

Confined Cinema. The spatial limitation in non-fiction cinema

Cine Confinado. La limitación espacial en el cine de no ficción

Rubén Marín Ramos

Universitat Politècnica de València (España)

Abstract

This article deals with a series of film and video works shot within reduced spatial parameters. It is not a selection of works made during the confinement caused by the current pandemic crisis, but rather non-fiction films, throughout the history of cinema, whose filmmakers have been aware of the importance of creating a specific spatial framework, which allows them to dispense with telling a story or following certain conventions of documentary filmmaking. Here, as in a site-specific artwork, the filmmakers allow themselves to be guided by the conditions presented by the situation to be filmed. Some of these works are made by filmmakers such as Frederick Wiseman, Harun Farocki, Marc Isaacs or Victor Kossakovsky, among others, who advocate concreteness and determination and whose restrictive procedures are today the antithesis of the current way of working in cinema, where the enormous facilities offered by digital technology leads to an excess of indecisive shots that contribute little or nothing to the works.

Keywords: Non-fiction cinema, Constraints, Minimal devices, Experimental documentary, Confinement.

Introducción

En la investigación que estamos desarrollando en la Universitat Politècnica de València sobre dispositivos mínimos en el cine de no ficción, abordamos obras que se basan en estrategias reduccionistas tales como: la omisión del montaje, la limitación del número de tomas, el abandono de la cámara, la estética del inventario (realizar listas, catálogos...), el empleo de juegos de azar, matemáticos, ópticos, entre otras fórmulas. Cine de no ficción con una clara vocación minimalista, ligado al documental de vanguardia, al videoarte y al cine experimental, y que se fundamenta en estrategias muy precisas, no como un mero hecho anecdótico, sino como elemento básico que determina la construcción del mismo.

En esta comunicación, nos centraremos únicamente en aquellas piezas de no-ficción, ya sean fílmicas o videográficas, realizadas de forma íntegra en un único espacio (más o menos restringido) y trataremos de razonar qué función cumple el espacio en cada uno de los casos y de qué maneras la potencialidad de esta constricción espacial puede favorecer la propia realización del trabajo, así como su originalidad.

El empleo de limitaciones es corriente en cualquier tipo de disciplina artística, ya que, estas son necesarias cuando las opciones son demasiado numerosas y, por tanto, inabarcables, pero también son recurrentes para

estimular la imaginación, puesto que, el empleo de constricciones subvierte las pautas establecidas e inesperados. conducen por caminos poco transitados e inesperados.

En el cine, como en cualquier práctica artística, todo realizador tiene que limitarse a un tiempo determinado, así como, a un número concreto de técnicos, actores, localizaciones, materiales, etc. Elementos que habitualmente vienen dictados por la financiación económica con la que se cuenta para la realización de la película.

En el arte contemporáneo es frecuente que existan convocatorias que delimitan un espacio concreto para realizar una exposición o una intervención de un artista (las obra *site-specific*), en el cine, en cambio, lo habitual es que los festivales precisen o delimiten: la duración: películas de X minutos; el formato: trabajos realizados con *smartphones* o en *Super 8*; el tema: derechos humanos, medio ambiente, etc. Aunque, obviamente y por desgracia, esto ha cambiado con la crisis pandémica del Covid-2019, por la que todos nos vimos obligados a permanecer en casa confinados. A las pocas semanas del confinamiento, comenzaron a divulgarse a través de las redes sociales numerosas propuestas de actividades recreativas y artísticas, entre ellas, festivales de cine improvisados que llamaban a la participación con trabajos realizados durante la cuarentena, es decir, sin poder salir de casa y con los escasos medios que tengamos a nuestro alcance. Tal es el caso de: Festival de Cine Experimental Coronavirus, Una casa: Festival de cine en primera persona, Cuarentena Film Festival: cortos de andar por casa, entre otros.

No obstante, a lo largo de la historia, algunos cineastas han elegido de forma consciente, o se han visto obligados a utilizar una única y, en ocasiones, muy reducida localización, para realizar sus películas. En el caso del cine de no-ficción, la restricción espacial puede originarse debido a factores externos como el arresto que le impusieron a Jafar Panahi y que le llevó a realizar *This is not a film* (2011) íntegramente en su domicilio, o la falta de presupuesto que, por ejemplo, animaron a Victor Kossakovsky a filmar *Tishe!* (2003), una película grabada desde la venta de su apartamento. Pero también, las constricciones pueden ser algo predeterminado para 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 registrar un terreno previamente delimitado, haciendo de este proceso de documentación el argumento de la pieza. Asimismo, las restricciones se pueden autoimponer para seguir planteamientos estéticos como es el caso de *Goshogaoka* (1998) de Sharon Lockhart, realizada con un único plano fijo, evocando la sencilla

elocuencia del cine primitivo. Pero, además, estas fórmulas reduccionistas, pueden ser útiles para filmar en contextos privados e influir o modificar lo menos posible lo que ocurre frente a la cámara. Este es el caso de las películas de Iris Zaki, en las que con un dispositivo mínimo logra introducirse en comunidades cerradas para establecer espacios dialógicos.

Confinados

Con alrededor de cincuenta películas, Frederick Wiseman es una de las figuras más relevantes del cine de no-ficción a nivel mundial. Su obra fílmica ha conseguido retratar la sociedad norteamericana del S. XX y parte del S.XXI, desvelando el estado y el funcionamiento de sus instituciones públicas, señalando su importancia como espacios de lo común y, en otras ocasiones, evidenciando los mecanismos de control y coerción de las mismas, motivo por el cual su obra ha sido relacionada en diferentes ocasiones con la del filósofo Michel Foucault quien analizó el funcionamiento de lo que él llamaba “instituciones disciplinarias” como los hospitales, escuelas, prisiones, etc., espacios que bajo el pretexto de educar, cuidar o insertar, controlan, domestican y homogeneizan las condiciones, conductas o hábitos de los individuos.

Como decíamos, cada una de sus películas de Wiseman se ha realizado íntegramente en el interior de un espacio o institución pública, ya sea, una prisión psiquiátrica: *Titicut Follies* (1967); un hospital: *Hospital* (1970); un parque: *Central Park* (1989); un instituto: *High School II* (1994); un museo: *National Gallery* (2014); una biblioteca: *Ex Libris – The New York Public Library* (2017), etc, siendo los espacios o instituciones que retrata, los auténticos protagonistas de sus filmes.

Las raíces como realizador de Wiseman están íntimamente ligadas al cine directo y a la transformación que vivió el cine a finales de la década de los 50’s y principios de los 60’s cuando aparecieron nuevos dispositivos de captura de imagen y sonido más ligeros, los cuales permitían llevar la cámara en mano y el sonido sincronizado. Esta nueva tecnología posibilitó un mayor acercamiento a lo real, más íntimo y espontáneo, donde la mera observación y la improvisación jugaban un papel destacado. Esto motivó la aparición de nuevos modos de hacer cine que suponían una ruptura con las tradiciones fílmicas anteriores y que hacían posible llevar a la práctica el concepto de *La Cámara stylo* que Alexandre Astruc predijo en 1948, el cual, permitiría a los cineastas escribir con la cámara de forma “tan flexible y tan sutil” como la del lenguaje escrito (Astruc 1948).



Figura 1: Fotograma de *Hospital* (1970)

No obstante, si bien Wiseman sigue muchos de los principios del cine directo —como la no intervención o control de la escena en pro de la espontaneidad, así como, la búsqueda de cierto esteticismo o narratividad de ficción—, los protagonistas de sus películas no son individuos, sino los propios espacios o instituciones. Del mismo modo, tampoco persigue el propósito de veracidad propio de este género documental, sino en mostrar su propia verdad. De hecho, Wiseman “prefiere hablar de sus películas como *reality dreams* o *reality fictions*, ficciones o sueños de realidad que se instalan en la tensión entre la realidad que registra con su cámara y la forma fílmica que ésta adopta en el montaje”, lo que vendría a reivindicar la idea de Grierson de que el documental no es otra cosa que el tratamiento creativo de la realidad (Araújo 2008, 68).

El proceso de trabajo de Wiseman se ha visto inalterado en el tiempo —aunque a partir de los años 80 sus películas se han ido haciendo más largas (de entre 3 y 6 horas) y con estructuras cada vez más complejas— aun así, su trabajo puede ser visto como una unidad temática y formal. En primer lugar, en vez de elegir y delimitar un tema, como sugieren casi todos los manuales de cine documental, el realizador elige un espacio, sin, ni tan siquiera, hacer ninguna investigación previa de este. Una vez obtiene el permiso para poder filmar allí, proceso que le puede llevar largos meses, Wiseman comienza la filmación de la película. Al tratarse en su mayoría de instituciones públicas, el director, no necesita pedir la autorización a cada una de las personas que aparecen en el filme, lo que, sin duda, facilita el trabajo. Durante la filmación, que le suele ocupar entre 4 u 8 semanas, es cuando explora el lugar, sus rincones, sus ritmos, y registra las rutinas de los que lo habitan o transitan dejándose llevar por lo que reclama su atención, donde por supuesto, también tiene cabida lo inesperado, es decir, las cuestiones que alteran esa rutina.

Posteriormente, en la edición del filme, Wiseman va descartando material hasta reducir las 70 o 120 horas de metraje que suele filmar a sólo unas pocas. Es en esta fase del trabajo, cuando trata de construir un cierto guion, o narrativa, a través del encadenamiento de secuencias.

Los espacios públicos o instituciones funcionan en el cine de Wiseman como “las rayas de un campo de tenis, delimitan el espacio y así le ayudan a intensificar la mirada” (Araújo 2008, 68). El establecimiento de este límite espacial le permite al realizador filmar libremente dentro de la institución, ya que, todo lo que acontece en su interior puede ser motivo de ser registrado. No necesita un guion previo, ni bocetos, ni tampoco voz en *off* o intertítulos, sino que, como veremos a continuación sobre el cine directo de Harun Farocki, los lugares elegidos por Wiseman, garantizan que dentro está ocurriendo algo que se puede comprender sin necesidad de estos recursos. Estos espacios o instituciones, contienen sus propias estructuras y ritmos y, por tanto, las personas que los habitan o que los transitan no actúan para la cámara, sino que cumplen sus propias funciones dentro de los mismos, lo que aporta una mayor naturalidad a el filme. La restricción espacial, además, permite al realizador tratar situaciones distintas, personas diferentes, incluso empleando recursos diversos, sin temor a que el espectador se pierda o no entienda alguna relación entre las secuencias, ya que, el espacio funciona como un contenedor o estructura que da sentido a todo lo que ocurre dentro del mismo.

Al igual que Wiseman, los trabajos de cine observacional de Harun Farocki se insertan dentro de un espacio delimitado para conseguir una mayor naturalidad en la escena, y al mismo tiempo, por su interés en registrar una actividad específica. Para el docente y teórico alemán Volker Pantenburg:

“Las películas documentales de Farocki tienen muchas características en común. Con frecuencia son rodadas dentro de parámetros espaciales y temporales fijos, ya sea un rodaje de cuatro días, un *pitch* de un emprendedor a lo largo de una mañana, o una serie de negociaciones financieras. Farocki se aferra a estos parámetros, aceptándolos de buen grado como las reglas del juego que ponen los límites al ámbito de lo que se está documentando. Mientras una película de ensayo como *Wie man Sieht* (como se ve), 1986, parece ser capaz de asociar las ideas más distantes y hacer saltos históricos y geográficos gigantescos, su cine observacional muestra un respeto aristotélico por la unidad del espacio y el tiempo” (Pantenburg 2016, 34).

La limitación espacial, en el caso del cineasta alemán, no corresponde en mostrar el funcionamiento de un espacio o una institución en particular, como ocurre con los filmes de Wiseman, sino más bien, en registrar una situación o conversación concreta. Para ello, Farocki tiene que analizar el ritmo interno de los espacios y dejarse pautar por los condicionantes que presenta la situación a filmar. Pero, además, debe de calcular que aquello que va a filmar evolucione la manera adecuada, ajustándose a una unidad espacio-temporal. Algo similar a lo que hacían los hermanos Lumière en, por ejemplo, *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (1895) en la que tratan de ajustar el inicio y el final de la acción de la escena, así como, el modo en el que esta se llevaba a cabo, con el escaso tiempo que permitía el rollo de película (aproximadamente un minuto). En el caso de Farocki, esto se complica ya que él, al contrario que los Lumière, esto debe suceder sin intervenir o poder repetir la escena. Es por ello, que sus trabajos adquieren un hiperrealismo capaz de provocar que la documentación exhaustiva de situaciones verdícas pueda dar la impresión de estar provocadas. En el catálogo *Harun Farocki otro tipo de empatía*, la cineasta y comisaria Anjete Ehmman, expone algunas de las premisas en las que el realizador se ha basado en la construcción de sus “cintas de cine directo” y que dan una idea de la dificultad para que se dé una situación propicia:

1. Hallar una situación de trabajo que se pueda documentar mientras sucede y que se pueda comprender sin necesidad de información extra o comentarios.
2. Hallar una situación que evolucione de modo que se pueda filmar como una unidad espacial temporal.
3. Hallar una situación de la realidad que proceda con cierta dramaturgia (con un principio, un nudo y un desenlace), como si estuviera guionizada.
4. Hallar una situación en que las personas grabadas muestren ciertas dotes retóricas, para que sea interesante, o hasta una aventura, seguir su discurso.
5. Hallar una situación que no se esté representando para ti y en la que los procesos del trabajo documentado (negociaciones, presentaciones, juegos de roles sean lo suficientemente intensos como para que la gente que interviene se olvide de tu presencia, de la del cámara o de los técnicos de sonido)” (Ehmann 2016, 33-34).

Según Ehmman, este tipo de restricciones y, “el hecho de que la mayoría de las obras documentan una única situación bien definida que sigue una agenda casi ascética”, han aportado a los filmes de Farocki un aspecto sencillo y austero que en muchas ocasiones se ha malinterpretado como que “son fáciles de realizar” o, como decíamos antes, que no son reales. (Ehman 2016, 33). Filmes como *Ein Bild* (1983), en el que durante cuatro días en un estudio fotográfico se siguen los preparativos para la realización de la portada



Fotograma 2: *The Interview* (1996)

(un desnudo) que aparecerá en la revista *Playboy*; *The Interview* (1997) donde registra unos cursos de formación en los que los participantes aprenden a solicitar un trabajo, aprendiendo a comercializar y venderse a sí mismos; *Nothing Ventured* (2004), que documenta una negociación durante dos días de unos emprendedores y un banco; *Serious Games III: Immersion* (2009) en la que Farocki asiste a uno de los seminarios de un centro de investigación con fines militares dedicado al empleo técnicas de 3D que, en un primer momento, sirve para formar a los soldados antes de ir a la guerra, pero que, más tarde, estas mismas técnicas, se utilizan para aliviar o aminorar los traumas causados por la misma guerra, como una especie de método psicoanalítico, en el que los soldados recrean los hechos dramáticos.

Ehmann desvela que la realización de estas películas con “aire de simplicidad” necesitaban, en realidad de un trabajo enorme de documentación y estudio. En el mismo texto, Ehmann, incluye algunas de las “normas” que consideramos que funcionan a la práctica como restricciones formales o constricciones, y que se relacionan con las expuestas anteriormente, que según la propia autora, Farocki empleaba para conseguir cierto distanciamiento que le evitara resultados no deseados:

“Aquí incluimos algunas de sus normas (sobreentendidas):

1. Nunca hagas entrevistas con tus protagonistas.
2. Graba a los protagonistas en el trabajo cuando no estén actuando para ti (o sea, para la cámara), sino que estén activos en su situación profesional real, de tal modo que olviden que tú estás ahí.
3. No te olvides de filmar ejercicios, juegos de roles, cursos de formación y negociaciones profesionales reales. Todos están ya guionizados y no te hablan a ti. Que hermoso.
4. Las máquinas han reemplazado al hombre en la mayoría de los trabajos. Ten empatía con las máquinas.
5. Donde la realidad se condensa en un modelo de ensayo, ahí debes poner la cámara” (Ehmann 2016, 22).



Figura 3: *Serious Games III: Immersion* (2009)

Por su parte, Mauro Herce, se embarcó en un buque de carga durante dos meses y medio, para realizar *Dead Slow Ahead* (2015), su primer largometraje, que le llevó desde en el puerto de Mykolaiv en Ucrania hasta Nueva Orleans en Estados Unidos. Tiempo suficiente para establecer cierta relación con la tripulación (de origen filipino) y entender el funcionamiento y el ritmo del barco. En este caso, el lugar elegido es especialmente interesante para un trabajo cinematográfico, porque no sólo permite al director filmar los espacios impresionantes de este inmenso buque y, a un grupo de personas que cumplen un rol determinado sin necesidad de intervenir la escena, sino que, al mismo tiempo, al estar en movimiento el barco, el director tiene a su disposición un gran número de paisajes diferentes, de firmamentos, de mares, etc., lo que sin duda es un gran atractivo para la película. También al igual que Wiseman, durante el proceso de edición, Herce, junto a su montador, redujo las más de 180 horas de grabación a sólo 74 minutos, otorgando a las imágenes una cierta narratividad que, en su caso, le da un cierto aire a película de ciencia ficción. Unos años después, el mismo Herce presentó el cortometraje *Lonely Rivers* (2019), realizado con parte del extenso material inédito que el catalán rodó para *Dead Slow Ahead*. En este trabajo, la limitación espacial es todavía más severa ya que se basa prácticamente en su totalidad de registros tomados en una única estancia del buque en la que los trabajadores se reunían durante sus horas de descanso para cantar en el karaoke, comer, leer o simplemente charlar. Este espacio tan reducido, crea cierta incertidumbre o confusión en el espectador, sobre todo, si no se ha visto antes *Dead Slow Ahead*, ya que, uno no sabe dónde ubicar lo que ve, hasta que el cineasta desvela otras partes del buque al final del filme.



Figura 4: *Lonely Rivers* (2019)

Por otra parte, es interesante observar cómo Herce ha intercambiado el rol de lo humano y la máquina en los dos trabajos. Si en *Dead Slow Ahead*, la figura humana quedaba prácticamente relegada a la segunda parte del filme para centrarse durante la primera sección a explorar el barco, en *Lonely Rivers*, los trabajadores están presentes desde el principio y, en su lugar, es el espacio, el barco, los que se nos oculta durante buena parte de la pieza. Otro aspecto a señalar, es que, al delimitar aún más el espacio a una única habitación, el nivel de privacidad aumenta

hasta el punto de que sea natural para el espectador preguntarse qué grado de relación o qué acuerdo existe entre el realizador y los trabajadores del buque.

Un caso diferente es el que llevó a cabo el leonés Chus Domínguez cuando, en el marco del Proyecto XFilms del Festival Punto de Vista en 2010, se le invitó a realizar un proyecto ensayístico a modo de escritura audiovisual en primera persona que debía ser filmado en Navarra. Para llevar a cabo este proyecto, el realizador decidió confinarse durante 15 días en una pensión de Pamplona. La propuesta de Domínguez, *Notas de lo efímero* (2011), se iniciaba con una premisa que el realizador seguirá durante el resto de la pieza: “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” (Domínguez 2011). Con esta regla autoimpuesta, Domínguez construye la estructura de la película lo que le permite liberarse de emplear cualquier convencionalismo narrativo y, en su lugar, centrarse en otros aspectos como el componente procesual y performativo de la pieza. Sin embargo, a diferencia de los espacios elegidos por Wiseman o Farocki, la pensión, no conlleva un tipo de actividad específica, o esta es un tanto indeterminada, quizá por ello, el realizador grabó en un primer momento una serie de testimonios de los huéspedes donde relataban historias complejas y dramáticas, aunque finalmente decidió no incorporarlas al proyecto y, en su lugar, dejó los momentos en los que los inquilinos no decían nada y permanecían inmóviles frente a la cámara. Los instantes justo antes de empezar a hablar o después de hacerlo, que el director se ocupaba de alargar al máximo, consiguiendo unos retratos que crean una tensión entre realizador, los huéspedes y el espectador y, que enfatizan con aspectos más introspectivos de los retratados. Este tipo de recurso, el retrato fílmico, demuestra el amplio grado de autonomía que tiene el realizador cuando trabaja dentro de unas limitaciones severas y, es un ejemplo de como el empleo de reglas o constricciones estimulan la creación.

Un caso más extremo todavía, es el cortometraje *Lift* (2001) de Marc Isaacs, el cual, fue rodado durante dos meses íntegramente en el interior de un ascensor de un bloque de edificios de Londres. Esta limitación espacial es tan férrea que reduce las posibilidades del director a sólo una pocas. Al igual que en *Notas de lo Efímero*, la limitación guía al director y es, en cierto modo, un elemento hacedor del cortometraje. Si los escritores oulipianos, dicen que “la potencialidad es el devenir de la traba y, de una manera más precisa, el devenir texto de la traba” nosotros podríamos adoptar esta idea y decir que, una limitación espacial tan severa como esta, es el devenir película de la restricción (Salceda 2016, 20). En *Lift*, la limitación espacial ayuda a construir gran parte del filme. Una vez en el ascensor, el realizador apenas tiene opciones en cuanto a la posición de la cámara, el tipo de plano, etc., prácticamente sólo tiene que limitarse a iniciar la conversación y apretar el botón de grabar, pero, aun así, Isaacs consigue realizar un interesante retrato coral de la sociedad británica y su interculturalidad.



Figura 5: *The lift* (2001)

Un planteamiento similar a este es el que ha seguido Iris Zaki en varios de sus trabajos. En *My Kosher Shifts* (2011), mientras trabajaba en un hotel de judíos ortodoxos en Londres, la realizadora israelí advirtió allí que, por primera vez, podía conversar e incluso debatir sobre algunas cuestiones conflictivas con personas que profesan esta rama de la religión judía. Con el fin de reducir la presencia del dispositivo fílmico al máximo y mantener la dinámica intimista entre recepcionista y cliente, la entonces inexperta realizadora, colocó una única cámara sobre un trípode detrás de ella, de esta forma, toda la atención se centra en la interacción entre la realizadora y los clientes del hotel. En otro de sus cortometrajes, *Women In Sink* (2015), Zaki entró a trabajar en un salón de belleza en Haifa, Israel. Un tiempo después, colocó una cámara en el techo para poder capturar así las cabezas de las mujeres mientras ella misma les lavaba el cabello. Los proyectos de Iris Zaki, tal y como comentó en el artículo *Filmar el desacuerdo, el cine de Iris Zaki* (2019), nacen de la propensión por conocer a un “otro” - clásico objetivo del cine etnográfico - con la singularidad de que este “otro” no es algo extraño o lejano a ella, sino personas o comunidades con las que comparte identidad, lengua o territorio: judíos ortodoxos en Londres, árabes en Haifa, colonos israelíes en Cisjordania. Esto se entiende dada la compleja segmentación de la población en su país natal, donde las diferentes comunidades en la que se divide apenas tienen interacción entre ellas. Es en este deseo de conocer a estas comunidades que para ella son cercanas y, a la vez, lejanas, donde la realizadora encuentra la motivación para hacer sus películas. Pero no pretende aproximarse a ellas entendiéndolas como algo monolítico o cerrado, sino que quiere acercarse a las personas que las componen, convencida de que, a pesar de tener sus propios rituales y dogmas en común, cada persona tiene su propia motivación personal e interpreta los mismos códigos de diferentes maneras.

Otro proyecto etnográfico es *Manakamana* (2013) en la que Stephanie Spray y Pacho Vélez registran diversos viajes en teleférico que realizan peregrinos de diversa índole hacia Manakamana, un templo hindú dedicado a la diosa Durga en el centro de Nepal. Los realizadores, Spray y Vélez, miembros del Laboratorio de Etnografía Sensorial de la Universidad de Harvard, instalaron una cámara de 16 mm dentro del teleférico y documentaron cada uno de los viajes sin corte alguno. Para ello, utilizaron rollos de película de 11 minutos,

aproximadamente el tiempo de recorrido de cada uno de los viajes.

En *Manakamana* los realizadores consiguen un interesante paralelismo entre “la lógica conceptual de la cadena de teleféricos arrastrados por un cable” (...) “con los fotogramas de una película de 16 mm arrastrados por una cámara cinematográfica” (Velez 2014, 411).



Figura 6: *Manakamana* (2013)

A medio camino entre el cine estructural y el documental, el filme se basa en una estructura repetitiva, similar a filmes como *13 Lakes* (2004) de James o *Elephant* (1989) de Alan Clarke, consiguiendo cierta narratividad sin entregarse por completo a los convencionalismos narrativos. Como ocurre en *Lift*, las opciones se disipan una vez que los realizadores se deciden en filmar dentro de un espacio tan reducido como el del teleférico. La limitación, en este caso espacial, oscila entre el impedimento y la obligación, del mismo modo que señala lo que no se puede hacer, indica lo que se tiene que hacer. Por tanto, ayuda a generar la obra, conduciendo al realizador hacia formas inhabituales, más originales.

Conclusiones

Como hemos visto, son varias las razones por la que los realizadores se limitan a un único espacio para realizar sus películas, y también, son diferentes los roles que juega el espacio en cada uno de los casos. Uno de los principales motivos, es para otorgar al filme de un mayor grado de veracidad. Trabajar en un espacio reducido permite a los directores un acercamiento a lo real sin necesidad de provocar o controlar lo que pasa frente a la cámara. En estos casos, el director busca un espacio en el que se realice una actividad o donde se dé una situación que le interese registrar. Como hemos visto en relación a las películas de Wiseman o Farocki, las personas que habitan o transitan estos espacios cumplen con un rol asignado, por lo que los realizadores no necesitan provocar ninguna situación, puesto que, esta ya está ocurriendo. Este recurso de emplear una o muy pocas localizaciones, se ha convertido en una parte esencial de la estética minimalista en el cine de ficción de las nuevas olas, que pretende, del mismo modo, dar una mayor sensación de realismo en sus escenas.

En muchos de los casos, la limitación espacial también permite prescindir de un tema o, dicho de otro

modo, el espacio pasa a ser el tema de la película. Como hemos visto con las películas de Wiseman: *Titicut Follies* (1967), *Hospital* (1970), *Central Park* (1989), entre otras, al interés por capturar la actividad que se está llevando a cabo dentro de estas instituciones, hay que sumar, el propio atractivo del lugar, ya sea a nivel visual o conceptual, las repercusiones o concepciones que se tienen de él, así como, su significado a nivel simbólico. Por ejemplo, en el caso de los trabajos de Herce, el buque de carga puede ser visto como símbolo de nuestra sociedad capitalista, ya que cerca del 95% de las mercancías a nivel mundial se mueven a través de estos enormes barcos.

Otro punto importante es que la limitación espacial, permite a los realizadores prescindir de convencionalismos narrativos. Ya que, este espacio reducido, otorga a las imágenes un soporte o estructura que permite al realizador trabajar libremente en su interior sin necesidad de recurrir a una voz en *off*, unos intertítulos, etc., y, sin correr el riesgo a que el espectador pueda perderse, puesto que el espacio lo engloba todo. Lo que se esboza muy bien en la conocida frase de George Perec “*Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre*” (Perec 2012-2013, 3).

La restricción espacial representa para el director un reto que intensifica o potencia su creatividad al tratar de superarlo. En este caso, la limitación puede ser vista como las reglas de un juego que ponen a prueba al realizador quién debe aprender a mirar, a descubrir lo que a simple vista no se puede ver, como el fotógrafo que sale siempre a fotografiar la misma calle hasta que consigue educar al ojo. Como sugiere el fundador de Cinema 16, “el proceso de reducción aumenta la importancia de los pocos objetos que quedan y nos reintroduce a la importancia del pequeño acontecimiento o gesto” (Vogel 2016, 107).

También, cuando la limitación espacial es muy férrea, como ocurre en *Lift* (2001) o *Manakamana* (2013), la propia restricción ayuda a realizar el filme, porque esta limita tanto las opciones de los realizadores, que sus roles como “creadores” quedan hasta cierto punto desdibujados. Este tipo de planteamientos, más radicales, participan del programa reduccionista de la vanguardia artística en la que por medio de procedimientos limitadores cuestionan la figura del artista. Además, este tipo de constricciones más severas se revelan como elementos claves que determinan la forma de los filmes.

Por último, subrayar que unos de los motivos intrínsecos que llevan a realizar estos filmes en un único espacio, es, sin duda, el factor económico, ya que, trabajar en un único espacio reduce los costes de producción. Además, cabe recordar que, para la realización de este tipo de trabajos, ha sido imprescindible la ligereza del dispositivo fílmico. El desarrollo tecnológico que permitió la aparición de las cámaras de 16mm y del sonido sincronizado y, más tarde la aparición del video y las actuales cámaras digitales. Esto ha permitido a los cineastas adentrarse en realidades más íntimas y privadas con equipos muy reducidos que, en los filmes que hemos

visto, oscilaban únicamente entre una y tres personas como máximo.

Bibliografía

Araújo, Fran. 2008. Frederick Wiseman "escribir con la realidad". En Ortega, María Luisa y García, Naomi (ed.): *Cine directo, reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores.

Ehman, Antje y Guerra, Carles (ed.). 2016. *Harun Farocki, Otro tipo de empatía*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Marín Ramos, Rubén (2019). "Filmar el desacuerdo, El cine de Iris Zaki". Comunicación presentada en IV Congreso Internacional Estética y Política Poéticas del desacuerdo para una democracia plural, 16 y 17 de octubre de 2019. Valencia.

Patemburg, Volker. 2016. Now that's Brecht at least!: Harun Farocki's Observational Films", En Erika Balsom, Hila Peleg (ed.), *Documentary across Disciplines*. Berlin/ Cambridge: The Mit press.

Salceda, Hermes (ed.). 2016. *Oulipo, Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*, La Rioja:

Pepita s de calabaza.

Velez Pacho. 2015. "Stephanie Spray and Pacho Velez (on Manakamana)" En MacDonald Scott: *Avant-Doc*, Intersections of documentary and Avant-garde cinema. New York: Oxford University press.

Vogel, Amos (2016). *Le cinema, art subversif*. Nantes: Capricci Editions.

Textos en línea

Astruc, Alexandre: *El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo*. (Originalmente publicado en L'Écran Français N° 144, 30 de marzo de 1948). Acedido em 14 de febrero 2021:

<https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>

OuLiPo (2012-2013). En Restricción y creación en la obra de George Perec, La Disparition, de Cecilia González Godino. 2016. Acedido em 12 de marzo de 2021:

<https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/33022/retrieve>

Filmografía

Dead slow ahead (2015)., Dirigido por Mauro Herce. España: Nanouk Films, El Viaje Films.

Ein Bild (1983)., Dirigido por Harun Farocki. Republica Federal Alemana: Filmproduktion, Sender Freies Berlin (SFB).

Ex Libris: The New York Public Library (2017)., Dirigido por Frederick Wiseman. Estados Unidos: Frederick Wiseman.

Lift (2001)., Dirigido por Marc Isaacs. Reino Unido: Dual Purpose Productions.

Lonely Rivers (2019)., Dirigido por Mauro Herce. Francia, España: Bocalupo Films, El Viaje Films.

Manakamana (2013)., Dirigido por Stephanie Spray y Pacho Vélez. Nepal, Estados Unidos: Harvard Sensory Ethnography Lab.

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

National Gallery., Dirigido por Frederick Wiseman. Reino Unido, Francia: Idéale Audience.

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

Nothing Ventured (2004)., Dirigido por Harun Farocki. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion Westdeutscher Rundfunk (WDR).

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

Serious Games III: Inmersion (2009)., Dirigido por Harun Farocki. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

The Interview (1996)., Dirigido por Harun Farocki. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion Süddeutscher Rundfunk (SDR).

Titicut Follies (1967)., Dirigido por Frederick Wiseman. Estados Unidos. Frederick Wiseman.

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