

Prueba de metodología para una fotografía encontrada:

«Cristales rotos», de Víctor Erice¹

Isabel ARQUERO BLANCO

Universidad Complutense de Madrid

Luis DELTELL ESCOLAR

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

En este artículo se pretende estudiar una fotografía anónima que Víctor Erice utiliza en su mediodimetrage «Vidros partidos» («Cristales rotos») que forma parte de la película conjunta *Centro histórico* (2012). El estudio de esta imagen resulta fallido si se utilizan las metodologías tradicionales sobre fotografía. Incluso el filme «Vidros partidos» se resiste al análisis cinematográfico convencional, ya que el director plantea una película que se basa en la desconfianza de la imagen como referente de lo real y en el modelo de los géneros fílmicos como estructuras narrativas cerradas.

Nuestra propuesta consiste en considerar «Vidros partidos» y la fotografía encontrada que contiene como un objeto de estudio que necesita una metodología propia. La fotografía no se puede analizar con los métodos tradicionales, ya que es una imagen intervenida fílmicamente; del mismo modo, el mediodimetrage no es ni un documental ni una película de ficción, sino una extraña mezcla de ambos. «Vidros partidos» es una película de ficción que utiliza la técnica del documental y se realiza con personas reales que recitan un texto escrito sobre las experiencias verídicas vividas por obreros de la Fábrica de Hilados y Tejidos del Río Vizela (Portugal).

Por todo ello, concluimos que el investigador a veces debe apartarse de las metodologías clásicas y abordar ciertos objetos de estudio desde caminos nuevos y perspectivas no estudiadas.

PALABRAS CLAVE: *Cristales rotos*; Víctor Erice; documental; cine; fotografía.

TITLE: A Test Methodology for a Photograph Found. «*Broken windows*» («Vidros partidos», Víctor Erice, 2012)

ABSTRACT:

The aim of this article is to study an anonymous photograph that Víctor Erice uses in his medium-length film «Vidros partidos» (*Broken Windows*), which is part of the anthology film *Centro Histórico* (2012). It is not possible to correctly study this image through traditional methodologies. Even Víctor Erice's film evades conventional film analysis given that what the director presents is a film based on mistrusting images and film genres.

¹ El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Our proposal is to understand «Vidros partidos» and the found photograph it contains as an object of study which requires its own methodology. The image cannot be analyzed through traditional methods given that it is an image that has been filmically intervened on. In the same way as the medium-length film is neither a documentary nor a work of fiction, but a strange mix of both. It is a work of fiction that imitates documentary techniques and is shot with real people who recite a script about real experiences lived by workers.

For all these reasons, we suggest that at times a researcher must distance himself from classical methodologies to approach certain objects of study from new paths and perspectives that have not been previously studied.

KEYWORDS: *Broken windows*; Vítor Erice; documentary film; cinema; photography.

Introducción: una fotografía encontrada en una fábrica abandonada

Una fotografía mural encontrada en el comedor de obreros de la Fábrica de Hilados y Tejidos del Río Vizela (Portugal) sirve de escenario del episodio «Vidros partidos» («Cristales rotos»), realizado por Vítor Erice en la película colectiva *Centro Histórico* (2012), codirigida por Pedro Costa, Aki Kaurismäki y Manoel de Oliveira, por encargo de la Fundación Ciudad de Guimarães, con motivo de la designación de la urbe como Capital Europea de la Cultura en 2012.

La fotografía encontrada en el refectorio de la fábrica está situada en una pared ocupando cerca de tres metros. Probablemente, se trata de una ampliación a partir de un original tomado hacia 1920. La imagen retrata más de un centenar de obreros y obreras posando, sentados en bancos de madera, a la hora de la llamada sopa del mediodía. A partir de esa enigmática fotografía y del paisaje conmovedor del edificio abandonado tras su cierre en 2002, el título «Cristales rotos» refiere esa situación de ruina del inmueble, Vítor Erice decide hablar con los antiguos obreros. La fábrica fue fundada en 1845 en el Concejo de Santo Tirso, en el Valle del Ave. A principios del siglo XX llegó a ser la segunda industria textil más importante de Europa. En la década de los noventa, la crisis global del sector va anunciando su cierre, que se produce con el resultado de más de mil trabajadores despedidos. Muchos no han vuelto a conseguir otro empleo.

Erice, como decimos, conversa con los antiguos obreros. Hombres y mujeres que le fueron relatando su trabajo, el de sus padres y otras circunstancias vitales. Registró los testimonios con una cámara de vídeo conforme iban expresando sus

recuerdos de la infancia, anhelos y experiencias de la generación de sus antepasados, que formó parte del proletariado industrial. El capítulo de Erice, de casi 38 minutos de duración, rodado íntegramente en portugués, es el único documental de *Centro Histórico*. El cineasta siguió una labor de investigación que completó con el conocimiento del paisaje industrial de la zona. Los testimonios podrían haber dado como resultado «una película muy interesante de dos o tres horas» (Erice y Costa, 2013)², pero al tratarse de un metraje colectivo, el director solo disponía de unos treinta minutos. A partir de esta constatación y con la idea de no manipular en exceso los testimonios vivos de la gente, Erice diseña un dispositivo para sintetizar todas esas vivencias transmitidas oralmente: escribe una serie de monólogos respetando los temas y las expresiones de los trabajadores «para luego ponerlos en manos de ellos mismos; como supervisores del guión y, sobre todo, como intérpretes. En algunos casos el monólogo refleja lo más sustantivo de su experiencia personal; en otros, no» (Sardà, 2013).

«Cristales rotos» es un documental en el que los protagonistas se convierten en actores, ya que han aprendido su texto, ensayado la forma de decirlo e incluso incorporado experiencias que no han sido las suyas. «Es el resultado de mi experiencia con los obreros y obreras de la fábrica, pero todo lo que se dice en la película está escrito de antemano. Es un texto» (Erice y Costa, 2013). Por ello, esta obra es insólita, difícil de clasificar y de catalogar; se trata de un simulacro. Aunque su carácter y su aspecto es el de un documental, lo cierto es que no es un medimetraje de no ficción, al menos, en su sentido más estricto. Aunque la planificación y la puesta en escena invitan al espectador a creer que contempla un reportaje de testimonios, la realidad es que el público percibe que no se trata de una obra documental. Cada una de las nueve personas retratadas ha sido escogida por Víctor Erice. A cada una de ellas les ha dado un texto

² Las palabras entre comillas de Víctor Erice proceden de la grabación sonora realizada por Radio Nacional de España durante la presentación de la película colectiva «Centro Histórico», en el Salón de los espejos del Teatro Calderón de Valladolid, con motivo de la 58ª Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI). Erice presentó el filme junto a Pedro Costa, director del episodio titulado «Dulce exorcista», en un encuentro en el que respondieron a las preguntas del público asistente. La presentación fue emitida en directo por el programa de radio *El séptimo vicio* el 22 de octubre de 2013. Se cita como Erice y Costa, 2013.

escrito, un guión, que han aprendido y estudiado y juntos, intérpretes y director, han ideado una puesta en escena.

Estos textos interpretados podrían formar parte de la existencia latente de esos otros hombres, mujeres y niños presentes en el escenario desde la fotografía mural de la cantina, única localización de la película. La imagen fotográfica está presente por derecho, tal y como Erice la encontró en el actual refectorio, pero también como una efígie de nuestra memoria que interpela tanto a los espectadores como a los protagonistas del documental.

«Toda esta gente me impresiona... Nos miran, parece que nos quieren decir algo... Pero no sé bien lo que es... No lo sé..., no lo sé», afirma Inês Ferreira Gomes, una trabajadora de la fábrica, a punto de cumplir 77 años. Ciertamente, los rostros anónimos fijados por la fotografía reciben la voz, la palabra de los hombres y mujeres grabados por Erice semejando un proceso de revelado capaz de restituir la identidad del pasado; siguiendo esta reflexión, la imagen sería ya insuficiente para constatar su presencia y su memoria. Para poder analizar «Cristales rotos» y la fotografía encontrada que articulan el discurso de Erice se debe partir de una desconfianza hacia las imágenes, ya sean fotografías o películas.

Sinopsis de «Cristales rotos»

El filme se desarrolla en cuatro días, que se identifican con los rótulos 7 de mayo, 8 de mayo, 9 de mayo y 10 de mayo. El pasaje de mayor duración corresponde al día 7 de mayo, que se extiende durante más de 23 minutos y donde van apareciendo nueve personas, una a continuación de otra, que se van sentando en un taburete para hablar a cámara relatando sus días en la fábrica. Una de ellas es Inês Ferreira, quien recita un poema escrito por su prima a los dieciocho años. La fotografía aparece siempre en la pared frontal, detrás de los personajes que van surgiendo y desapareciendo de la escena mediante fundidos a negro.

El fragmento relativo al 8 de mayo se refiere directamente a la imagen encontrada y supera los 4 minutos de duración. Participan seis de los trabajadores ya conocidos en el pasaje anterior, pero en esta ocasión se sitúan de espaldas al punto de vista; miran al mural y explican lo que subyace velado y profundo para ellos en la fotografía. Hablan de esa gente humilde retratada con el tazón de la sopa delante; de la

mejora de las condiciones miserables de trabajo de sus antepasados. De las distancias que tenían que recorrer para llegar a la fábrica, los lugares donde dormían, de sus miradas tristes y también de la dignidad con la que fueron capaces de vivir.

El siguiente segmento, con el rótulo 9 de mayo, es el único interpretado por un actor profesional. Valdemar Santos, que aparece de pie dando la espalda al mural, explica que es un intérprete de verdad. «Tengo memoria, pero lo que no tengo es trabajo», señala a cámara antes de recitar un fragmento de la obra *O Capital*, de Ernesto da Silva³, encarnando el personaje de Carlos Marques, el hijo del dueño de la fábrica. «Su padre lo echó de casa. Y todo por querer ser un hombre. Un hombre como esos que están ahí», dice volviéndose hacia la fotografía. El fragmento tiene una duración de cuatro minutos y cuarenta y tres segundos.

La última jornada, 10 de mayo, está dedicada a la audición del acordeonista Arménio dos Santos Cruz, músico, hijo y nieto de obreros de la fábrica, y primer miembro de la familia con estudios superiores. Repite la frase que su padre decía siempre: «El acordeón es mi consuelo. Cuando estoy triste, lo cojo y toco. Hasta que la tristeza se vaya». Es el testimonio más breve, cerca de minuto y medio, que se cierra con un fundido a negro. A continuación, el acordeón aparece sobre el taburete y el músico entra en escena y tomando el instrumento musical se sienta frente al mural (figura 1). Por corte, podemos ver en su rostro el gesto de que empieza a tocar inspirándose en las personas de la fotografía.

³ Ernesto da Silva escribió *O capital*, drama en cuatro actos, para ser representado el primero de mayo de 1895. Precursor del teatro proletario que se hacía en las fábricas —interpretado, a veces, por los propios obreros—, *O capital* tenía una vocación eminentemente didáctica, sobre todo a partir de la proclamación de la República en Portugal (5 de octubre de 1910). La divisa que guio el trabajo de Ernesto da Silva «era transformar por el arte, redimir por la educación. Creo que es una divisa absolutamente contemporánea» (Erice y Costa, 2013).



Figura 1. El acordeonista frente a la fotografía en el tráiler de Centro Histórico.

El último bloque es el retrato detallado y minucioso de la fotografía. Por corte, un plano más próximo de la imagen encontrada y, a continuación, mediante un movimiento panorámico de izquierda a derecha, ligeramente picado, la cámara se va desplazando para mostrar los bancos de madera, los tazones y los obreros posando para la cámara fotográfica. Después, otros tres planos por corte de la fotografía mostrando al grupo y, de nuevo, un movimiento de cámara panorámico, ahora de derecha a izquierda, donde apreciamos detalle del grano de la fotografía y de las miradas de los comensales. A continuación, y con la música melancólica del acordeón de fondo, otros 18 planos cortos de la fotografía van fragmentando el mural en las personas retratadas, que parecen mirarnos, dando fe de que un día estuvieron allí. Un fundido sobre el rostro de una mujer joven va desvaneciéndose para dar paso de nuevo al acordeonista que termina su pieza. Por corte, un plano de la escena, ahora con el músico de espaldas al punto de vista, que se cierra con el siguiente rótulo en sobreimpresión: «A todos los hombres y mujeres que, a lo largo del tiempo, trabajaron en la Fábrica de Hilados y Tejidos del Río Vizela (1845-2002).

Prueba para una metodología

El planteamiento central de nuestro trabajo es que ni la fotografía encontrada que usa Víctor Erice para su filme, ni el propio mediodmetraje pueden ser estudiados con metodologías tradicionales. Si sometemos la imagen fotográfica a los estudios clásicos sentimos que se naufraga, ya que claramente se trata de una pieza intervenida

fílmicamente. Pero, también, las metodologías convencionales fracasan al intentar entender la película «Cristales rotos». Por ello planteamos primero el estudio utilizando metodologías tradicionales y, después, proponemos una «prueba de metodología» creada exprofeso para este objeto de estudio.

Metodología de análisis de la fotografía

Para el estudio de la fotografía del refectorio hemos elegido el modelo metodológico de análisis del texto fotográfico desarrollado por el grupo de investigación «ITACA-UJI», de la Universidad Jaume I de Castellón⁴, ya que se trata de un sistema muy exhaustivo y detallado.

La propuesta de «ITACA-UJI» parte de diferentes modelos ya aplicados y abarca diferentes escuelas. Su interés principal es conseguir un análisis global y completo del texto fotográfico, por lo que incluye un gran abanico de metodologías: de la Historia del Arte, de los estudios culturales, de trabajos tecnológicos, metodologías biográficas, estructuralistas, formalistas, historicistas, iconológicas, psicológicas (corrientes de la Gestalt y del psicoanálisis), semióticas y sociológicas.

En el análisis del texto fotográfico distingue cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo e interpretativo. Estos estadios de análisis contienen variables que abarcan tanto la materialidad de la obra y su relación con el contexto histórico-cultural, como un nivel interpretativo.

Nivel contextual

En el nivel contextual, el modelo contempla información relativa a datos generales como son el título de la fotografía, el pie de foto, el nombre del autor, la nacionalidad, el

⁴ Parte de un trabajo de investigación desarrollado durante el período 2001-2004, dirigido por Rafael López Lita, coordinado por Javier Marzal Felici y el Grupo de Investigación «ITACA-UJI» (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual).

año de realización, la procedencia de la imagen y el género, o el movimiento o la escuela fotográfica en el que se enmarca. Incluye referencias técnicas (si la fotografía es en blanco y negro o en color, el formato, la cámara, el soporte, el objetivo y otras informaciones relevantes) y datos y hechos biográficos significativos, así como comentarios críticos sobre el autor.

En nuestro caso, la fotografía carece de título, de pie de foto y de datos sobre el autor. Sabemos que se encuentra en una fábrica textil de Portugal, actualmente abandonada, y que la imagen pudo ser tomada hacia 1920, según relata el director Víctor Erice, quien la encontró por azar y decidió incluirla como escenario único de un mediodía, de carácter institucional, que conmemora la designación de Guimarães como Capital Europea de la Cultura en 2012.

El género en el que se enmarca es la fotografía social, pues muestra a un numeroso grupo de trabajadores a la hora del almuerzo y está ubicada en una pared del comedor de obreros de una fábrica, como un mural de cerca de tres metros.

Se trata de una fotografía en blanco y negro. No sabemos las dimensiones del original. Puede ser una ampliación de una fotografía tomada en los años veinte del siglo pasado, como ya se ha señalado, aunque ignoramos la cámara empleada, el objetivo y demás datos técnicos. Por la referencia temporal, el procedimiento fotográfico utilizado podría ser gelatino-bromuro de plata sobre placa de vidrio, usado desde 1878 hasta 1940.

En referencia al autor, el modelo metodológico distingue entre el autor «empírico» y la instancia «enunciativa» de la imagen, pues es esta última la que refiere «las huellas textuales» que se pueden hallar en la propia imagen. Así consideramos a Víctor Erice como autor implícito de la fotografía al introducirla en la escena del mediodía. Además, el hecho de tratarse de una fotografía encontrada (mientras buscaba localizaciones para el rodaje) da muestra de una de sus constantes creativas. Para Erice el azar es un género de conocimiento que forma parte de una actitud vital ante el proceso de creación. «Considero que el azar es esencial, pero que sólo actúa positivamente cuando se sabe discernir lo que es útil para la película y aquello que no lo es. Es un género de conocimiento que poco tiene que ver con las habilidades o los trucos del oficio. Porque de lo que se trata, en mi opinión, es de ir al encuentro de algo que no conocemos» (Erice, 2005: 455).

Nivel morfológico

El segundo nivel, denominado morfológico, estudia la imagen mediante su descripción formal tratando de esclarecer las técnicas empleadas atendiendo a parámetros como el punto (presencia del grano fotográfico o centros de interés), la línea (rectas, curvas, oblicuas y otras), el plano, el espacio, la escala (tamaño de los personajes) y la forma (geometría de las formas). Además valora la textura, la nitidez de la imagen, el contraste, tonalidad, así como la iluminación. La revisión de todos estos elementos permite indicar si la imagen es figurativa o abstracta, simple o compleja, polisémica, original o redundante, entre otras.

En este apartado de estudio, constatamos que el camino metodológico emprendido no satisface nuestras necesidades, pues nuestra fotografía es sometida a una intervención fílmica que procura modificaciones, precisamente, en su morfología. Como se ha explicado en la sinopsis de «Cristales rotos», el mediometraje presenta la fotografía desde su comienzo, aunque la imagen actúa como una pantalla donde se superponen las personas que van apareciendo para hablar mirando a la cámara cinematográfica. La fotografía se encuentra parcialmente oculta tras los entrevistados. No tenemos, por tanto, acceso a la totalidad de la imagen fotográfica. Sin embargo, en el último bloque del mediometraje asistimos al retrato detallado y minucioso de la fotografía encontrada, mediante su fragmentación y los movimientos panorámicos realizados. Cada uno de los encuadres mostrados atiende a diferentes planos y escalas. Además, no podemos hablar de la fotografía de los obreros sin situarla en la película.

Con carácter de prueba, podemos no obstante mostrar el resultado de nuestro estudio morfológico de la fotografía que aparece en el tráiler *Centro Histórico*, correspondiente al capítulo «Cristales rotos». Señalamos que se trata de una captura de un vídeo y que la imagen está incluida en el último día, 10 de mayo, dedicado a la audición del acordeonista Arménio dos Santos Cruz. En la figura 1 se muestra la fotografía capturada, tal y como se ve en el tráiler, y, en la figura 2, la misma imagen con líneas marcadas para mostrar aspectos de su morfología.



Figura 2. El acordeonista frente a la foto marcada para resaltar aspectos de su morfología.

El siguiente punto del análisis es describir el motivo fotográfico. Más de un centenar de obreros y obreras posan sentados en bancos de madera a la hora de la denominada sopa del mediodía. La imagen ocupa una pared de cerca de tres metros, por lo que es probable que se trate de una ampliación de un original tomado hacia 1920.

El centro geométrico de la fotografía, que hemos marcado con un círculo (figura 2) ha servido para situar la posición del personaje del acordeonista, como el lugar donde se concentra la máxima atención y que corresponde con la mirada del personaje.

Las líneas perpendiculares horizontales, en total 5, señalan las zonas de unión del papel fotográfico ampliado. En la parte inferior izquierda, junto a la primera línea perpendicular, se encuentra una zona en la que las imágenes no casan perfectamente. Este dato lo hemos podido conocer por las aproximaciones realizadas a la fotografía durante el visionado de la película. Es interesante destacar que estas marcas (de unión, subrayadas por nosotros) sirven a Erice para delimitar los encuadres. Observamos que realiza fundidos y aproximaciones que tienen en cuenta los grupos de obreros comprendidos entre dos líneas.

Se observan líneas de fuga generadas por el punto de vista fotográfico. Hay un predominio de líneas diagonales alineadas con las mesas del comedor y contrapuestas con los ventanales y las dos paredes del refectorio.

La fotografía está tomada en el interior. Como fondo de la imagen, se observan los ventanales en lo que parece ser el comedor de obreros de la fábrica. En los momentos iniciales del mediometraje hay una vista general de una sala abandonada y parcialmente cubierta de charcos, que puede ser este comedor fotografiado. Insistimos en que teniendo en cuenta solo la fotografía, no podríamos avanzar estas hipótesis.

En lo referente a la escala, al tamaño de la figura en la imagen, se puede considerar un plano de conjunto. En la fotografía conviven adultos, niños y jóvenes de diferentes edades, extremo que se constata visionando la película.

Nivel compositivo

En el nivel compositivo, el modelo de análisis «trata de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen» (Marzal, 2007: 195).

Entre los elementos a tratar destacan la perspectiva, el ritmo, la tensión (entre elementos morfológicos), la proporción, la distribución de pesos en la imagen, el orden icónico, el estatismo y el dinamismo de la imagen, la ley de tercios y el recorrido visual, entre otros. Además se considera la representación del espacio y el tiempo fotográficos.

Si aplicamos la regla de tercios a nuestra fotografía, el peso de la composición recae en el tercio central e inferior de la imagen. Esta contiene elementos visuales reiterativos que generan ritmo: las ventanas, las mesas de madera y las cabezas de los personajes. La percepción es natural, la distribución equilibrada y el centro de interés muy cercano al centro geométrico. Hay posado de los retratados. El fotógrafo ha buscado una disposición de elementos con la intención de captar un instante, mientras es visto por los obreros de la fábrica, lo que disminuye el realismo de la instantánea.

Se muestra un espacio público interior con relativa profundidad de campo. El punto de vista sitúa al observador de la imagen como espectador privilegiado. La puesta en escena no resulta natural y no es ajena a la presencia del fotógrafo. Justamente, con la filmación y la fragmentación de la fotografía, Erice desborda esta estructura compositiva para construir otra imagen donde se revela la intrahistoria de Guimarães, en oposición a la representación estática y arqueológica que observamos en el mural del refectorio.

Nivel enunciativo

En el nivel enunciativo se dirige la atención hacia aspectos como la articulación del punto de vista, las relaciones intertextuales y la valoración crítica que suscita la imagen.

En nuestro caso, el fotógrafo se situó frente a los trabajadores. Los personajes no son ajenos a su presencia. Es decir, los personajes miran a la cámara, con lo que se

rompe la transparencia de la imagen. Esta fotografía del refectorio se ha convertido en la imagen más representativa del mediometraje «Cristales rotos».

En lo que se refiere a la intertextualidad de la fotografía, apreciamos influencias del documentalismo social. Sin embargo, si tenemos en cuenta la nueva dimensión que adquiere esta imagen fotográfica en la película, encontramos relaciones más estrechas con la obra de John Thomson (1877) y sus fotografías de las calles de Londres. La serie *Street Life in London* muestra a trabajadores de pequeños oficios. Cada fotografía iba acompañada de un texto explicativo de las condiciones de vida de los sujetos representados, recurso que se repite también en «Cristales rotos» con las voces de los actores.

Los proyectos fotográficos sobre el proletariado realizados por Jacob Riis (1849-1914) y Lewis Hine (1874-1940) en Estados Unidos se ponen en relación con el fragmento de *O capital* que interpreta el único actor profesional de la película. Igualmente, y dentro del proyecto *Farm Security Administration* (FSA) —emprendido por la administración norteamericana para fotografiar a los trabajadores del campo durante los años de la Gran Depresión—, remite al trabajo de Dorothea Lange, la primera fotoperiodista en grabar las declaraciones de los trabajadores a los que fotografiaba (Sousa, 2011: 131). Sus declaraciones aparecieron publicadas en 1939, en el libro *An American Exodus*.

Metodología de análisis audiovisual para un documental

Si entendemos que «Cristales rotos» es un producto audiovisual, un mediometraje documental, podríamos abordar su estudio y su análisis desde la perspectiva cinematográfica. Dos serían los modelos más lógicos para este posible acercamiento; por un lado, un análisis de la puesta en escena y de la puesta en imágenes, como propone David Bordwell en dos célebres trabajos: (Bordwell y otros, 1977) y (Bordwell, 2005); y por otro lado, estudiar la obra desde una perspectiva de los géneros cinematográficos, siguiendo el esquema que utilizó Rick Altman (2000). Sin embargo,

ambas propuestas fracasan al intentar comprender la película de Víctor Erice —y la fotografía que contiene—. Lo hacen porque «Cristales rotos» es una obra que intencionalmente quiere romper los planteamientos clásicos y huye de las soluciones convencionales.

Como decimos, una de las metodologías audiovisuales más importantes y más citadas es la que utiliza David Bordwell —y su equipo— para el estudio del lenguaje clásico de Hollywood. Para ello, el investigador analizó cada uno de los planos, las posiciones, los movimientos y la estructura narrativa, es decir, monitorizó cada ítem del lenguaje cinematográfico en casi doscientas películas estadounidenses del período que abarca entre 1917 y 1960 (Bordwell y otros, 1997: 11). Su objetivo era demostrar si existía o no una película clásica modélica. Este sistema de investigación fallaría con este trabajo de Víctor Erice, pues el filme intencionalmente no quiere ser modélico, es decir, no quiere asemejarse a nada. Ni siquiera pretende ser un medimetraje, sino una prueba para una obra futura.

David Bordwell consciente de que muchos cineastas, sobre todo los más importantes e inquietos, tendían a romper el esquema tradicional se propuso otra metodología para los estudios cinematográficos basada en la puesta en imágenes. En esta ocasión el investigador pretendía explicar las planificaciones originales que ofrecían los directores. Esto servía con claridad para abordar a muchos creadores, casi inclasificables como Yasujiro Ozu u Orson Welles. Estos cineastas encajaban mal en la primera metodología indicada, pero se pueden analizar en su planificación y en sus decisiones de dirección. Sin embargo, el estudio de la puesta en imágenes tampoco es útil en «Cristales rotos», pues la propuesta que presenta Erice es intencionalmente sencilla, en un primer vistazo podría incluso parecer simple. Por lo tanto, poco se puede abordar desde el análisis de la espectacularidad de los planos o de las composiciones propuestas.

Por último, se podría abordar desde una perspectiva de género fílmico. Rick Altman estudió los géneros y los subgéneros y el mecanismo de los mismos en las distintas sociedades. Podría ser interesante abordar «Cristales rotos» desde la relación con otros documentales sobre fábricas o movimientos obreros, o en diálogo con el cine portugués del momento. Pero la pieza de Víctor Erice no es un documental sobre una fábrica, ya que evita mostrar la actividad industrial. Tampoco es un reportaje sobre unos obreros reales, pues todos son intérpretes, actores no profesionales, pero actores que se han aprendido y ensayado un papel. Deberíamos, entonces, pensar que este

mediometraje encajaría dentro de los falsos documentales o *mockumentary*, mas la verdad es que aquí tampoco se encuadra porque el filme de Erice claramente no trata de una ficción al uso, ya que todos los textos que se dicen son testimonios verídicos.

Así, las metodologías clásicas del análisis audiovisual no parecen las más convenientes para analizar este mediometraje. Y esto es un excelente punto de arranque, ya que las tres metodologías que hemos propuesto se basan en un estudio lógico de los planos y de las imágenes. Sin embargo, «Cristales rotos» es una película que desde el principio muestra un claro cuestionamiento de las imágenes y de los sistemas de representación. Víctor Erice, como plantea Didi Huberman, desconfía de la multiplicidad de las imágenes. En un momento en el que las pantallas y el universo audiovisual nos rodean plenamente, este cineasta realiza una pieza en la que la imagen en sí parece estar en segundo plano, frente a aquello que se dice en el diálogo, es decir, a la imagen oral.

Una prueba de metodología: la imagen latente

Por todo ello nuestra hipótesis central es que «Cristales rotos» no debe ser analizado desde una perspectiva tradicional. Así, intentamos probar una metodología especial y propia para este trabajo. Acertadamente el subtítulo del filme de Erice es «Prueba para una película».

Esta prueba de Erice para una película en Portugal retoma las ideas postuladas por André Bazin en «Ontología de la imagen fotográfica»⁵. A partir de una fotografía encontrada y mediante una intervención fílmica, el cineasta construye el tiempo que la imagen fotográfica momificó. El ensayo para la película colectiva *Centro Histórico* (2012) propone la revelación de una imagen intrahistórica de Guimarães a partir de una fotografía. El título ya nos esbozaba el modo de proceder de Erice en este mediometraje, pues una acepción de prueba es la de una reproducción en papel de una

⁵ Título del primer capítulo de la obra *¿Qué es el cine?*

imagen fotográfica. Diríase que las palabras liberan a los personajes atrapados en la fotografía mural del comedor de obreros de la Fábrica de Hilados y Tejidos del Río Vizela. Erice reflexiona sobre el concepto de identidad que propone el discurso fotográfico al introducir en escena actores no profesionales, que lógicamente no se encuentran en la imagen del mural.

El cine documental o el cine como documento

Cuando se contempla «Cristales rotos» el espectador se siente conducido a creer que lo que mira es un documental: un reportaje social muy bien planteado, pero un reportaje social. Así el público se posiciona ante una obra de testimonios, en la que el director ha optado, en apariencia, por la técnica de los bustos parlantes. Uno tras otro los distintos entrevistados cuentan su historia y el cineasta parece no intervenir. Así, el propio Erice ha reconocido en varias ocasiones que ciertos críticos latinoamericanos llegaron a afirmar que éste era su peor trabajo, pues él, como director, no había «hecho nada».

Sin embargo, cuando se avanza en la narración de «Cristales rotos», igual que ocurre en su otro supuesto documental *El sol del membrillo*, se descubre toda una puesta en escena muy elaborada. En primer lugar destaca la intervención de dos personas que no han trabajado nunca en la fábrica: el actor de teatro que recuerda el teatro social portugués y el acordeonista. Estos dos personajes conducen al espectador hacia la duda. Entonces el público observa «Cristales rotos» como un simulacro. Se trata de un mediodmetraje ficcionado que retrata un hecho real. Nada tiene que ver con las películas que usan el lenguaje del documental para construir filmes de ficción, los llamados falsos documentales o *fakes*. «Cristales rotos» no comparte ni los objetivos ni la perspectiva de *Zelig* (Woody Allen, 1983) o *F for Fake* (Orson Welles, 1973), pues mientras estas películas usan la técnica del documental para alejarse de lo real, Erice utiliza la técnica del documental y del cine de ficción para acercarse al objeto real.

Así este mediodmetraje no es un documental al uso como tampoco lo era la película sobre el pintor Antonio López. Carlos F. Heredero planteó, sobre *El sol del membrillo*, una crítica interesante, en la que decía que la obra buscaba «reinventar la mirada» (Heredero, 1992). En su análisis exponía que Erice sólo utiliza el género del

documental para mostrar el valor de la imagen y concluía que «lo que permanece, en definitiva, es un esfuerzo (absolutamente insólito en el cine contemporáneo) por despejar la hojarasca de todas las imposturas que han confundido el artificio con el estilo, para volver a distinguir la verdadera huella del cineasta, para recuperar el sentido de la puesta en escena y el valor de una imagen» (*ibídem*: 27).

En «Cristales rotos», Erice continúa desbrozando la maleza y limpiando la hojarasca del estilo y ofrece una puesta en imágenes aún más sencilla y pura. El director planteó un sistema de trabajo interesante para realizar el mediodmetraje. Primero acudió con una cámara doméstica y rodó a diversos obreros y familiares de empleados. Estas entrevistas se grabaron sin cortes. Erice permitía a los preguntados extenderse y detallar cada experiencia y cada anécdota. El cineasta regresó a su vivienda y allí contempló el material o brutos grabados. De entre ellos, utilizando las frases de las personas entrevistadas, redactó un guión para nueve personajes. Estos no eran personas reales, sino que cada uno de ellos sintetizaba la idea expuesta por uno o varios de los trabajadores preguntados. Una vez contruidos estos personajes, Erice repartió los papeles escritos entre los futuros intérpretes.

Al igual que en el cine neorrealista, el director buscó personajes reales, es decir, cuerpos reales. El propio cineasta ha explicado cómo los «cuerpos reales» son parte de la clave de su trabajo. Hay que entender éstos como los opuestos a los «cuerpos gloriosos», que André Bazin describía como típicos del cine de Hollywood. Así utilizó a los propios entrevistados. Algunos de ellos relatan sus experiencias, pero la mayoría encarnan, como actores, las vivencias de otros. Sin embargo, todos ellos son reales en la medida en que sus cuerpos son reales, pero pertenecen a la ficción, pues todos son intérpretes que dicen un texto.

De esta manera «Cristales rotos» no es un documental social ni un falso documental, sino una película que se transforma en documento. Lo que Erice nos ofrece es un testimonio construido y filmado. El cineasta presenta una voluntad de abandonar los formatos tradicionales para centrarse sólo en la esencia de las experiencias vividas en la fábrica. En esa búsqueda de la esencia, el director renuncia a usar los convencionalismos del documental o de la ficción, e incluso, en último caso, desconfía de la propia imagen fílmica y acepta filmar con una sencillez espartana. Por consiguiente, la película abandona el carácter de documental para transformarse en el documento.

El gran ocultamiento: la fábrica no vista

Todo el filme es una búsqueda de lo esencial y un intento de desconfiar de los códigos. La propia fábrica es lo enigmático y oculto en esta obra. Erice dedica apenas los dos primeros minutos a mostrar planos descriptivos del lugar. Utiliza seis encuadres distintos: un detalle de un gran mural de azulejos, donde sobreimprime la historia del lugar, una vista general de una sala abandonada y parcialmente cubierta de charcos, un detalle de un ventanal, y tres vistas generales exteriores del edificio. En ninguna de ellas, salvo en el mosaico de azulejos podemos intuir que se trata de una fábrica textil, poco nos dice del asunto de la actividad y, por supuesto, nada nos indica de los obreros que allí trabajaron y convivieron.

El siguiente plano es en el interior del refectorio y, por primera vez, vemos la fotografía central. También por primera vez, contemplamos (en la imagen) la fábrica en uso, aunque fuese el comedor de la misma, y además descubrimos a los operarios. La enorme fotografía colgada en la pared de la cantina es lo único que atestigua realmente que aquello fue una gran factoría con miles de empleados. Esa imagen funciona como una prueba visual que nos sirve para comprender, pero antes que podamos forjarnos una idea surgen ya los entrevistados.

Durante la siguiente media hora, la fábrica queda oculta visualmente, no se muestra nada de ella, salvo la cantina desde donde nos hablan los personajes. La fotografía también se encuentra velada tras los entrevistados, que solo nos permiten ver detalles de la misma. No podemos contemplar la obra en su totalidad. La fábrica queda oculta y sólo el comentario de los intérpretes nos permite reconstruir el lugar, las máquinas, las condiciones de vida, e incluso las idas y venidas de las mujeres, con sus hermanos y sus bebés.

Es indudable que el camino que escoge Erice tiene una referencia clara en *Shoah* (1985) de Lanzman. Al igual que en el gran documental sobre el Holocausto, en el mediodocumental de Erice se produce un desvelamiento. Lo oculto se manifiesta en los diálogos, en los textos y en las expresiones de los personajes. Cada entrevistado parece invitarnos a imaginar y a construir mentalmente el lugar y el espacio. Todos ellos describen y presentan su experiencia, con la esperanza de que sea el espectador quien construya mentalmente el lugar.

La obra termina con largos planos detalles de la fotografía que son importantes. La imagen nos evoca un período anterior, posiblemente 1920, un momento que ninguno de ellos conoció. Ninguno de los entrevistados identifica a algún familiar o conocido entre los fotografiados, todos ellos debieron morir mucho antes de que los personajes entraran a trabajar a la fábrica. Así, la fotografía, el único testimonio visual que atestigua que aquello fue una gran factoría, queda detrás de los personajes y es casi incomprensible. El gran acierto de «Cristales rotos» es que la fotografía que debe documentar se transforma en algo enigmático y extraño.

En la actualidad las imágenes se han multiplicado y gobiernan la vida de las personas. Como indica Lipovestky, la sociedad entera parece una gran «pantalla global». En este momento de la imagen constante y vulgar, Erice busca el camino de fotografiar y retratar un espacio no con las imágenes, sino con las palabras, con los gestos y con las emociones que transmiten los intérpretes. Frente a la vida en la red y en los enjambres, en palabras de Byung-Chul Han, que provocan los nuevos medios, Erice se plantea un reto insólito: documentar y filmar un espacio sólo con las palabras.

Las dos imágenes centrales de la obra, la fotografía encontrada y la fábrica, son presentadas con el relato oral de los obreros. Ellos guían al espectador a construir mentalmente los lugares, los oficios, los sufrimientos y las acciones que allí acontecieron. De esta manera, al final del filme, el público tiene una imagen relevada, pero una imagen propia: la que ha construido mentalmente cada espectador.

En 1974 el artista conceptual español Isidoro Valcárcel Medina planteó una acción con similar significado. Se trataba de vender una imagen latente como objeto artístico. Para ello ofrecía en una exposición papeles fotográficos impresos, pero no revelados. El comprador podía revelar y positivar la fotografía, de este modo contemplaría la imagen que se había registrado. Por el contrario, el dueño del objeto también podría mantenerlo cerrado, es decir, no positivar la fotografía, pero conservar mentalmente la imagen que le sugería la descripción de lo fotografiado por Valcárcel Medina. El espectador debía construir mentalmente lo oculto, debía revelar la imagen latente.

Es así como funciona el relato de los personajes de «Cristales rotos». A partir de la fotografía y de sus experiencias en ese lugar, nos crean una nueva imagen de la fábrica. Se trata de construir mentalmente una imagen latente que sólo puede ser revelada por el espectador.

Este mecanismo de mirar desde la mirada de los personajes se encuentra en el cine de Erice, al menos en sus tres largometrajes: *El espíritu de la colmena*, *El sur* y *El sol del membrillo*. Así la pequeña Ana debe colocar los ojos del muñeco José para que pueda ver, y es ella la que guía al espectador a entender la figura de Frankenstein. La mirada de Estrella y sus recuerdos son los que explican al público cómo era y cómo vivió su misterioso padre. Y por último, es Antonio López quien nos descubre y enseña a contemplar un humilde membrillero.

Muy acertadamente, el colaborador de Erice, Ángel Fernández-Santos subtituló un artículo sobre *El espíritu de la colmena* «Mirar desde detrás los ojos»; es decir, encontrar la mirada secreta, revelar esa imagen latente que conlleva una imagen personal, única e íntima de cada espectador. Estas imágenes transcurren en la conciencia del espectador que las observa, «con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano» (Fernández-Santos, 2007: 603).

Conclusiones: la imagen desprestigiada frente a la imagen íntima

El proyecto de «Cristales rotos» es una alabanza a la imagen, pero no de cualquier imagen. No es un homenaje a una fotografía encontrada ni el retratado visual de una fábrica. Tampoco se trata de un exaltación a la inflamación actual de pantallas, de vídeos y de supuestos filmes de no ficción. Todo lo contrario, lo que Víctor Erice pretende es la construcción de una imagen íntima que se crea entre el espectador cinematográfico y el director.

El cineasta parece invitarnos a desconfiar de la imagen durante todo el mediodiámetro. El recurso de utilizar la apariencia de un documental de testimonios invita a pensar que se trata tan sólo de un reportaje menor. La decisiva apuesta de renunciar a mostrarnos la fábrica o los telares en desuso hace que el espectador sienta una enorme extrañeza ante el filme que contempla. Todo parece ocultarse. Para Erice la imagen audiovisual está desprestigiada y por ello ofrece otra alternativa para narrar. El director acude a una imagen oral que no se muestra directamente, sino que se sugiere con el diálogo, con los gestos, con el ritmo y con la voz de los entrevistados; en suma, con su interpretación. Esta imagen oral sólo se construye mentalmente y es en la intimidad de espectador donde toma forma y sentido.

«La lucha por la supervivencia de la imaginación pasa, entre otras cosas, por la lucha contra el absolutismo del Audiovisual. Y en ese combate —desigual, sin duda— nos queda el consuelo de pensar que las imágenes verdaderas —es decir, justas, necesarias— no se consumen: ni ayer, ni hoy, ni mañana» (Erice, 2007: 11).

Se trataría de una imagen no apta para el consumo, ya que no circula por los circuitos comerciales, y en cuya manufactura no han intervenido criterios asociados a plusvalías. Su valor, pensamos, está sujeto a causas intrínsecas. Ahí radica la intimidad a la que nos referimos. El cineasta nos pone en contacto con un conocimiento reflexivo del pasado, con la historia de esas mujeres y de esos hombres que la fotografía nos muestra como «presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino», como escribió André Bazin (1990: 29).

Esta imagen íntima es la que nos permite reconstruir mentalmente el lugar, los oficios, el espacio y la vida trágica de los operarios del lugar. Cuando el espectador obtiene esta visión personal, Erice nos ofrece la descripción cuidada de la fotografía, los detalles de la misma y nos indica cómo debemos mirarla y entenderla. Ya no contemplamos una fotografía que documenta un lugar, sino una fotografía que refleja una imagen íntima que se ha construido entre el director y el espectador.

6. Bibliografía y referencias citadas

ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación.

BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones RIALP, S.A.

BORDWELL, D. (2005): *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Los Angeles, University of California Press.

—, STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós.

ERICE, V. (2005): «Encarnaciones, alumbramientos», en Pérez Perucha J. (director): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 449-468.

—. 2007. «Miradas hacia el futuro», en *Cahiers du Cinéma España*, núm. 1, mayo, 11.

— (2012): *Broken windows: test for a film in Portugal*. Mediometrage (37:03 min.), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZGR5s-4ZuQ> (Consulta 28/04/2016).

—, y COSTA, P. (2013): «Víctor Erice y Pedro Costa, hoy en El Séptimo Vicio desde la Seminci». Grabación sonora. Presentación de la película colectiva «Centro Histórico» en la 58ª Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) y coloquio posterior con los directores Víctor Erice y Pedro Costa. Valladolid, 22 de octubre de 2013 (59 min.). Disponible en <http://www.rtve.es/radio/20131022/victor-erice-pedro-costa-hoy-septimo-vicio-desde-seminci/773120.shtml> (Consulta 28/04/2016).

MARZAL, J. (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Ediciones Cátedra.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (2007): «El espíritu de la colmena. Mirar desde detrás de los ojos», en *La mirada encendida. Escritos sobre cine*. Barcelona, Debate, 601-603.

HEREDERO, C. F. (1992): «El sol del membrillo. Reinventar la mirada», en *Dirigido por*, núm. 202, 24-27.

LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009): *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.

SARDÀ, J. (2013): «Víctor Erice: busco transmitir una experiencia», en *El Cultural.es*. Disponible en http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=33834 (Consulta 28/04/2016).

SOUSA, J. P. (2003): *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.