.uclm.es/joseasanchez/category/etica-y-representacion/>

Useros Martín, Ana; Jean Rouch (hom.) "Poética de la participación, el cine de Jean Rouch". En *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, Nº. 28, 2017, págs. 34-39. Última consulta 02/03/2019: <https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2017/06/5rouched.pdf>

## Filmografía

13 Lakes (2004)., Dirigido por James Benning. EEUU: James Benning.

Chronique d'un été (1960)., Dirigido por Jean Rouch, Edgar Morin. Francia: Argos Films.

Drumroll (1998)., Dirigido por Steve McQueen. Reino Unido: Steve McQueen.

Exit (2008)., Dirigido por Sharon Lockhart. EEUU: Vox3 Films

Im Keller (2014)., Dirigido por Ulrich Seidl. Austria, Alemania: Coop99 Filmproduktion, Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.

Kiss (1963)., Dirigido por Andy Warhol. EEUU: Andy Warhol.

Leviathan (2012)., Dirigido por Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-Francia-Estados Unidos; Arrête ton Cinéma / Arrete Ton Cinéma / Harvard Sensory Ethnography Lab / Le Bureau.

La Région Centrale (1971)., Dirigido por Michael Snow. Canadá: Michael Snow.

My Koshers Shifts (2011)., Dirigido por Iris Zaki. Reino Unido: Iriz Zaki.

Mysterious object at noon (2000)., Dirigido por Apichatpong Weerasethakul. Tailandia: 9/6 Cinema Factory / Firecracker Films.

Nightfall (2011)., Dirigido por James Benning. EEUU: James Benning.

No quarto da Vanda (2000)., Dirigido por Pedro Costa. Portugal: Coproducción Portugal-Alemania-Suiza-Italia; Contracosta Produções / IPACA / Pandora Film / TSI / Ventura Film / ZDF.

Notas de lo efímero (2011)., Dirigido por Chus Domínguez. Pamplona: Fundación INAAC / Festival Punto de Vista.

Pas à Genève (2014)., Dirigido por Colectivo Lacasinegra. España: Colectivo Lacasinegra.

Screen Tests (serie) (1964-1966)., Dirigido por Andy Warhol. EEUU: Andy Warhol.

Sleep (1963)., Dirigido por Andy Warhol. EEUU: Andy Warhol.

Symbiopsychotaxiplasm: Take One (1972)., Dirigido por William Greaves. EEUU: Take One Productions.

Taxi Teherán (2015)., Dirigido por Jafar Panahi. Irán: Jafar Panahi Film Productions.

Ten Skies (2004)., Dirigido por James Benning. EEUU: James Benning.

Tishe! (2003)., Dirigido por Victor Kossakovsky. Rusia: Viktor Kossakovsky.

The act of seeing with One's Own Eyes (1972)., Dirigido por Stan Brakhage. EEUU: Stan Brakhage.

The Flicker (1966)., Dirigido por Tony Conrad. EEUU: Tony Conrad.

This is not a film (2011)., Dirigido por Jafar Panahi. Irán: Jafar Panahi Film Productions.

Tony Conrad: Completely in the Present (2016)., Dirigido por Tyler Hubby. EEUU: Tyler Hubby, Christine Beebe, Paul Williams.

Unsere Afrikareise (1965)., Dirigido por de Peter Kubelka. Austria: Peter Kubelka.

Wednesday, 19-7-1961 (1997)., Dirigido por Victor Kossakovsky. Rusia: Coproducción Rusia-Finlandia-Dinamarca; British Broadcasting Corporation (BBC) / Baltic Media Centre / Filmproduktion Sreda / Jane Balfour Films / Roskomkino / Yleisradio / ZDF.

Window Water Baby Moving (1959)., Dirigido por Stan Brakhage. EEUU: Stan Brakhage.

Vivan las antípodas (2011)., Dirigido por Victor Kossakovsky. Alemania: Coproducción Alemania-Argentina-Países Bajos (Holanda)-Chile; Majade filmproduktion / Lemming Film / Producciones Aplaplac / Gema Films.

Women in Sink (2015)., Dirigido por Iris Zaki. Israel, Reino Unido: Iris Zaki, Tal Cicurel.