

# IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y  
OTREDADES  
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

**uc3m** | Universidad **Carlos III** de Madrid

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras  
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



## ÍNDICE

### **1. Introducción**

### **2. Conflictos en la frontera**

*Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense.* **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

*Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine.* **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

*Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles.* **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

*Europa del Este y la caída del Muro de Berlín.* **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

*L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders.* **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

*Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual.* **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

*Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro.* **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

*“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”.* **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

### **3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos**

*Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras.* **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

*La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia.* **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

*Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina.* **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

*Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973).* **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

*Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera.* **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

*Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad.* **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

#### **4. Otras fronteras**

*Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”.* **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

*El espacio del otro en la fotografía de “Nada”.* **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

*Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época.* **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

*Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963).* **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

*La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena.* **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

# *La frontera abierta: la memoria a escena en*

## *"Vidros partidos" de Víctor Erice*

Miguel Rodrigo

(Universidad Paris Est-Gustave Eiffel)

Somos nuestra memoria,  
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,  
ese montón de espejos rotos.  
Jorge Luis Borges

### **1. Introducción**

Buena parte del cine de Erice es cine de época. El primero de sus largometrajes, *El espíritu de la colmena* (1973) transcurre treinta y tres años antes del momento de su filmación, lo mismo que *El Sur*, el segundo (1983). Por su parte, la acción de *Alumbramiento* (2011) tiene lugar en junio de 1940, que es la fecha en que nació el propio director. En las obras citadas – también en *La Morte Rouge* (2006) y en la frustrada adaptación de *El embrujo de Shanghai* –, el marco histórico es el de la dictadura franquista, bajo la cual creció y pasó su juventud Erice. Ambientar una película en esta época equivale, por tanto, no sólo a actualizar parte del pasado reciente de España, sino también a recrear cinematográficamente un tiempo personal pretérito. Es la memoria, como no podía ser de otro modo, la encargada de oficiar esta recuperación, el necesario puente entre la experiencia vivida y el presente desde el que se narra. Asistimos así a la hibridación entre recuerdo personal y reconstrucción histórica, síntesis que, no hay que olvidar, se opera en el seno de la creación cinematográfica.

Construido a partir de los testimonios de varios trabajadores de una fábrica portuguesa, cerrada diez años antes del rodaje del film, *Vidros partidos* (2012) marca un hito en el cine de Erice: por primera vez en su carrera, no es su memoria

la que guía el relato sino la de esa otredad que son los entrevistados. Son los recuerdos de estos últimos los que tejen la intrahistoria de un tiempo marcado por la dureza de las condiciones laborales – asoman también la emigración a Francia, la guerra de Angola y la Revolución de los claveles. El hecho de ser una obra de encargo podría explicar este cambio de rumbo. Sin embargo, la memoria ajena como objeto de exploración era sólo una de las opciones propuestas por los productores, la fundación encargada de organizar la celebración de la capitalidad cultural de Guimarães. Nada impedía a Erice volver a realizar un ejercicio de introspección: « La fundación no nos impuso más que la medida convencional del tiempo [...] y lo único que nos sugirió como tema fue el de la memoria, qué soy yo con respecto a mi memoria o respecto a la memoria del prójimo, de los demás ». (OCEC UPF, 2013)

Para dar forma a un pasado ajeno contado a varias voces, y prosiguiendo una vía iniciada por *El sol del membrillo* (1992), el cineasta concibe el proyecto como un documental sometido a un riguroso ejercicio de ritualización y de puesta en escena. Así, por ejemplo, algunos entrevistados no tienen sus verdaderos nombres y sus testimonios fueron redactados por Erice a partir de lo que éstos u otros le contaron – es el propio director quien lo explica en una conferencia dada en el festival de Locarno (Cinéma extra, 2014). Al mismo tiempo, jalonan el medimetro lo que Jacques Gerstenkom denomina « pequeñas sacudidas de la enunciación » (1987, p.7), las cuales, como el sonido de la claqueta que oímos hasta cuatro veces, quiebran la convención que la cinta constituye al no ocultar el dispositivo cinematográfico.

Por si todos estos elementos no bastasen para alertar al espectador sobre el estatuto ontológico de la realidad mostrada, no hay que pasar por alto que la memoria, tema del documental y vía por la que discurre, selecciona y transforma el material que actualiza. En palabras del psiquiatra José Luis Díaz « la investigación cognitiva indica que el recuerdo es la recreación, reconstrucción y aún el montaje en el tiempo presente de una representación de algo ocurrido o aprendido » (2009, p. 514). Al recurrir a los términos « recreación », « reconstrucción » y « montaje », los lazos entre el funcionamiento de la memoria y el trabajo del cineasta-*metteur en scène* quedan sugeridos. En un sentido muy próximo se expresa Gilbert Durand cuando dice que « La memoria pertenece al dominio de lo fantástico puesto que dispone estéticamente el recuerdo » (2016, p. 435). ¿Qué grado de « fiabilidad » hemos de otorgar entonces a la realidad que constituye *Vidros partidos*, ese pasado revivido en la voz de los entrevistados?

Del modo en que el film se somete a este ejercicio de auto-cuestionamiento y « puesta en sospecha » se ocupa el presente artículo. Para dar cauce a nuestro estudio analizaremos los dos aspectos que más claramente, juzgamos, apuntan al carácter « dudoso » de la realidad ofrecida: el papel que desempeñan los elementos reflexivos en el medimetro y los mecanismos en él desplegados de teatrali-



zación y ritualización – en virtud de los estrechos vínculos que los unen, estos últimos serán abordados en un mismo apartado. Pero antes de comenzar, y dada la confusión a que se presta el concepto de reflexividad, es obligado indicar que las figuras de este signo presentes en *Vidros partidos* se inscriben en lo que Gerstenkorn llama « reflexividad cinematográfica » (Op. Cit. p. 8), esto es, la suma de mecanismos que señalan o « delatan » al propio dispositivo filmico, tales como el sonido de las claquetas ya mencionado. Junto a ellos encontramos una especie de *mise en abîme* constituida por la fotografía filmada – elemento clave en el medimetraje, tal y como veremos –, figura que Gerstenkorn incluye dentro de lo que él denomina « reflexividad homo-filmica »: el film se refleja a sí mismo en esa suerte de « juego de espejos que la cinta es susceptible de mantener consigo misma » (Íbid. p. 9).

## 2. Reflejos

Si bien en sus comienzos, y tal como explica Christian Metz, el cine de ficción más comercial se sirvió con profusión de ciertas figuras reflexivas como la mirada a cámara (1991, p. 41), con el tiempo este uso fue languideciendo en aras del perfeccionamiento del ilusionismo cinematográfico.

El género documental, por su parte, al no proponerse como una ilusión de realidad sino como lo real mismo, presenta una problemática diferente. Sin embargo, en la medida en que la realidad que ofrece es el resultado de una construcción, una transformación de la realidad « primera », un nuevo « ilusionismo », más sutil si se quiere, se apropia del género. Tal vez, precisamente por esta razón se hace indispensable, para un cineasta de firmes convicciones morales como Erice, mostrar o sugerir la medida en que la realidad filmada se aleja de la realidad « bruta » o « primera » así como el artificio que permite el trasvase de una a otra. La reflexión meta-cinematográfica, al ahondar en el estatuto ontológico de la imagen filmica, constituye un medio privilegiado para proceder a este ejercicio, tal y como veremos a continuación.

**Título.** El sintagma « cristales rotos » identifica a la fábrica de la que habla el film, a *fábrica dos vidros partidos*. El cristal es, sobra decirlo, un material transparente que permite ver perfectamente aquello que hay tras él. Lo paradójico de su naturaleza es que « vela » la realidad « desvelándola », constituye un elemento de cierre y a la vez una apertura; es una barrera física, en efecto, pero invisible. En el caso que nos ocupa, los cristales están rotos, (como muestra el segundo de los planos) lo que establece una diferencia entre la realidad que dejan ver y aquella que asoma tras los agujeros, ya sin velo alguno – si bien hay un « velo » que sí se mantiene y que es el que separa la realidad del espectador de la de la imagen filmica, por supuesto. Esa transparencia que permite el cristal nunca es tal, podemos

inferir, sino sólo apariencia, aquello que deja ver no tiene el mismo estatuto que lo que vemos por los agujeros. Tal diferencia es reforzada por el hecho de que los cristales que no están rotos aparecen empañados, se han vuelto opacos.

En virtud de estas consideraciones, encontramos que es posible poner en relación la imagen del cristal roto con la propia naturaleza del género documental – al menos en la concepción más clásica de éste último – el cual se propone como una realidad cinematográficamente restituida sin el velo de la ficción, mostrada con una « transparencia » que es sólo aparente en la medida en que tiende a hacer olvidar los diversos filtros que median entre lo real y su doble fílmico. En otro orden de cosas, el cristal también nos remite al espejo, metáfora de la reflexividad por excelencia. Visto desde este ángulo, los cristales rotos del documental mostrarían un reflejo y no un original, reflejo que es el de un espejo roto o el de una imagen caleidoscópica en tanto en cuanto comparte con ésta su carácter fragmentado y « desrealizante ».

**Mosaico de azulejos.** Su forma rectangular y su disposición apaisada hacen pensar en una pantalla de cine; las telas desenrolladas que ocupan su centro parecen rollos de celuloide – yendo aún más lejos, se asemejan al logotipo de la Metro Goldwyn Mayer. Para rizar el rizo, estos rollos también se encuentran inscritos en un nuevo rectángulo... De este modo, la imagen es dada como una superposición de realidades enmarcadas: la primera es el objeto extra cinematográfico que Erice ha decidido filmar, la fábrica abandonada; la segunda es la imagen que contiene el mosaico y que alberga, al mismo tiempo, una tercera que es la de los rollos de tela, otra unidad visual hasta cierto punto independiente del resto. Estas dos últimas son según Metz formas reflexivas que él llama «segundas pantallas» (Op. Cit., p.71). Más adelante veremos que la fotografía del comedor también debe ser incluida en esta misma categoría. Situada en el umbral de Vidros partidos, la identificación entre la cuadrícula de azulejos que divide al mosaico y la de las ventanas de la fábrica, sugerida por ese fundido encadenado que une el primer plano con el segundo, marca el tono y abre el cauce por el que va a discurrir el film: una cierta poética del marco enmarcado y parcelado.

Además de los rollos de tela, el mosaico muestra a varios campesinos portugueses, hombres y mujeres, que parecen avanzar hacia el centro. El efecto que los rollos producen en medio de la escena, cuyo fondo es un paisaje montañoso en el que se destaca una fábrica, es el de un artefacto caído de otro planeta, un objeto extraño perteneciente a una dimensión distinta que envejece automáticamente la realidad que lo rodea. La composición nos hace pensar en una epifanía, una adoración de los pastores, eso sí, convenientemente secularizada, pues el objeto de culto es ahora la industria. De este modo se expresa lo que podríamos interpretar como la fe en el progreso que la industria promete. Por un lado, al presentar a los personajes con sus trajes típicos, la imagen entronca con una cierta idea del Por-

tugal eterno, apegado a sus raíces, y con el que establece una especie de continuidad; por otro, con ello se apunta también, a buen seguro, al deseo de transformación de un país esencialmente agrario en una nación industrial y moderna. Los personajes representados, de grandes dimensiones y estilizados, poco realistas, tienen algo de pioneros, de hombres y mujeres nuevos llegados de un mundo viejo, y su gesta es la materia de la que se nutre una nueva épica. Es una imagen moderna en la medida en que expresa una optimista confianza en el progreso.

La realidad detrás de esta imagen era, como cabe esperar, muy diferente, pues sabemos que en la época a la que nos remite el mosaico, (¿principios del siglo XX?) las condiciones de trabajo eran aún más duras que las padecidas por los entrevistados. La industrialización de Portugal, ahora lo sabemos, ni se extendió a la totalidad del país, que siguió siendo fundamentalmente agrario, ni benefició más que a una parte muy exigua de la población. Ese tiempo del azulejo tiene más de mítico que de realidad histórica. En esa analogía con el cine con que comenzaba este apartado, la imagen artística, parece sugerirnos el documental, comparte con el séptimo arte su capacidad para engendrar mitos e inventarse la Historia – ya es un lugar común referirse al cine como la mayor fábrica de mitos del siglo veinte. El hecho de que el documental se abra con el mosaico, cuyo motivo central, recordamos, « prefigura » el logotipo de la Metro, puede ser leído como un aviso a navegantes cautos: lo que va a desplegarse ante el espectador está menos lejos de lo que cabría esperar de aquellas ficciones sobre las que el cine clásico construyó su gloria.

A través del diálogo entre las imágenes del azulejo y las de los trabajadores reales, la cinta establece un juego de espejos en que el que las primeras se nos aparecen como las más desrealizantes de todas, las más « sospechosas » y menos « fiables », si se quiere, no solo porque su carácter más o menos alegórico, insistimos, no transcriba realidad externa alguna, sino también porque todo dibujo es, por definición, una interpretación del mundo. Ni el autor del mosaico ni su promotor quisieron reproducir fielmente una realidad determinada, sino dar forma artística a una aspiración. Ahora bien, la « irrealidad » de esta imagen nos remite a una realidad no literal sino indirecta u oblicua, muy abierta, una zona invisible formada por el conjunto de factores materiales y psicológicos que han hecho a dicha imagen tal y como es. Es quizá en este campo de lo no visible donde la huella de lo que ya ha sido pervive más íntegramente, más parecida a sí misma: lo que la palabra dice y lo que el arte muestra, además de carecer de correspondencia exacta con realidad « exterior » alguna, es siempre cuantitativamente inferior a lo contrario – por no hablar de que tanto la palabra como la imagen creada son, en sí mismas, transformaciones operadas sobre un referente dado. Invitar al espectador a servirse de lo mostrado para buscar mucho más allá es una idea que no ha de disgustar a un creador que ha hecho de la elipsis uno de los pilares de su

filmografía, tal y como analiza el investigador Miguel Ángel Lomillos en su tesis *Una poética de la ausencia El espíritu de la colmena de Víctor Erice*, (2012).

**Fotografía del comedor.** Es tal vez la construcción reflexiva más importante en *Vidros partidos* y su estudio viene a prolongar lo apuntado precedentemente a propósito de los límites de la imagen artística. Preside el comedor de la fábrica una gran fotografía en blanco y negro – rectangular y apaisada, como el mosaico y la pantalla de cine y como el marco que encuadra los rollos de tela. Lo que en ella se muestra es otro comedor mucho más grande de la fábrica en la época en que funcionaba a pleno rendimiento, presumiblemente a principios del siglo veinte. La instantánea fue tomada durante el almuerzo de los trabajadores.

El carácter reflexivo inherente a toda fotografía mostrada en un film está subrayado por esa redundancia que constituye el hecho de colgar en el comedor la imagen de un comedor, una especie de *mise en abîme*, tal y como decíamos al comienzo. También los recuerdos narrados por los trabajadores dan cauce a una narración dentro de esa narración que es el propio cortometraje, dos temporalidades distintas cuya coexistencia se expresa en la presencia de la foto detrás de los entrevistados. Esta superposición de tiempos presenta una doble naturaleza: por un lado es sintética en la medida en que ambas temporalidades irrigan y dan cuerpo a esa « tercera » que es el tiempo del film, suma y superación de las dos; por otro, cuando una foto es enmarcada por la pantalla de cine, una brecha se abre entre el tiempo en que fue tomada y el presente de la diégesis, todo ello encuadrado en esa otra temporalidad que es la del espectador. Ningún elemento como la fotografía expresa tan literalmente esta separación de planos que *a priori* constituyen las construcciones reflexivas. Al mismo tiempo, esa distancia en el tiempo que excava y hace visible toda fotografía permite a un pasado cualquiera ser virtualmente actualizado; también, lo que es más, que el presente desde el que es contemplado se vuelva contemporáneo de dicho pasado. Tal vez, precisamente en virtud de esta « conjunción ilógica entre el aquí y el pasado » a los que se refiere Roland Barthes en la comunicación *Réthorique de l'image* (1964, p. 9), el atributo que mejor defina a la fotografía sea su ambigüedad. Veamos a continuación el modo en que esta propiedad se expresa en la foto que nos ocupa.

En *Vidros partidos*, los espectadores miramos a los fotografiados y éstos nos « miran » a nosotros. Es el efecto-espejo al que se refiere Metz y que « introduce así un retorno que sustrae la inocencia del dispositivo y lo subraya con un grueso trazo del revés » (*Op. Cit.* p. 40). La reflexividad se ha convertido en reciprocidad. La superación de la frontera espacial hace que nos sintamos más cerca del observado-observador, aquellos obreros ya desaparecidos – no hay que pasar por alto que ya una primera ruptura se ha operado cuando los entrevistados se dirigen a ese fuera de campo en que se encuentra, presumiblemente, el realizador, pero al tratarse de una práctica habitual en la filmación de testimonios orales, hemos preferido no detenernos en ella. La película muestra en primeros planos algunos de

los rostros de los fotografiados, que tienen algo de inquisitorial, como si trataran de desentrañarnos un misterio. En un sentido muy próximo se expresa Ana Torrent en *Ana, tres minutos* (2011), un breve trabajo de Erice en el que la actriz, al hilo de la tragedia de Fukushima, dice mirando a la cámara « Tengo la sensación de que los muertos nos miran, interrogándonos en silencio » (02:28-02:36). Sometidos a la mirada del otro, que es, a su vez, objeto de nuestras inquisiciones, nos hemos convertido en su reflejo prospectivo – y ellos en el nuestro retrospectivo. Ello podría sugerir lo permeable y abierto de las fronteras entre la realidad extra-cinematográfica y la cinematográfica: una y otra se interpenetran recíprocamente. Al mismo tiempo, de este modo se apunta la posibilidad que ofrecen el cine y la fotografía de desandar la distancia creada por el paso del tiempo y el cambio de contexto: dos temporalidades tan alejadas como las del espectador y la de los fotografiados devienen virtualmente contemporáneas.

Sin embargo, tal acercamiento alberga en su seno una nueva distanciamiento: fijados a perpetuidad en esa dimensión ya inexistente y privados de la palabra, pero sobre todo cortados del mundo al que pertenecieron por los márgenes de la fotografía, los obreros fotografiados se nos aparecen como mudas imágenes de otro tiempo sustraídas al tiempo – ¿qué estatuto tienen entonces? ¿A qué temporalidad pertenecen? ¿Qué lugar ocupan en el tiempo desde el que son observadas? La suya, por utilizar la expresión de Jean-Paul Curnier, vendría a ser una « temporalidad del no-tiempo » (2009, p. 21), paradoja insoluble que está en la base de la incomunicación que se establece entre espectadores y fotografiados, y que tiene su eco en la que surge cuando los trabajadores actuales, en la segunda parte del film, se dan la vuelta y comentan las impresiones que les produce la foto. Más allá de la evidencia que muestra que los tiempos de la fotografía eran más miserables – « eran gente muy austera, capaces de vivir con casi nada » (min. 23:14-23:20), dice el trabajador António Monteiro Bastos – hay algo seguramente más sustancial que se les escapa y que enlaza con esa incomunicación que acabamos de apuntar: « Nos miran, parece que quieren decir algo pero no sé bien el qué... No sé, no sé ». (min. 26:44-27:00) Es la más mayor de todos los entrevistados, Inês Ferreira Gomes, quien pronuncia estas palabras, las cuales, significativamente, cierran la serie de testimonios sobre la fotografía. La dimensión histórica, visible en el « decorado » y en el vestuario que muestra la instantánea es acaso, solamente, la capa más superficial, la menos profunda de la realidad fotografiada. La realidad última de ese tiempo fantasmal y eternizado guarda para sí su más profundo sentido, aceptando que lo tenga.

Sucesivas pantallas excavan en el film una densa profundidad visual, borgiana superposición de marcos cercana a la estructura de *Las mil y una noches*. De este modo, implícitamente, la cinta invita a reparar en algo olvidado ya en tiempos del cine mudo y aún del daguerrotipo: que el cine y la fotografía nacen de una profunda escisión – o de múltiples, como es el caso de *Vidros partidos*. El encuadre –

también el montaje – es un corte operado en el seno de la realidad filmada, consecuentemente fragmentada, y delata, sobra decirlo, la mano de ese hacedor invisible que es el cineasta. Lo mostrado no puede ser sino ruptura, artificio y punto de vista, la realidad primera de la que partía es solo un referente tanto más lejano cuanto mayor es nuestra consciencia de lo evasivo de su naturaleza. Tal vez haya que poner en relación con esta ruptura, que está en el propio ADN de la fotografía y el cine, la incomunicación que sigue a la confrontación de los entrevistados con los fotografiados.

### 3. Rito y teatro

Tal y como anunciábamos, dada la indisociable relación entre liturgia y teatro – el cual nace en Occidente, como es sabido, vinculado a la liturgia religiosa y renace en la Edad Media en un contexto igualmente religioso – hemos decidido estudiar los elementos que siguen en un mismo apartado. Si bien, por ser harta conocida, no nos detendremos en dicha relación, invitamos al lector interesado en profundizar en ella a leer el excelente trabajo de Victor Turner *From ritual to theater: the human seriousness of a play* (1982). En él, desde una perspectiva antropológica y cotejando el teatro occidental con el africano, el autor desgrana los vínculos que unen la esfera de lo religioso a la del teatro, tan estrechos en sus orígenes que eran prácticamente indiferenciables.

Como ya ocurriese en *El sol del membrillo*, la realidad a la que se acerca *Vidros partidos* ha sido sometida a un visible proceso de ritualización y teatralización. Al hilo de su primer documental, explica Erice, « he jugado con esa idea de frontalidad, ritualización, para convertir también el trabajo del pintor en una especie de ceremonia » (Bergala, 2017). De esta forma escapaba, sigue diciendo, a los códigos de representación del reportaje televisivo, tan planos. Podemos imaginar que un propósito análogo preside *Vidros partidos*. Ahora bien, la superación de las limitaciones del reportaje no pasa necesariamente por un ejercicio de ritualización, otros medios hay para alcanzar este mismo fin. A continuación, a través del estudio de los principales elementos que acercan a *Vidros partidos* al terreno de la representación litúrgica, tratamos de responder al porqué de la elección de esta ancestral estructura.

**Repetición.** Es éste un concepto indisociable del de ritual. En su sentido primero, un ritual sólo es tal cuando la acción que « pone en escena » es una recreación de un suceso acaecido en el tiempo mítico del origen. Refiriéndose al hombre primitivo, dice Mircea Eliade:

Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros. Esa repetición consciente de hazañas paradigmáticas determinadas denuncia una ontología original. El producto bruto de la Naturaleza, el objeto hecho por la

industria del hombre, no hallan su realidad, su identidad, sino en la medida en que participan en una realidad trascendente. El acto no obtiene sentido, en realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial (1989, p. 8).

En *Vidros partidos*, podemos aventurar, el acto primordial sería, en una nueva expresión de la naturaleza auto-reflexiva de la cinta, la propia acción de narrar el pasado, acto por el cual la memoria conjura el vacío con que identificamos al olvido y la pérdida, prefiguraciones ambas de la misma muerte. Parafraseando a Milan Kundera, la memoria, al darle forma, permite a aquello que tuvo una duración en el tiempo ser recordado, pues lo amorfo no se deja aprehender y por lo tanto tampoco se puede conservar (1995, pp. 51-52).

Ni que decir tiene que la acción de visualizar el pasado en esa pantalla interior que es la memoria constituye un reflejo, imperfecto, de dicho pasado y es, en este sentido, una repetición del mismo. Si se trata del recuerdo de una experiencia vivida, ello permite a quien recuerda creer que es el mismo que el que vivió lo recordado. Aún a riesgo de desviarnos momentáneamente, no podemos dejar de señalar aquí, de nuevo, esa analogía entre memoria y cine con que comenzábamos este trabajo, siendo como es el cine la forma visible que adquiere el tiempo cuando es capturado e infinitas las posibilidades que ofrece este medio de proyectar-repetir lo filmado.

Volviendo a la esfera de lo ritual, las repeticiones constituyen elementos de cohesión, pues imprimen al tiempo una recurrencia cíclica que lo redime de la incertidumbre propia a la concepción vectorial del mismo. Saber que un mismo ritual se reproducirá con exactitud y puntualidad convierte al futuro, cuyo atributo primero es su imprevisibilidad, en algo menos incierto. Por otra parte, la celebración de ese ritual asegura a la acción repetida una forma de inmortalidad, una cierta victoria sobre el tiempo. Se trata, en suma, de un ancestral instrumento de ordenamiento. La celebración de un ritual es una forma tácita de conjurar el caos inherente a la existencia.

*Vidros partidos* ha sido concebido en torno a la idea de la repetición: su estructura consiste en una serie de relatos en primera persona sobre un mismo tema – hay incluso contenidos transversales, como la miseria y la dureza de las condiciones de trabajo, que están en todas las narraciones – y filmados del mismo modo: los trabajadores se hallan sentados de espaldas a la fotografía primero y enfrente después. Por su parte, los elementos de reflexividad como esta misma foto presentes en el film también repiten, no otra cosa que una repetición del marco primero, la pantalla de cine, son todas esas construcciones reflexivas cinematográficas de las que ya hemos hablado. Y si de la foto hablamos, los planos que la muestran abren y cierran el documental – en este sentido podemos calificar su estructura de circular. Los entrevistados, por su parte, hablan dos veces – de frente a la foto y de espaldas, como se ha dicho. La trabajadora Maria de Fátima cuenta que en los descansos daba el pecho a su hijo, reproduciendo así lo que su madre

hizo con sus hermanos (min. 07:52-08:30). El acordeonista, por su parte, es en cierto modo el doble presente de su padre, ausente, que también tocaba el acordeón (min. 31:58-32:55). En última instancia, los trabajadores modernos pueden ser interpretados como un reflejo, actualizado, de los de la fotografía.

Es en el contexto de todas estas repeticiones donde hay que inscribir la figura de la rueda, que ocupa el primer término del cuarto plano. Se trata de una rueda enorme, sin duda perteneciente a alguna máquina ya en desuso, y que ahora se encuentra a la entrada de la fábrica. La vemos en un plano en escorzo bastante raro en el cine de Erice, que normalmente opta por la frontalidad a la hora de encuadrar. Al mostrarla de este modo, en el término más cercano al espectador y ocupando la casi totalidad de la imagen, se potencia su peso semántico.

Otra rueda menos física es mencionada en los testimonios: precisamente María de Fátima, al hilo de esa continuidad que ella encarna con respecto a su madre y su abuela, se refiere a una rueda: « Y así es la vida, como una rueda » (min. 08:33-36). La repetición, indisolublemente unida a las ideas de circularidad y de ritual, constituye en cierta manera un triunfo sobre la Historia, una superación de la irreversibilidad de ese tiempo por el que ésta se halla aparentemente constituida.

**Espacio.** La construcción espacial de *Vidros partidos* nos remite a la pintura renacentista italiana. En ella el espacio es concebido como un teatro, esto es, visible para el espectador gracias a la convención de esa cuarta pared que habría sido virtualmente retirada, como sabemos, permitiendo una visión frontal de lo que ocurre en escena. En esta forma de representación el grueso de la carga semántica se concentra en el centro. El uso de la perspectiva matemática, descubierta en esta misma época, contribuye a realzar el valor simbólico del centro, pues en él se halla el punto de fuga, donde convergen todas las líneas. Las dos mitades en que la imagen queda dividida suelen estar más o menos equilibradas en términos compositivos cuando no son prácticamente simétricas – tal es el caso de *Vidros partidos*. No es infrecuente que este espacio sea horadado por ventanas o cuadros que lo prolongan, como ocurre en *El tránsito de la Virgen* de Mantegna (1462) – estas aperturas constituyen, por cierto, nuevas construcciones reflexivas. El resultado, como se puede inferir, es un espacio muy estático y organizado, visiblemente construido.

Todos los elementos que acabamos de referir los encontramos en *Vidros partidos*, incluida la apertura que en este caso conforman la foto de los trabajadores y el televisor que hay en una esquina – éste último forma más bien una apertura potencial porque está apagado. Por no faltar no faltan ni esas líneas del suelo que convergen en el centro del plano y que recuerdan al enlosado que los pintores renacentistas dibujaban para aumentar la ilusión de profundidad. El hecho de ser un espacio interior refuerza su carácter teatral, pues constituye un marco prácticamente fijo, una suerte de réplica arquitectónica del propio marco que constituye



el encuadre y que acota cuanto hay en él, impidiendo la visibilización de otros espacios. Por su parte, la fotografía abre la escena a una profundidad de campo puramente virtual: salvando las distancias, su papel puede ponerse en relación con el que los decorados de corte ilusionista desempeñan en el teatro.

Los conceptos de repetición, centralidad y simetría en torno a los cuales se organiza *Vidros partidos* nos remiten, tácitamente, al ámbito de la religión, pues responden a la ancestral voluntad humana, cristalizada en el hecho religioso, de combatir el caos del mundo a través del ordenamiento del tiempo y el espacio. Si bien las palabras que siguen de Isabel Escudero se refieren a *El sol del membrillo*, creemos que son también extrapolables al mediometraje que nos ocupa: « El estilo ritual, los encuadres frontales, el tratamiento simétrico y exacto de los elementos, favorece la configuración de un espacio sagrado, un ara o altar donde se celebra una especie de transubstanciación » (1998, p. 20). Esta pulsión aflora igualmente en la relación que el mediometraje guarda con ciertos géneros del arte religioso, aspecto del cual nos ocupamos a continuación.

**Imaginería religiosa.** Amén de las mencionadas adoraciones del niño, el « subgénero » de la pintura religiosa al que nos remite el film es el de las escenas de refectorios. Ya el hecho de que lo que en castellano llamamos comedor sea designado en portugués con la palabra « refectorio » no hubo de pasar desapercibido para Erice.

Sin duda el maestro español del género es Francisco de Zurbarán, una vieja presencia en el cine del realizador vasco bien estudiada por Rafael Cerrato en su libro *Víctor Erice, el poeta pictórico* (2006). Muy específicamente, el lienzo del pintor extremeño en el que se inspira la cinta que nos ocupa es *San Hugo en el refectorio* (1655). Las similitudes entre esta obra y el espacio de *Vidros partidos* son evidentes: en ambos casos la mesa, vista en perspectiva y cubierta con un mantel, dibuja una L abierta al espectador, lo cual constituye un nuevo marco o « segunda pantalla »; la escena principal del cuadro se desarrolla delante de dicha mesa, que es el punto donde en la cinta se hallan los entrevistados; y una representación de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista en un paisaje – nueva construcción reflexiva – abre el lienzo a otra profundidad de campo, virtual, dentro de esa otra virtualidad que es la propia pintura. A todo esto hay que añadir que este cuadro dentro del cuadro ocupa en el lienzo casi el mismo lugar que la foto en el comedor del film, y que al igual que ésta, es de formato apaisado y rectangular.

Las colaciones que se llevan a cabo en los refectorios de los conventos son, en cierto modo, trasuntos de la colación primera que en el mundo cristiano constituye la última cena. El recuerdo de este drama revive en la eucaristía pero también, para un cristiano, en el simple hecho de sentarse a la mesa a comer. Los entrevistados, filmados de frente en un leve contrapicado, ocupando el centro de la composición y modelados por una luz lateral, muy suave, son realizados, discretamen-

te: hay en estos retratos una especie de solemnidad muy en consonancia con el marco espacial y con la forma en que es filmado. Así vistos, estos trabajadores se nos aparecen investidos de un cierto aura de sacralidad: aún a riesgo de sobreinterpretar, podemos interrogarnos si al proceder de este modo no son presentados como los nuevos santos, o en todo caso mártires, de la sociedad industrial capitalista. El plano de las manos del primero de los trabajadores nos recuerda a esas manos pintadas con sumo realismo y delicadeza por Caravaggio y por sus discípulos. Esta galería de retratos que constituye el film podría ser vista, en suma, como un nuevo apostolado. Lo que sí nos parece menos arriesgado es la posibilidad de que, a través de esta forma de representación, los entrevistados sean elevados a la categoría de oficiantes de una especie de comunión moderna. No hay que pasar por alto que la raíz de la palabra « comunión » es la misma que la de « común » y « comunidad ». Ello nos remite a la formada por el grupo de ex trabajadores que hablan ante la cámara pero también a la suma de éstos y de sus predecesores, algunos de los cuales figuran en la foto. Y en última instancia, no otra cosa sino una comunión, esto es, una unión y un intercambio entre distintas personas, la que emite el mensaje y la que lo recibe, es a lo que aspira el cine desde que existe – también, por supuesto, todo acto comunicativo.

**Palabra.** La palabra pronunciada por estos « oficiantes » convoca un tiempo anterior al presente de la narración, junto al que discurre de forma paralela. La palabra constituye, por tanto, un puente entre distintas temporalidades. Al mismo tiempo, el hecho de que pueda ser repetida *ad infinitum* posibilita que lo no presente sea rescatado y hasta cierto punto « presentificado » en cualquier momento. Como una imagen tallada en piedra, el lenguaje permite la supervivencia de lo acaecido, la memoria encuentra en él a su primer aliado. Pero esta nueva vida que el recuerdo encuentra en las palabras es, como no podía ser de otra manera, una vida distinta. Pues más allá de las mencionadas transformaciones que opera la memoria, existe una transformación primera que es la inherente al propio lenguaje, el cual no puede sino « literaturizar » la realidad que transcribe al tratar de aprehenderla a través de esas metáforas que son las palabras.

Verbalizar es, visto de este modo, reinventar el mundo, acercarlo al ámbito de la creación. Y para mostrarlo no hay como pedir a cualquiera que cuente una experiencia vivida: incluso si ha querido ser fiel a los hechos, una inevitable distancia media entre éstos y su relato, pues el lenguaje no es, sobra decirlo, la realidad a la que nos remite sino su representación. No deja de ser turbador el hecho de que las mismas palabras que designan lo realmente acaecido sirvan para mentir o para dar forma a lo que es sólo fruto de la imaginación... Tal vez por esta razón Erice haya decidido hacer un documental a partir de los testimonios orales de varias personas. Tal vez también por lo mismo, y como para hacer más claro su propósito, el realizador haya redactado dichos testimonios, segunda transformación impuesta al pasado de los trabajadores – la primera es, por supuesto, la que

impone el lenguaje. Sobre este particular nos resultan sumamente esclarecedoras las líneas de Riondet a propósito de *Temps et récit* de Paul Ricœur:

La transcripción de lo oral a la escritura nunca es neutra: en realidad, da un giro al discurso. En cierto modo, le retira la vida: una palabra oral es pronunciada por alguien, en un lugar, en un momento dado (...) es, en definitiva, un "acontecimiento". Escribir las palabras pronunciadas es como emitir un texto sin rostro, sin la voz que transmitía la palabra (...). Ya no hay "acontecimiento" sino una huella disociada de su autor, que solo es un nombre. Una huella que puede ser interpretada de manera polisémica, pues la presencia del autor, con todos sus componentes y su densidad, ya no está presente para completar la comprensión (2007, p. 6).

En última instancia, la interrogación implícita sobre la capacidad del lenguaje para recrear la realidad viene a completar esta reflexión en torno a los límites de la representación filmica que constituye *Vidros partidos*. Desde que el cine es hablado, una y otra se complementan mutuamente.

**¿Actores?** La palabra es, junto con el cuerpo, tanto el vehículo del oficiante como el del actor. En la medida en que los entrevistados, como ya se ha dicho, recitan un texto, y en la medida en que uno de ellos se presenta abiertamente como un actor, podemos decir que dichos trabajadores-oficiantes se hallan a medio camino entre la persona y el personaje, en un territorio ambiguo. A todo esto se podría añadir que hay algunos participantes que parecen interpretar – como Maria Ana Coutinho Serrão – e incluso olvidar sus papeles, como Inés Ferreira Gomes. Conscientes de lo difícil de demostrar esta intuición, la dejaremos solamente sugerida.

El estatus de los entrevistados es, en este sentido, fluctuante, y tal vez el sentido de esta naturaleza anfibia sea el de constituir el nexo más directo entre la realidad inicial, « bruta », y esa otra realidad construida que es la película. De este modo, la persona-personaje entrevistada – no olvidemos que la palabra persona significa en su origen « máscara » – recupera su papel de médium entre la esfera de los espectadores, el mundo profano, y la de lo sagrado, esa realidad separada que constituye el film – etimológicamente la raíz « saker » quiere decir, precisamente, separado. A caballo entre una y otra región, estos nuevos “oficiantes” son el medio a través del cual se expresa no la divinidad, naturalmente, sino ese otro hacedor o demiurgo que es el creador artístico, cinematográfico en este caso.

Con respecto al que dice ser actor, Valdemar Santos, es el único en ser presentado de pie y en desplazarse por el plano, tal y como hemos avanzado. Sus palabras responden a la pregunta, que no escuchamos, de si tiene memoria:

— ¿Memoria, quiere saber si tengo memoria? Claro que la tengo, gracias a Dios no me falla. La he usado mucho, porque soy actor. Porque sin memoria un actor no es nada, está perdido. [...] Pero consigo acordarme de todos los trabajos que he hecho en mi vida, del primero al último (min. 27:36-28:06).

El lugar que ocupa su intervención, ya en el « desenlace », tiene un valor estratégico: remata la serie de testimonios de esos medio actores o actores encubiertos afirmando su condición de impostor profesional; es, en cierto modo, como si la cinta se hubiese « quitado la máscara ». Y a partir del momento en que comienza a interpretar un viejo papel, el espacio filmico expresa abiertamente su condición de escenario, idea reforzada por el hecho de que esta intervención es precedida por el ruido de la claqueta y la voz del script. Tal asunción está íntimamente unida al contenido de las palabras de Santos, que también pueden ser leídas como una conclusión – la intervención del acordeonista sería el epílogo. ¿Qué podemos leer en ellas? Tal vez que lo que une al actor y a la persona sea la memoria, válida tanto para recordar lo vivido como lo que no, esas ficciones que son los papeles del cine y el teatro. También los « medio actores » han debido memorizar sus textos e igualmente el espectador debe contar con su memoria para contarse a sí mismo. A esta turbadora transversalidad hay que añadir, una vez más, que la memoria transforma y omite, lo que hace que también el recuerdo de algo realmente ocurrido se acerque al terreno de la ficción.

**Inmovilidad.** En la filosofía eleata y en la de Platón, entre otras, uno de los atributos de la divinidad es su inquebrantable igualdad a sí misma. Esta propiedad de no estar sujeta a transformación alguna se halla, como no puede ser de otro modo, unida a la idea de eternidad: sólo lo que parece está sometido al cambio. A este respecto hay que decir que En *Vidros partidos*, todos los personajes están sentados, tanto los fotografiados como los trabajadores actuales, en postura que evidentemente disminuye su movilidad – también la fotografía lleva a cabo una inmovilización del objeto reproducido. El único que hace gala de una movilidad mayor es el actor declarado, – ¿alusión tal vez a la libertad que otorga la creación artística? La planificación, por su parte, apunta igualmente en este sentido: la mayor parte del film está formada por planos fijos, lo cual lo acerca a la pintura, tal y como Pascale Thibaudeau ha señalado ya refiriéndose al conjunto de la obra de Erice (1998, p. 11). Los movimientos de cámara están reservados únicamente a la foto de los antiguos trabajadores, sobre la cual se desliza el objetivo en los minutos finales; se crea así una cierta tensión entre el no movimiento de lo fotografiado y el descrito por la cámara. La realidad mostrada es, ya lo decíamos, muy estática, los trabajadores apenas se mueven de su sitio y ninguno sale del refectorio, el mundo exterior es sólo entrevisto en los primeros planos, a través, precisamente, de los cristales rotos. La frase de Ludovic Cortade « La inmovilidad de la imagen es la necesidad de una creencia antropológicamente fundada sobre el deseo de lo trascendente » (2008, p. 162), expresa con nitidez esta silenciosa conexión entre la ausencia de movimiento y el ancestral anhelo de vencer al paso del tiempo y de trascenderlo.

No deja de ser una paradoja el hecho de que un film cuyo punto de partida es un desplazamiento – el operado por la memoria del presente al pasado o a la in-

versa – se exprese visualmente en términos de inmovilidad. ¿Cómo podría esto ser interpretado? ¿Hemos de pensar que la memoria fija e inmoviliza cuanto recuerda, hipótesis que habría que poner en relación con el papel desempeñado por la fotografía? Y en un sentido más general, ¿debemos convenir con los eleatas que la Historia, con su convulso y accidentado baile de nombres, fechas, lugares y acciones, no es en el fondo sino ilusión de cambio? El citado estatismo, unido a la construcción del espacio, al carácter inmovilizador de la fotografía, a la imagen de la rueda y a la poética de la repetición ya estudiadas, parecen apuntar a esta lectura. También el motivo central del mosaico, esos rollos de tela tan parecidos a los de celuloide, que tal vez nos hablan de esa temporalidad desplegable y por lo mismo susceptible de volver a ser enrollada que es la del cine. Pues el hecho de que una película, como un ritual o una función de teatro, o como una palabra incluso, pueda repetirse *ad infinitum* podría igualmente, hasta cierto punto, ser interpretado como una nueva negación del tiempo en ella contenido. Sin embargo, estas posibilidades no nos parecen concluyentes. Porque el film también habla de cambios y de transformaciones: entre la imagen del mosaico, la foto del refectorio y el presente de la narración muchas cosas han cambiado, como indica, por ejemplo, María de Fátima al aludir a la mejora de las condiciones laborales que puso en marcha el régimen democrático salido de la Revolución de los Claveles (min. 08:20-08-25). Evidentemente ni ellos son sus antecesores ni tampoco el contexto es el mismo. También porque entre el primer minuto y el último hemos asistido a una inevitable progresión, a un movimiento operado en el tiempo de la duración del film. Se diría que en *Vidros partidos* el tiempo circular que subterráneamente se enrosca sobre sí mismo es contemporáneo, por así decir, del tiempo lineal de la Historia y de aquello que en *Ser y Tiempo* Heidegger llamaba el tiempo físico (2018), esto es, ese tiempo progresivo, constante e irreversible que es el que miden los relojes y que organiza nuestras vidas, una temporalidad que Heidegger no considera falsa pero sí puramente aproximativa y superficial. Acaso en este sentido la figura más reveladora sea el goteo con que se abre el film, pues al igual que el tic-tac de un reloj nos remite a un tiempo que avanza a cada instante desvaneciéndose hacia el futuro; pero paralelamente esa misma sucesión, de tan regular, dibuja un tiempo que se repite invariablemente, menos parecido a una progresión que a un círculo donde comienzo y final son indiscernibles.

A través de un elaborado proceso de ritualización y puesta en escena, *Vidros partidos* expresa la naturaleza prefijada, reglada y « ensayada » de sus imágenes, sustraídas a la espontaneidad, la contingencia y el azar que atribuimos a lo real « bruto ». Soterradamente, la distancia entre documental y cine de ficción se acorta o deviene proximidad y síntesis. Al proceder de este modo, la cinta no nos remite a una realidad « primera » o sin « desbastar », sino a esa otra que ha sido orquestada, « teatralizada » y por tanto sustraída al carácter informe y abierto de la existencia, un realidad que no es otra que la que se encuadra en el tiempo y el

espacio de la celebración de un ritual. Pues todo ritual es una artificial acotación de un tiempo y un espacio determinados dentro del tiempo y el espacio del mundo. Al inscribir esta poética de la reflexividad y la puesta en escena en un documental, *Vidros partidos* no puede sino proponerse como una tácita interrogación sobre los límites – literales en lo que al encuadre se refiere – de la representación cinematográfica de lo real.

#### 4. Conclusiones

La palabra oral es el medio por el que se manifiestan los recuerdos de antiguos trabajadores de una vieja fábrica. En un viaje de ida y vuelta, los operarios deben « recordar sus recuerdos » e « interpretarlos » ante la cámara ya que Erice los ha ordenado y puesto por escrito. A este filtro inicial se suman los que constituyen la conversión de ese pasado en cine y el inherente al modo en que funciona la memoria. Pues para dar vida a los recuerdos hemos de movilizar nuestras competencias creativas, muy especialmente nuestro talento de *metteur en scène*, facultad ésta que no puede ejercerse sin la selección, montaje y alteración del material « grabado » en la memoria, lo cual, salvando las distancias, es lo que hace el cineasta con el material grabado por la cámara. He aquí la clave, juzgamos, de la dimensión meta-cinematográfica de *Vidros partidos* y de sus vínculos con el teatro: una película sobre la memoria es una memoria cinematográfica reflejándose a sí misma y poniéndose en escena, fondo y figura confundidos.

Las imágenes del medimetraje conforman, de este modo, una realidad consciente de su naturaleza construida, dramatizada y en cierta medida ficcionalizada, emancipada de esa realidad « primera » de la que surge y a la que, no obstante, no puede sino remitirnos. En este sentido podemos decir que la relación que la imagen filmica mantiene con la real es de fidelidad, en la medida en que la primera reproduce mecánicamente la segunda, y de infidelidad, porque esta última, al ser transformada en cine, es desvirtuada y en cierto sentido « traicionada ».

Igual de ambivalente es la facultad que tiene la imagen filmada – también la fotografía – de velar y desvelar a un tiempo, de acercar a quien la mira la realidad acotada para volver a alejársela: lo que muestra es solo una parte de lo que no muestra, ese espacio y tiempo del que ha sido arrancada y que permanece en el limbo de cuanto la memoria y el arte, por medio de su olvido o su no inclusión en el marco de la imagen, mantienen sin desvirtuarlo, intacto e inaccesible. No menos ambiguo es el balance que arroja la lucha que libra *Vidros partidos* por trascender las contingencias del llamado tiempo físico, lineal e irreversible, y crear una temporalidad hasta cierto punto « destemporalizada », sustraída a la Historia y a su lineal sucesión de instantes en imparable curso hacia ignoramos dónde. Quizá la necesidad de conjurar esta incertidumbre – que es, en última instancia, la

de la muerte –, explica la voluntad del cine de Erice de doblegar al tiempo. Para ello el film se apoya fundamentalmente en las ideas de repetición y de inmovilidad, las cuales se enmarcan a su vez en una poética de la ritualización que nos lleva de nuevo al teatro: es a través de la representación ritualizada de un hecho primordial como las religiones dan forma a la lucha humana contra el tiempo-muerte.

Aunque para proceder a su estudio hemos debido separarlas, juzgamos que todas estas ambigüedades conforman un todo extremadamente coherente y de enorme riqueza semántica: lo real y su reflejo filmico, la persona y el personaje, la repetición y la diferencia, el tiempo lineal y el circular, la comunicación y su ausencia, la fe en la imagen filmica y las reservas para con ella entretienen una compleja red de correspondencias tan abierta como bien trenzada. Esta apretada síntesis, que sólo puede operarse en el seno de la creación artística, nos remite a un tiempo donde la separación entre lo acaecido y su restitución poética aún no se había producido, ese remoto tiempo del origen donde nacen todos los caminos. Volver a este punto – imposible no pensar de nuevo en la imagen de la rueda – implica desandar lo andado, pues ello invita al espectador atento a repensar-olvidar los códigos por los que el cine menos consciente ha forjado nuestra mirada. También, en un sentido más amplio, aquellos que configuran nuestra propia percepción de lo que somos: aceptando que seamos ese reflejo de un tiempo pasado que es la memoria, y apoyándonos en lo que *Vidros partidos* deja entrever, convendremos en que hay más de invención y de puesta en escena en eso que llamamos identidad de lo que cabría esperar, incluso cuando tratamos de transcribir lo vivido sin alterarlo voluntariamente, con respetuosa fidelidad de documentalista.

## 5. Bibliografía

- Barthes, R. (1964). «Rétorique de l'image». *Communications*. n° 4. pp. 40-51.
- Bergala, A. (2017). *Contrechamp, part 2*. (en línea) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=U6JsC627LLs> (consultado el 28 de junio de 2022).
- Cerrato, R. (2010). *Víctor Erice el poeta pictórico*. Ed. Digitalia.
- Cortade, L. (2008). *Le cinéma de l'immobilité*. París: Publications de la Sorbonne.
- Curnier, J-P. (2009). *Montrer l'invisible*, Arles: Éditions Jacqueline Chambon.
- Díaz, J.L. (2009) Persona, mente y memoria. *Salud mental*. vol. 32. n° 6, pp. 513-526.

- Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à une archétypologie générale*. París: Dunod.
- Eliade, M. (1989). *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. París: Gallimard.
- Escudero, I. (1998). «El sol del membrillo». *Banda aparte*. n° 9-10, pp 18-22.
- Gerstenkorn, J. (1987). À travers le miroir. *Vertigo*. n° 1, pp. 7-10.
- Heidegger, M. (2018). *Ser y tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (1995). *La lenteur*. París: Gallimard.
- Lomillos, M.A. (2012). *Una poética de la ausencia (El espíritu de la colmena de Víctor Erice)*. Madrid: Academia Española.
- Metz, Christian, (1991). *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*. París: Klincksieck.
- OCEC UPF. (15, Marzo, 2013) La frontera de los géneros: duetos/ Víctor Erice y José Luis Guerin [Archivo de video]. (en línea) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA> (consultado el 27 de junio de 2022).
- Thibaudeau, P. (1998). Fenómenos de reflexividad en el cine de Victor Erice. *Banda aparte*. n° 9, pp 9-17.
- Cinéma Extra (14, Agosto, 2014). Conversation with Víctor Erice at Locarno [Archivo de video]. (en línea) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Vr9HDt4xhCU> (consultado el 2 de julio de 2022).
- Turner, V. (1982). *From ritual to theater: the human seriousness of a play*. New York: PAJ publications.