

El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)¹

Isabel ARQUERO BLANCO

Luis DELTELL ESCOLAR

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

Nuestro trabajo aborda el tema del ensayo audiovisual, es decir, una reflexión del yo con imágenes y sonidos en movimiento y, a veces, con palabras. Para ello queremos indagar en el funcionamiento primero de la idea de ensayo literario desde sus orígenes en Michel de Montaigne, pero también en lo que han dicho sobre esta forma o género otros teóricos. Después mostraremos cómo esta forma de escritura, de pensamiento y, en suma, esta metodología de investigación abierta y creativa, se ha traspasado al documental cinematográfico y audiovisual y ha devenido en un modelo de construcción. Por último, analizaremos *Mercado de futuros* de la cineasta española Mercedes Álvarez. En 2010 cuando la crisis económica y social era más profunda en nuestro país, la autora no muestra únicamente o representa la crisis, sino que también demuestra la crisis de la representación.

PALABRAS CLAVE: *Mercado de futuros*; Mercedes Álvarez; ensayo cinematográfico; crisis económica; documental de creación.

TITLE: The Essay Audiovisual as a Methodology of the Crisis. Visiting *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)

ABSTRACT:

The aim of this article is to study the essay audiovisual, that is, a reflection of the self with images and sounds in movement and, sometimes, with words. We wish to investigate the idea a literary essay from its origins in Michel de Montaigne, but also in what other theoreticians have said about this form or genre. Then we will show how this form of writing, of thought and, in short, this methodology of open and creative research, has been transferred to the documentary film and audiovisual and has become a model of construction. Finally, we will analyze *Mercado de futuros* of the Spanish filmmaker Mercedes Álvarez. In 2010, when the economic and social crisis was deeper in our country, the author does not only show or represent the crisis but also shows the crisis of representation.

KEYWORDS: *Mercado de futuros*; Mercedes Álvarez; Essay Film; Economic Crisis; Documentary Creation

Introducción

Durante más de tres décadas el fotógrafo alemán Thomas Struth ha retratado a los visitantes de los museos más famosos del mundo. Sus imágenes muestran a jóvenes sorprendidos, a turistas en pantalón corto bostezando, a ancianos emocionados y a niños distraídos con sus juguetes. En sus fotografías no se observan los cuadros de las pinacotecas sino únicamente al público que las contempla. Es difícil saber si la mayoría de ellos amaba u odia lo que veía. Es realmente inaccesible el pensamiento de esa inmensa masa que pulula por los grandes museos.

El visitante de la pinacoteca como tema no es algo ni reciente ni original, de hecho, cuando el Museo Nacional del Prado celebró en el 2007 una gran exposición sobre Struth se recordó un cuadro anterior, olvidado durante decenios en los pasillos de la institución, de Pedro Kuntz y Valetini «La Rotonda del Museo del Prado» que muestra a los primeros visitantes, todos ellos burgueses y nobles contemplando ese lugar en el 1833. Es indudable que entre las masas de turistas de Struth y los galantes personajes de Kuntz ha habido una revolución social, económica y política. No en balde dista más de siglo y medio. Sin embargo, en ambos casos es imposible saber en qué piensan los protagonistas.

El tema central de este trabajo, que es, a la vez, la piedra angular del ensayo audiovisual, es sí se puede pensar únicamente con imágenes y sonidos. ¿Son las imágenes un lenguaje tan claro y tan preciso como las palabras? ¿La masa de espectadores que contempla «Las meninas» está pensando con el cuadro? Y, sobre todo, ¿puede una persona pensar y construir un pensamiento crítico sólo, o principalmente, con imágenes? Mientras parece evidente que el acto de escribir conlleva una reflexión, no resulta tan obvio que el gesto de garabatear o de editar vídeos en la pantalla de un portátil implique un pensamiento ensayístico.

Nuestro trabajo aborda el tema del ensayo audiovisual, es decir, de una reflexión del yo con imágenes y sonidos en movimiento y, a veces, con palabras. Para ello queremos indagar en el funcionamiento primero de la idea de ensayo literario desde sus orígenes en Michel de Montaigne, pero también en lo que han dicho sobre esta forma o género teóricos como Georg Lúkacs, Max Bense y, muy especialmente, Theodor W. Adorno. Nos interesa meditar sobre el carácter autorreflexivo, en donde el yo no sólo es

la figura que piensa sino también, en gran medida, el objeto sobre el que se piensa. Por último, destacamos el carácter asistemático —y no menos interesante— de esta forma literaria, tan denostada en estos momentos en los que triunfan los estudios cuantitativos y conclusivos.

Después mostraremos cómo esta forma de escritura, de pensamiento y, en suma, esta metodología de investigación abierta y creativa, se ha traspasado al documental cinematográfico y audiovisual y ha devenido en un modelo de construcción. En palabras de Weinrichter (2007): «una forma que piensa». Así citaremos autores como Chris Marker, Orson Welles o Agnès Varda que asentaron las bases para la construcción de este modelo. Los tres cineastas compartían la necesidad de pensar con sus obras y de que las imágenes buscasen no sólo un resultado estético, sino que también provocaran en el posible espectador un pensamiento, o al menos una duda, que le hiciese divagar.

Por último, analizaremos *Mercado de futuros* de la cineasta española Mercedes Álvarez. En 2010 cuando la crisis económica y social era más profunda en nuestro país, esta documentalista propuso realizar un ensayo silencioso, donde las palabras son escasas y son, sobre todo, las imágenes y los sonidos las que construyen el discurso y la narración.

El trabajo de Mercedes Álvarez nos lleva a una interesante posición. El ensayo audiovisual no es únicamente una representación de la crisis, sino que supone también una crisis en la propia representación institucional. Acertadamente José Luis Guerín, en una reciente conferencia impartida en la Universidad Complutense de Madrid, sostenía que cuando un espectador venidero observe la obra de Mercedes Álvarez u otras, como la suya *La academia de las musas* (2015), observará con qué pobreza y enorme escasez de medios y recursos se rodaron; y cómo esa situación paupérrima y esas imágenes precarias son las que revelan, sin ni siquiera mencionarla, la profunda crisis política y financiera del país.

Los turistas en bermudas de las fotografías de Struth, los elegantes visitantes del cuadro de Kuntz y el público de la película de *Mercado de futuros* de Mercedes Álvarez comparten un elemento común, deben reaccionar antes las imágenes deben pensar ante unos dispositivos visuales que les interpelan.

El ensayo audiovisual como metodología de la crisis

Aunque la colección de textos de Michel Montaigne reunida en sus *Essais* (*Ensayos*) se considera un clásico de la literatura y una de las piezas claves de la construcción del idioma francés como lengua de pensamiento, lo cierto es que en la actualidad no se valora como una obra de conocimiento científico puro o sólido sino más bien como una manera de expresión estética. Montaigne había sido educado, al igual que todos los jóvenes nobles o ricos europeos hasta el siglo XVI, en el uso del latín. De hecho, su caso es aún más extremo, ya que sus padres le obligaron a aprender primero el idioma de Roma que el propio idioma galo. Y eso llevo algunos biógrafos a pensar que su lengua materna era esa (Zweig, 2007). Sin embargo, Montaigne, que había escrito diversas obras en latín, optó por el francés para estos textos. La decisión no fue casual.

Desde su publicación en 1580, los *Ensayos* suponen una obra insólita y difícil de clasificar. La colección, como se sabe, deambula entre el diario personal y la reflexión filosófica y social. Parece que algunos textos son cerrados, pero lo cierto es que la idea conclusiva de algunas partes se abre en múltiples caminos, en otros fragmentos. Sus ejemplos más profundos, y los más acertados, no son históricos o sociales, sino los que tratan sobre él mismo, o sobre aquellos asuntos que tiene más cerca. El propio Montaigne lo sintetizó: «hablo de mí porque soy lo único que conozco».

El ensayo literario, antes que obra de pensamiento o una pieza estética, es una experiencia personal. Es un discurso en el que el sujeto que escribe se expone y quien en ese mostrarse revela sus contradicciones y sus propias lagunas. Así Georg Lukács (1975) planteaba que todo ensayo riguroso conlleva la idea de atrapar un contenido de la vida. Pero no entendido como la ficción en la que se habla de otro, sino como algo propio e íntimo.

El pensador alemán Max Bense indagaba precisamente este aspecto y revelaba un dato que resulta esclarecedor: el ensayo no sólo es una metodología sino que siempre narra una experiencia única. Puede que el autor reflexione sobre algo conocido. De hecho, Montaigne propone temas que ya estaban en otros autores del período clásico como Plutarco, pero el ensayista los muestra como una experiencia única, como algo que ha ocurrido o que está aconteciendo. Y, el elemento más importante es que el sujeto creador, aquel que escribe, padece de un modo u otro la narración. Los grandes autores clásicos pudieron tratar los temas de Montaigne, incluso llegaron a conclusiones más

certeras, pero rara vez reconocían haber bregado con los problemas, tal vez el contraejemplo sea Agustín de Hipona.

Así será Theodor W. Adorno (1971) el que en su célebre tratado sobre el ensayo lo eleve a la categoría de forma literaria. Se trata de una reflexión sobre un acontecimiento vital y que conlleva la experiencia del sujeto que escribe. Esta obra se convierte en una forma, que casi como un cuaderno de bitácora, acompaña al ensayista y que revela su manera de pensar. Estos textos, como indica Adorno, no pueden ser sistemáticos, y rara vez serán conclusivos, puesto que buscan precisamente la indagación y la divagación. Estas obras se deben entender como una introspección, cuya metodología se basa precisamente en el soliloquio, en el diálogo con uno mismo.

El ensayo es reconocido y aceptado como una forma de conocimiento y de una manera estética por el gran público. De hecho, según las grandes librerías y las grandes editoriales, el supuesto género ensayo aborda cualquier reflexión (si es que son reflexión) desde la autoayuda a los tratados de históricos, pasando por comentarios deportivos o sociales. Sin embargo, esta forma literaria es denostada por el pensamiento científico y por el modelo académico actual, que lo percibe como algo meramente especulativo, estético e, incluso, narcisista.

Aún más denostado y más complejo se presenta el ensayo en cine y en el audiovisual. Muchos autores dudan que se pueda establecer un soliloquio en un oficio tan colectivo como el séptimo arte. Ciertamente, durante el período de esplendor entre 1919 y 1959 una película se rodaba por más de cien personas, a veces, superaban las doscientas, y los grandes largometrajes de Hollywood, aquellos que se autodenominaban vanidosamente superproducciones, podían estar filmados por miles de empleados. ¿De quién sería la voz del soliloquio? ¿Del equipo de guionistas? ¿De los productores que encargaban y costeaban el proyecto o del director, que tantas ocasiones no era más que un artesano?

En el cine, el ensayo solo fue posible con el primer abaratamiento real de los costes de producción, es decir, con la llegada en los años sesenta del sistema de sonido Nagra y de las cámaras portátiles de Arriflex. Este salto tecnológico permitió reducir considerablemente los equipos. Además, los primeros negativos de alta exposición que llegaban a 800 ASA evitaron el uso masivo de aparatos de iluminación para las producciones menores. Es entonces cuando surgen por distintos lugares del mundo propuestas más personales, filmadas con equipos minúsculos para los cánones de la época.

En los años sesenta, autores de diversos orígenes geográficos y sociales como Chris Marker u Orson Welles comenzaron a rodar obras personales —algunos de ellos llegaron a nombrarlas como soliloquios—, que no encajaban ni en el modo de representación tradicional ni el sistema de enunciación experimental. Por tanto, estos trabajos no se enmarcaban ni dentro de las obras tradicionalmente llamadas de ficción ni tampoco en aquellas filmadas como documentales. Se trataba de un nuevo modelo de enunciación que tenía como eje central el sujeto-narrador, así lo indican Renov (2004) y Rascaroli (2009), que reflexionaba abiertamente sobre el contenido y la forma de la obra. Esta metodología es, como la del ensayo literario, un pensamiento desde el yo.

Tal vez, una de las primeras autoras que supo conducir este planteamiento al máximo de sus posibilidades fue Agnès Varda. Esta parisina evitó involucrarse en la gran industria de su país y se fue centrando poco a poco en proyectos más íntimos. Una de sus grandes películas *Daguerréotypes* (1976), consistía en un rodaje casi doméstico de diferentes personas que vivían en su calle, la rue de Daguerre. Por su carácter personal, por su evocación a su vida y a su universo doméstico, el largometraje recordaba poderosamente a los ensayos más íntimos de Montaigne.

Aunque estas piezas fueron minoritarias durante los años setenta y ochenta, en el periodo finisecular del siglo XX y en el arranque del siguiente se convirtieron en una manera de enunciación frecuente en el cine, la televisión y el video-arte. Sin duda, fue la gran revolución tecnológica de la Era Digital y el consiguiente abaratamiento de los precios de la producción lo que ha permitido que el ensayo audiovisual se considere como un método de creación pleno (Catalá, 2014).

El cineasta ahora puede ser uno solo. La tecnología es tan barata y manejable que un único creador puede establecer un soliloquio con lo audiovisual. Un cineasta que no tenga nada más que su propia voluntad puede grabar y editar su película. Dentro de treinta años, tal vez, no quedarán salas de cine en la mayoría de las ciudades, sin embargo, seguirán existiendo las películas o mejor dicho los cineastas, que las filmarán de cualquier modo.

Autores como Jonas Mekas, que durante toda su carrera artística ha vivido al margen de la industria —que se ha enfrentado abiertamente con ella utilizando medios paupérrimos— ha logrado hacer un cine fuera de todo sistema. Su pacto no es con la ficción y lo verosímil, sino con lo personal y lo real. Mekas no se preocupa de los espectadores masivos, no necesita los grandes cines para costear sus películas... sino

sólo un pequeño número de seguidores que le pueden apoyar desde Youtube, Internet. Por ello, ahora, con más de noventa años, se presenta como un director novedoso.

El ensayo audiovisual es la respuesta que los cineastas más modernos han encontrado. Es un tipo de cine que surge de la necesidad de un hombre solo, del mismo modo que la escritura de Montaigne. No se precisa de grandes equipos, no se necesitan intérpretes célebres y, en último caso, no se requieren ni grandes salas de cine ni públicos masivos. Los nuevos cineastas no aspiran a llenar las salas de estreno de la Gran Vía porque estas ya no existen. No desean siquiera ser reconocidos públicamente como estrellas, todo lo contrario, el nuevo cine es una búsqueda hacia lo personal. Cada película es un ensayo en el que el cineasta debe reflexionar sobre lo real.

El pensador polaco Bauman dice que el gran problema de la modernidad es que hemos dejado de ser ciudadanos para ser sólo individuos aislados (2009). El cine fue un espectáculo de ciudadanos. Un arte que se hacía entre mucha gente, que necesitaba grandes equipos y que, en consecuencia, necesitaba a multitudes de espectadores que eran tratados con respeto. Todos ellos debían relacionarse con pactos implícitos, con pactos de ciudadanos. Sin embargo, el nuevo cine, el ensayo audiovisual es una obra de individuos, de personas que buscan y crean un universo tan íntimo que el espectador encaja solo de forma secundaria.

Todos los nuevos directores se reconocen o se denominan a ellos mismos, de forma nostálgica o romántica, como operadores de los Lumière. Algo tiene de verdad esta idea. El nuevo cineasta es una especie de aventurero que no tiene más equipo que a su persona. Como los primeros camarógrafos del cine, los cineastas actuales deben enfrentarse ellos solos con el hecho de filmar, con el hecho de encontrarse con lo real. Catalá, uno de los grandes pensadores que han abordado el tema del ensayo, encuentra una enorme dificultad en nombrar el ensayo audiovisual. Este hecho de rodar de una forma personal y propia conlleva a que sea difícil sino «imposible» encontrar una definición que pueda sintetizar la idea del film-ensayo (Catalá, 2014: 153).

En el caso concreto de España, este cambio de representación estética que ha favorecido la llegada del ensayo audiovisual ha coincidido con una profunda crisis económica y social. La crisis en el cine español, que siempre ha sido recurrente, se ha establecido como permanente. Autores como García Fernández (2015) reflejan cómo la misma idea de crear un cine español parece obsoleta para gran parte de la industria y del público. Por ello, todos los directores que han grabado o filmado sus ensayos audiovisuales desde hace una década han tenido presente de algún modo la crisis. Erice,

Siminiani, Guerin y la propia Mercedes Álvarez son un reflejo de este proceso. El ensayo audiovisual no es sólo un modo de filmar más barato sino que implica, para ellos, una nueva metodología donde es necesario reconocer el presente y con ello la profunda crisis del país.

Mercado de futuros mirando la crisis

Mercedes Álvarez no es una directora desconocida o poco valorada por la crítica cinematográfica. De hecho, en mayo de 2016 la revista *Caimán, cuadernos de cine* encargó una encuesta sobre los mejores cineastas españoles de todos los tiempos a cien historiadores y periodistas especializados. Entre los cincuenta creadores más votados había solo cinco mujeres y la quinta era precisamente Mercedes Álvarez. Un logro importante, ya que no solo era una de las poquísimas mujeres, sino uno de los escasos creadores que tenía menos de cincuenta años y, además, el único que había realizado solo dos documentales hasta la fecha de su selección. Su película *El cielo gira* (2004) obtuvo, en esa encuesta, diez votos y fue reconocida como una de las mejores de la primera década del siglo XXI.

Mercado de futuros es su segundo largometraje y su fecha de estreno es fundamental para entenderla, el año 2011. La película comienza a esbozarse y a rodarse cuando la crisis financiera e inmobiliaria en España ha estallado y comienza a evidenciarse que no será breve sino larga. Repetidamente se ha utilizado la metáfora del estallido de la burbuja, para explicar cómo una sociedad rica, tecnológicamente desarrollada y con unas grandes libertades personales y colectivas se derrumba económicamente, industrialmente y, sobre todo, socialmente. La película de Mercedes Álvarez muestra precisamente esa situación de desmontaje, de destrucción y de abandono de una sociedad opulenta.

El documental y la no ficción tienen una larga tradición de denuncia social. De desvelar y señalar aquello que no funciona. Muchos de los mejores largometrajes de esta forma de enunciación tienen como principal objetivo desmontar y denunciar. Las películas de Patricio Guzmán, muy especialmente *La batalla de Chile* (1975), las obras de Michael Moore, como *Roger and me* (1989), podrían valer de ejemplo. Existe, por tanto, una tradición de denuncia y de explicación de la crisis.

Sin embargo, el camino que toma Mercedes Álvarez en *Mercado de futuros* resulta más interesante. En primer lugar su película toma un tono poco o nada narrativo

y abandona cualquier trama emocional. Es cierto que hasta los directores más clásicos como Alexander MacKendrick recomiendan en sus manuales de realización cinematográfica alejarse de la trama, ya que esta puede despistar de lo realmente importante que es el tema del film. El director de origen escocés escribía «la trama no es necesaria. Resulta aburrida». Y remarcaba: «la mejor trama es la que no se ve que está ahí» (2013: 63). Mercedes Álvarez lleva esta sentencia de Mackendrick al máximo.

El largometraje comienza con el desalojo o una mudanza forzada de una vivienda. No sabes quién vivió en esa casa, si la abandonó por problemas económicos o por defunción. Los empleados que desmontan los muebles, los objetos personales no muestran ninguna simpatía, tampoco ninguna maldad, hacia el lugar que están vaciando. Años después del estreno de la película, en el New York Time apareció un artículo de N.R. Kleinfield titulado, en su versión en castellano, «Morir solo en Nueva York». La obra contaba el desmontaje de la vivienda de un hombre llamado George Bell que había fallecido en absoluta soledad. Su casa era expurgada, como la vivienda del film de Mercedes Álvarez, sin cuidado por unos operarios de una empresa de mudanzas. Una vivienda que se vacía sin cariño y sin respeto muestra como pocas cosas el abandono de una sociedad.

Así las imágenes del arranque de la película nos plantean uno de los primeros problemas del ensayo que nos ofrece la directora: en la sociedad actual el mundo parece algo peligroso. La filósofa catalana Marina Garcés publicó en 2013 un texto titulado *Un mundo común* en el que planteaba cómo esta nueva sociedad, azotada por la crisis, estaba permanentemente en estado de pánico. «Vivimos atrapados en un mundo que no se nos ofrece como un cosmos acogedor, sino como una cárcel amenazante» (Garcés, 2013: 14). En este lugar hostil hasta la vivienda de alguien puede ser desmontada y vaciada. Los objetos y los recuerdos de toda una vida, sin no son protegidos con fuerza, terminan vendidos a saldos en una chamarilería.

Mercado de futuros evidencia esta amenazada muestra los peligros del olvido, la terrible dificultad económica y social del país. En los siguientes bloques el largometraje refleja la locura de la bolsa y los engaños, o apariencia de engaños, que se mantienen en el negocio inmobiliario. Muestra cómo el individuo, el sueño de un individuo autosuficiente es imposible. Decíamos en la introducción que Bauman había avisado del problema de dejar de ser ciudadanos y devenir en individuos solitarios. Estos últimos siempre se encuentran solos, en peligro y hastiados, pues nunca pueden saciar por sí

mismos todas sus expectativas y sus carencias. Marina Garcés describió con claridad esta sensación:

Una vida humana, única e irreductible, sin embargo no se basta nunca a sí misma. Es imposible ser sólo un individuo. Lo dice nuestro cuerpo, su hambre, su frío, la marca de ombligo, vacío presente que sutura el lazo perdido. Lo dice nuestra voz, con todos los acentos y tonalidades de nuestros mundos lingüísticos y afectivos incorporados. Lo dice nuestra imaginación, capaz de componerse con realidades conocidas y desconocidas para crear otros sentidos y otras realidades (Garcés, 2013: 29).

Así la película *Mercado de futuros* fluctúa entre la amenaza de la crisis y la evidencia de la necesidad del otro. Se nos muestra a los expertos comerciales de las inmobiliarias dispuestos a ofrecer las más suculentas inversiones a hombres pudientes, pero a la vez se ve a un joven matrimonio desesperado, por encontrar su primera vivienda, es decir, por encontrar un lugar donde construir una vida en común.

Recursos ensayísticos en *Mercado de futuros*

En su primer documental, *El cielo gira* (2004), Mercedes Álvarez se sitúa junto a los últimos catorce habitantes de Aldeaseñor (Soria), su pueblo natal, para reconstruir con ellos la historia personal y la del municipio. Los recuerdos de la infancia de la autora, instantáneas inconexas, se completan con los relatos de generaciones anteriores posibilitando un conocimiento crítico tanto del presente como del pasado del pueblo.

En *Mercado de futuros* (2010), la directora se coloca como espectadora ante los trabajos de clasificación y retirada de enseres de una vivienda para su venta en los mercados de traperos. Los muebles, la ropa, los cuadros, en definitiva, los restos de toda una vida, son mostrados por Álvarez como verdaderas obras de arte. Su modo de mirar directo se conforma mediante planos frontales de los objetos aislados. De esta manera, el punto de partida de *Mercado de futuros* es una crítica hacia la desmemoria y el olvido, mientras que el de *El cielo gira* es un elogio de la memoria como forma de conocimiento del ser humano y de la historia.

Partiendo de la dualidad entre la memoria y el olvido, que observamos en los dos únicos largometrajes dirigidos por Mercedes Álvarez², constatamos la persistencia de la autora en la reflexión sobre un asunto que parece seguir abierto. El primer recurso ensayístico lo encontramos, por tanto, ligado a la acción de volver atrás que la cineasta

realiza sobre su experiencia vital y en la que, consecuentemente, estarían insertas las obras audiovisuales documentales que ha realizado. La autora vuelve a pensar atenta y detenidamente en su biografía, lo que cambia es su posición en la estructura discursiva.

Mercado de futuros enuncia una crítica a la economía capitalista y al beneficio a corto plazo como su principal *modus operandi*. El tono alegórico está presente en los cuatro títulos que ordenan la obra, a modo de índice de los asuntos a tratar: «I Hola, olvido», «II Restos de alma», «III La máquina de sueños» y «IV Andar y mirar». Breves enunciados metafóricos que discurren a continuación de un prólogo escrito mediante líneas animadas.

Prólogo con líneas animadas

El documental comienza con un prólogo alusivo a la escritura: una mancha de tinta negra sobre un lienzo gris se va diseminando en diferentes puntos más pequeños, algunos de color blanco, al ritmo de los primeros acordes de piano de la banda sonora compuesta por Sergio Moure.

El siguiente motivo dibujado aparece en el tercio inferior derecho. Es una figura humana, trazada en negro y esquemáticamente, al modo de las siluetas representadas en las obras rupestres. A continuación, surgen dos montañas en el tercio superior izquierdo del lienzo y, de entre ellas, el dibujo de un sol redondo adornado con cinco rayos. Después, la luz en forma de un haz que se proyecta sobre la figura humana reflejando la sombra bajo sus pies. La línea que representa la sombra se extiende hacia la izquierda y la figura humana (hombre primitivo) parece estar ahora en equilibrio sobre un alambre o una cuerda floja. Los dibujos desaparecen al son del piano quedando únicamente los puntos de tinta en el lienzo.

El posterior tema ilustrado es una escena compuesta por un árbol con raíces, también en silueta, y el hombre primitivo, ambos situados sobre la línea que antes era el alambre y que ahora puede ser la tierra donde se arraigan la naturaleza y el ser humano. Los dos elementos se transforman, mediante fundido, en dos columnas sobre las que se apoya la línea inclinada, trasunto del haz de luz que vimos anteriormente. Desaparecen del lienzo y surge una casa en trazo lineal con una ventana cuadrada en el centro, de donde, luego, aparece el sol dibujado. Acto seguido, y a una escala mayor, vemos únicamente el cuadrado con el sol, como si se tratara de un cuadro, una representación, o de una imagen de la casa. También se diluye en el fondo de puntos de tinta.

Después, surge un eje de coordenadas en tres dimensiones que se va desintegrando en el fondo de puntos, estos últimos cada vez más brillantes a medida que se va oscureciendo el lienzo. En este momento la visión es la de una noche cerrada donde relucen los puntos como si fueran estrellas. A continuación, el dibujo emergente consiste en la unión de puntos mediante una línea blanca conformando una estructura que evoca los trazos imaginarios de una constelación. Debajo, vuelve a aparecer el eje de coordenadas al que se van añadiendo paulatinamente estructuras geométricas de viviendas en torno a una almendra central. Funde a negro, desvanece la música del piano y aparece el título del largometraje *Mercado de futuros* en letras mayúsculas de color blanco.

Este prólogo —de algo más de dos minutos de duración— con forma de película de dibujos animados remite a la representación con líneas de la pintura, otra de las herramientas del estilo ensayístico de la autora que observamos en *El cielo gira*, a través de un cuadro de Pello Azketa. Según narraba la voz en *off* de Mercedes Álvarez, el pintor le enseñó un cuadro en el que «dos niños se asomaban al borde de un pantano en cuyas aguas algo ha desaparecido o está a punto de aparecer». La pintura estaba vinculada además con la memoria, pues el artista ha perdido prácticamente la visión diez años después y tiene que pintar siguiendo el recuerdo del paisaje de la aldea soriana.

Mediante líneas animadas Álvarez introduce la idea del olvido y la relaciona con la actividad constructora, como distintivo propio de la crisis económica fechada en España en 2007, con el estallido de la denominada burbuja inmobiliaria producida por el endeudamiento y acelerada después con la crisis financiera global. La vorágine constructora representa el olvido de lo que dejamos atrás: el hombre primitivo y sus raíces en la tierra, toda la historia y la memoria. En su lugar, en su representación, se coloca un cuadro con el sol como simulacro de la vida.

La voz narradora

Sobre el fondo negro surge el subtítulo «¡Hola, olvido», un segmento que extiende durante casi treinta y nueve minutos y que se desarrolla en tres localizaciones: el interior de la casa que se está desmantelando, una feria inmobiliaria y en otro recinto ferial donde se ofrecen productos y cursos dirigidos a directivos.

Un plano frontal fijo de una pared blanca con una alcayata sirve para introducir la casa. En el perímetro de la escarpia se aprecian las marcas grisáceas dejadas por el ornamento cuadrado que estuvo allí colgado. Las huellas de esa presencia inanimada se van conformando por sus restos en la pared y mediante otra escritura, la de un texto dado a conocer por la voz en *off* de Mercedes Álvarez sobre la existencia del poeta Simónides de Ceos, inventor de la memoria:

Una noche hace más de dos mil años el poeta Simónides de Ceos acudió a una casa con más de veinte invitados. Durante la cena, mientras Simónides se ausentaba unos momentos, se hundió el techo de la casa sepultando a todos sus habitantes. Los cadáveres quedaron tan destrozados que nadie podía identificarlos. Pero Simónides sí pudo hacerlo porque recordaba el lugar exacto donde estaba sentado cada uno de los invitados. Se dice que Simónides inventó el arte de la memoria y que fue utilizado durante siglos. Pero ese arte carece, desde hace mucho, de la más mínima importancia.

A continuación, un sonido distinto a la palabra, el tictac de un reloj, va enunciando de manera ascendente la presencia de otra voz de la cineasta, en el sentido de escritora que da forma al tiempo. Subrayando las imágenes con el sonido acompañado característico del reloj y al registrar detenidamente el universo de los objetos, la directora construye las presencias humanas ausentes mediante la duración de los planos, que se sustancia en el acto mismo filmar. La cámara graba los rostros de las muñecas de cera, sus miradas detenidas; abanicos desplegados olvidados en un rincón, figuras de santos, libros que desprenden polvo al sacarlos de las estanterías —con tratamiento en posproducción para acentuar su textura flotando en el aire—; ropa colgada, colchas, lámparas de lectura. Igualmente, registra el ambiente sonoro emergente de la mudanza: el rasgar de la cinta de embalar, la vibración de los teléfonos móviles de los operarios y el timbre de la puerta con sus constantes entradas y salidas.

Las sucesivas argumentaciones procedentes de diferentes sistemas expresivos, ya sean líneas animadas, manchas de pintura, voz en *off*, imágenes, el contrapunto musical o los ruidos añadidos al sonido ambiente, son modos de escritura redundante sobre la materia y la forma misma de la representación. Como ha señalado Norberto Mínguez, el cine-ensayo «no es propiamente un género cinematográfico, sino que podríamos definirlo como un modo de escritura fílmica que desarrolla una línea de pensamiento cuya reflexión se produce al mismo tiempo que el artefacto retórico que la sustenta» (Mínguez, 2012: 63).

El cambio de localización del interior de la casa al recinto donde se desarrolla la feria inmobiliaria se realiza mediante fundido con la fachada de unas viviendas abandonadas. De nuevo, se aprovecha la frontalidad de una pared y el motivo de la alcaiyata. Ahora se mezclan lentamente dos marcas grisáceas de los cuadros (que estuvieron allí colgados) con dos formas cuadradas pertenecientes a las terrazas de un edificio de pisos abandonados. El sonido del mar está de fondo.

Después, por corte, Mercedes Álvarez nos traslada a un conjunto de asientos de piedra, de espaldas al punto de vista y orientados en diagonal, donde descansa un grupo de individuos. Finalmente, inserta un mural con palmeras y una gran piscina, en primer término, y la línea costera en profundidad. El sonido del mar permanece como fondo sonoro.

El mural publicitario representa el paisaje contemporáneo, motivo que se va a repetir como elemento temático en diferentes momentos del documental para referir la sustitución de la memoria por las imágenes virtuales. El escaso valor de la memoria en la sociedad actual está vinculado a la transformación del paisaje urbano y a la actividad constructora.

La escritura vuelve a tratarse como realidad extralingüística. «Pueblo Acantilado Suites, Campello, Alicante, Spain», reza uno de los eslóganes que promociona la compra de apartamentos con servicios de hotel. A continuación, veremos maquetas, mujeres tomando el sol en otro de los carteles publicitarios, operarios rematando instalaciones y demás entornos de arquitectura efímera. El público asistente sigue el itinerario de los expositores comerciales acompañado por un fondo musical ambiental. En otras ocasiones, el centro de interés está conformado por las explicaciones de los comerciales detallando las inversiones inmobiliarias que se pueden hacer prácticamente en todo el mundo. Compradores y vendedores son los protagonistas. Sus diálogos introducen relatos sobre «un mercado inmobiliario maduro que ofrece estabilidad y fuertes retornos; inversiones en alternativas sostenibles, o en el Mar muerto», entre otros, pareciendo no advertir la presencia de la cámara.

Sobre música de piano y fondo de pinturas renacentistas, vuelve a irrumpir la voz de la narradora:

Se dice que Simónides o gente como el inventó el arte de la memoria y que fue utilizado durante siglos por filósofos, poetas o arquitectos. La primera lección del arte de la memoria decía así: dispongamos las cosas que se quieren recordar a lo largo de un camino

porque todo conocimiento es recuerdo y toda memoria de las cosas comienza al caminar. Dispongamos cada idea, cada pensamiento y también los sueños cada uno en un lugar y guardémoslo allí. De forma que al volver sobre el camino cada idea, cada lugar nos lleve al siguiente. La costumbre de guardar los asuntos del alma en lugares reales o imaginarios debió de tener en el pasado un significado vital. Pero ese significado se aleja de nosotros. Quizá hubo un tiempo en que las ciudades como los libros hablaban, pero no hablaban de sí mismas, tan solo guardaban algo que ya estaba en la memoria.

La escritura de la voz narradora es un contrapunto ensayístico de la autora inserto en un sistema de formas discursivas documentales. *Mercado de futuros* defiende el tratamiento creativo en la representación de lo real. Si bien mantiene algunas constantes documentales ya referidas como la introducción de relatos, a través de los diálogos captados en la feria inmobiliaria, aparentemente sin que los protagonistas percibieran la presencia de la cámara.

En la última localización de este segmento, la feria donde se ofrecen productos y cursos dirigidos a directivos, incorpora el contenido de una conferencia como enunciador social, enfrentado al discurso de Simónides, defensor del arte de la memoria. Un grupo de personas, directivos y jóvenes emprendedores, escucha un discurso sobre liderazgo en una sala de proyecciones. Sobre un fondo musical *New age* escuchamos un fragmento del razonamiento:

Os imagináis lo que podría suponer en nuestra vida acercarnos a los desafíos de cada día sabiendo que tenemos en nuestro interior este remanso de paz [...] Este remanso de calma y de serenidad. Os imagináis las posibilidades que se abren cuando ante los desafíos, no importa que tan fuerte sean los vientos, hay un mundo en nuestro interior donde nos podemos sentir sólidos, fuertes y centrados. Y luego poder hacer frente a cualquier desafío como lo hacen aquellos que saben que pueden.

El segmento concluye con perspectivas de diferentes salas de conferencias, expositores con distintos programas de postgrado, otras sobre el futuro del *management*. Tomas de rótulos en pantallas que centran la atención en mensajes publicitarios como «Mundo en crisis: mundo de oportunidades», «Gestión, *outsourcing*» y otros términos relacionados con el marketing, evidentes referentes de la crítica de Mercedes Álvarez sobre el modelo capitalista, que asocia con el grupo social empresarial.

No obstante, el diálogo establecido entre la voz de la narradora y la enunciación procedente del discurso de los actores sociales del sector de la economía y la empresa

pone a la vista el artificio discursivo frente a la percepción de lo real. Como indica Vallejo, en las narrativas documentales contemporáneas «la presencia de la entidad enunciativa irrealiza el hecho narrado, porque evidencia su naturaleza de discurso. Por este motivo el realismo en el documental es, a pesar de la paradoja, más difícil de alcanzar que en la ficción». (Vallejo, 2013:29).

El segmento titulado «II Restos de alma» comienza en una localización no conocida hasta ahora: una zona de aparcamiento, próxima a un mercado de viejo, lugar de concentración, a primera hora del día, de camiones y furgonetas que transportan muebles y restos de pisos. En los cerca de 39 minutos de duración de esta parte, la autora dirige el interés de nuevo hacia los objetos, en su denominación, «restos de alma», y en las correspondencias que estos establecen con los demás temas ya esbozados. Así las imágenes enseñan, entre otros, objetos, ordenados para la venta en el mercado, que ya son conocidos por el espectador: los libros —ejemplares como Ana Karenina— y las muñecas de cera, que sirven para articular de nuevo la conciencia de Simónides. La voz de la narradora surge sobre algunas de las pinturas que vimos en el fragmento anterior y continúa como fondo de las muñecas interpelando su recuerdo:

Estatuas mudas que nos miran desde otro lado. Siempre a punto de decir algo que se guardan para sí. Y vosotras muñecas, que todos los niños destripan buscando su alma, no dijisteis nada. Pero sobre vosotras arrojamos por primera vez el amor que no tiene nombre. Vosotras fuisteis antes que las palabras al comienzo de todos los deseos.

El plan de rodaje se ha concebido de manera abierta, como si se tratara de un viaje encaminado a seguir el recorrido de los muebles y los objetos personales del piso hasta uno de los mercados de viejo más antiguos de Barcelona. Conociendo el origen y destino de «los restos del alma» el film se estructura mediante la conexión de instancias enunciativas antagónicas y siguiendo el patrón de la memoria frente al olvido.

Gracias a la inserción de planos recurso volvemos, por tanto, a visitar la feria de emprendedores, el recinto ferial de las inmobiliarias, además de una oficina de inversiones de mercado de futuros, nuevo emplazamiento en el conjunto del film. Las imágenes recurso son unas escaleras mecánicas y el exterior de un edificio, que en ocasiones ocupa toda la pantalla. Se trata de formas arquitectónicas de la vida cotidiana, que dibujan el marco de las relaciones sociales en el mercado y que mantienen la continuidad en el desarrollo de la película. Estos insertos ejemplifican la el ir y venir

anodino de hombres y mujeres que suben o bajan por las escaleras mecánicas del ferial, así como los tiempos muertos de espera de individuos anónimos, prácticamente sin rostro, en reminiscencia de la icónica fotografía *Wall Street* (Paul Strand, 1915), retrato social del tránsito callejero en las inmediaciones del edificio J. P. Morgan de Nueva York.

En el título «III La máquina de sueños», se muestran los aledaños del mercado de viejo y a un anciano cuidando un pequeño terreno junto a su vivienda, una casa baja en las proximidades de una autopista de circunvalación. La voz en *off* narradora irrumpe enseguida sobre las líneas discontinuas de una carretera que se prolonga hacia un túnel advirtiéndolo:

Si alguna vez la memoria ya no fuera necesaria, este sería un lugar adecuado. Las líneas rectas marcaban la dirección de las promesas y se dirigían al túnel. Alguien dijo una vez: cuando los dioses quieren ayudar a los mortales les meten sueños en sus cabezas y cuando quieren castigarles hacen que esos sueños se cumplan.

De nuevo, la palabra en *off* comenta las imágenes de la feria inmobiliaria: en este apartado la de un comercial que promociona inversiones en Miami (Florida). La argumentación, no exenta de humor, destaca las villas en barrios «de primera», los lagos naturales circundantes, la limpieza y la seguridad en estos sitios. En resumen, una serie de experiencias de confort y de imágenes sobre la sociedad y la forma de vida norteamericanas.

Paralelamente, otro agente inmobiliario explica sobre plano (a una pareja que quiere comprar una primera vivienda) la rentabilidad de unas casas en Hungría, donde invierten «los ricos de Budapest». Finalmente, un tercero recomienda unas cabañas en una isla rodeada de manglares, a cuatrocientas millas de una bahía en la que se pueden ver delfines y el paso de las ballenas. El audio se va perdiendo y observamos las imágenes y los gestos de los vendedores y compradores sin sonido. Dejamos de escuchar palabras vanas y ociosas. El segmento, que supera los veintiséis minutos, se cierra con la contemplación de un atasco.

Los últimos veinte minutos del film corresponden a parte titulada «IV Andar y mirar», apartado que no renuncia a la voz en *off*. En las inmediaciones de una obra y sobre imágenes de un grupo de chicos haciendo volteretas y saltos acrobáticos, se refiere la crisis económica dada a conocer en los medios de comunicación:

Un día todos los periódicos comenzaron a hablar de una gran crisis económica. Una y otra vez se esforzaban por explicar el camino que había llevado hasta allí. Pero el camino había desaparecido. Empleaban las palabras con el mismo significado de siempre, pero las palabras ya no significaban lo mismo. Y el espacio había cambiado.

Asignando a los periódicos el papel de enunciador social, la voz en *off* elude declarar el sentido y la explicación de la crisis. La autora prefiere articular una forma literaria popular «Un día», similar al «Una vez» del comienzo en forma de cuento de *El cielo gira* y cerrar la proposición abierta aunando un discurso metafórico sobre el cambio de las ciudades. La transformación del espacio urbano la apreciamos en imágenes subsiguientes, en las proximidades del mercado, donde se combinan puentes elevados sobre la carretera de circunvalación con caminos en zigzag excavados en las laderas para facilitar el acceso a los puestos de venta.

El contrapunto a la película de dibujos animados que denominamos «Prólogo con líneas animadas» y que aparece como preludio del largometraje lo encontramos en esta parte final. Un niño explica el dibujo que ha realizado sobre su camino diario a la escuela. El argumento infantil redonda los hitos del paisaje urbano: una casa, la parada del autocar, una rampa, un camión, un policía, una gasolinera, la carretera.

La narración concluye con la bajada del cierre metálico de un puesto del mercado de viejo. Jesús echa el cierre. Es un hombre octogenario y el único personaje con nombre propio. Lo sabemos durante el diálogo que mantiene con otro hombre de su misma edad enunciando un discurso que cuestiona el mercado. «¿Por qué hay que vender?», «Si lo vendes, no lo tienes», «Qué haces con el dinero», dice. La conversación termina con una reflexión sobre la muerte y con la idea de donar su cuerpo a la ciencia para evitar gastos. La muerte es un tema recurrente de la autora. Ya lo trata en *El cielo gira* como fin natural de la vida en una aldea. Al situar el tema en una gran ciudad apreciamos cómo se elude y se oculta. La muerte en términos de destrucción — el olvido de una persona en una gran ciudad como Barcelona— y la vida—como memoria y en términos de construcción de Aldeaseñor— son dicotomías estilísticas recurrentes en la escritura fílmica de Mercedes Álvarez.

Conclusión: ¿un mundo sin memoria?

El ensayo audiovisual es una búsqueda de reflexión arriesgada y algo narcisista, pues es una manera de atestiguar un sentimiento y un pensamiento propios. Mercedes Álvarez en *Mercado de futuros* realiza un interesante proceso metodológico. En este camino no sólo muestra o representa la crisis, sino que también demuestra la crisis de la representación. La directora opta por el camino más complejo, no ofrece un producto sencillo donde el espectador pueda relajarse entreteniéndose con una trama o con la aventura de los protagonistas, sino que expresa algo más profundo, la crisis es tan grave que afecta incluso a la propia representación de la crisis.

Todos los autores que han investigado en torno al ensayo fílmico han percibido la importancia de la experimentación en la forma, el director debe posicionarse y arriesgarse. Un ensayo debe ser original, debe diferenciarse no porque se persiga la novedad sino porque en el mero hecho de existir requiere esa ruptura con lo anterior. *Mercado de futuros* supone un ejercicio muy interesante en este sentido porque su propia forma encierra la tesis del trabajo.

Hay, además, una cuestión subterránea en todo el largometraje: la memoria. La memoria como un intercambio generoso entre las personas, no sólo como la acumulación de objetos, sino sobre todo como el intercambio entre personas. Es aquí donde se produce el punto más inquietante del film, donde mejor funciona *Mercado de futuros* como un ensayo. Porque mientras se nos muestra que el presente es una lucha por destruir la memoria, por desalojar casas, por vender el territorio y los valores bursátiles, al mismo tiempo la película funciona como un refugio para la memoria. *Mercado de futuros* no es un ensayo audiovisual que registra un lugar sin memoria, sino que es en sí la memoria de un país en crisis.

FICHA TÉCNICA

Título: Mercado de futuros

Dirección: Mercedes Álvarez

Año: 2010

Género: Documental

Duración: 117 min.

Guion: Arturo Redín y Mercedes Álvarez

Fotografía: Alberto Rodríguez

Montaje: Pablo Gil y Nuria Esquerra

Música: Sergio Moure

Productora: Igancio Benedeti Cinema, S.L. y Leve Productora S.L.

Distribución: Ignacio Benedeti Cinema S.L.; Vídeo: Cameo Media S.L.

Bibliografía y referencias citadas

Adorno, T. W. (1971). «El ensayo como forma literaria». En *Notas sobre literatura.*, Barcelona, Edhasa.

Arthur, P. (2003). «Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore», *Film Comment* vol. 39, nº. 1.

Bauman, Z. (2009). *El arte de la vida. De la vida como obra de arte.* Barcelona, Paidós.

Català, J. M. (2014). *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard.* Valencia, Universidad de Valencia.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común.* Barcelona, Ediciones Bellaterra.

García Fernández, E. C. (2015) *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional (1980-2014).* Madrid, Fragua.

Lukács, G. (1975). «Sobre la esencia y la forma del ensayo» en *El alma y las formas.* Barcelona, Grijalbo.

Mínguez, N. (2012). «Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos» en *Revista de Occidente*, Nº 371, 63-82.

Montaigne, M. (2007). *Ensayos.* Barcelona, Acantilado.

Vallejo, A. (2013). «Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación» en *Cine Documental*, 7, 3-29.

<http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/> (29/04/2017).

VV.AA. (2016). «100 cuadernos 100 películas». En *Caimán, Cuadernos de cine*, 49 (100), 8-67.

Zweig, S. (2007). *Michael de Montaigne.* Barcelona, Acantilado.

¹ El presente capítulo 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. Igualmente, nuestro trabajo surge dentro del proyecto de investigación UCM-Santander, referencia PR26/16-6B-1, titulado *Pensamiento y representación literaria y artística digital ante la crisis de Europa y el Mediterráneo* (PERLAD).

² *El viento africano* (1997) es un cortometraje (17 min.) de ficción que completa la lista de tres obras bajo su dirección.