

“¡SOIS VOSOTROS LOS QUE NO TENÉIS MEMORIA!”  
MERCEDES ÁLVAREZ Y VÍCTOR ERICE:  
EL CINE AUTOFICCIONAL EN TIEMPOS DE CRISIS\*

“YOU ARE THE ONES WHO HAVE NO MEMORY!” MERCEDES ÁLVAREZ  
AND VÍCTOR ERICE’S AUTOFICTIONAL CINEMA IN TIMES OF CRISIS

PATRICIA LÓPEZ-GAY  
Bard College (Nueva York)  
plopezga@bard.edu

Recibido: 27.09.2021  
Aceptado: 12.04.2022

RESUMEN: Este artículo pone en diálogo dos películas que exploran las interconexiones entre la crisis económica ibérica y el presunto declive de la memoria que prevalece en la época contemporánea. Primero, situamos *Cristales rotos* (2012), de Víctor Erice, y *Mercado de futuros* (2011), de Mercedes Álvarez, en la categoría de cine autoficcional producido desde España en tiempos de crisis. Genéricamente ambiguas, oscilan entre el documental y el cine de ficción. Su poética compartida de la memoria está marcada por el sentimiento generalizado de ambigüedad que prevalece en tiempos inciertos de recesión financiera. El cine autoficcional de la crisis ilumina la imposibilidad de documentar orígenes absolutos, sean estos los orígenes del capitalismo tal y como los vivió la primera clase trabajadora, o los orígenes de la recesión financiera actual. Aunque estas películas apunten a sus propios *modos de escritura ficcional*, también enfatizan la necesidad de ir más allá del arte, al invocar prácticas de contra-memoria de la crisis que tienen que ver con la apropiación del espacio por parte de los ciudadanos. En definitiva, la fuerza rememorativa de estas autoficciones de Álvarez y Erice radica en los modos originales de resistencia artística y social que no solo documentan, sino que también producen, a través del cine, en un contexto prolongado de crisis.

---

\* Esta investigación forma parte del Proyecto I+D “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (Ref. FFI2017-89870-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, España.

PALABRAS CLAVE: *Cristales rotos*, cine y memoria, crisis, cine autoficcional, cine español contemporáneo, *Mercado de futuros*, cine de autor, Mercedes Álvarez, Víctor Erice

ABSTRACT: This article explores two autofictional films that reflect upon the ongoing Iberian crisis and its interconnections with the alleged decline of personal memory. First, Víctor Erice's *Cristales rotos* (2012) and Mercedes Álvarez's *Mercado de futuros* (2011) are placed within the category of autofictional cinema produced from Spain in times of crisis. Grounded in a widespread sentiment of uncertainty, these films illuminate the impossibility of documenting absolute origins, be it the origins of capitalism as it was lived by the first working class, or the origins of the current financial recession. While both autofictions are self-referential films that point at their own *fictional ways of writing*, they remind the viewer not only of their status as text, or art, but also of the need to move beyond the text, notably, when they call out for practices of counter-memory of the crisis that have to do with the creative appropriation of space by citizens. Ultimately, the full memorializing power of *Cristales rotos* and *Mercado de futuros* lies in the original modes of artistic and social resistance that they not only document, but also at times enact, within the context of the Iberian crisis.

KEYWORDS: *Cristales rotos*, Cinema and Memory, Crisis, Autofictional Cinema, Contemporary Spanish Cinema, *Mercado de futuros*, Auteur Cinema, Mercedes Álvarez, Víctor Erice



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 llegado 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.

Mercedes Álvarez, *Mercado de futuros*

En este estudio entran en diálogo dos películas autoficcionales que tratan sobre la crisis ibérica actual: el largometraje *Mercado de futuros* (2011) y el cortometraje *Cristales rotos: Pruebas para una película en Portugal* (*Vidrios partidos: Testes para um filme em Portugal*) (2012), de los directores españoles Mercedes Álvarez

y Víctor Erice, respectivamente.<sup>1</sup> Son manifestaciones culturales que responden a la crisis financiera de la cual España aún no se había recuperado cuando llegó la pandemia, proyectando la sombra de otra inminente recesión global. Quizás porque se cree que ha desaparecido el camino que conduciría a los orígenes de la crisis comenzada en 2008, como sugiere el comentario de la voz en *off* de Álvarez, transcrito más arriba, ni *Mercado de futuros* ni *Cristales rotos* pretenden desvelar las causas de esa crisis. Ambos filmes están marcados por el sello singular de dos nombres que se asocian a la tradición moderna del cine de autor, donde el énfasis es el *auto* que remite al estilo fílmico. Al mismo tiempo, se insertan en un cine documental que desestabiliza intermitentemente uno de los principios fundamentales del género: la presunción de que la imagen grabada es la huella directa que registra de manera espontánea una realidad tangible.<sup>2</sup> Es decir, se trata de documentales que ensalzan la *ficción* como resultado de algún tipo de invención. Apuntan a la emergencia de una mirada de autor-a que lejos de oponerse a lo real, interpreta y hasta cierto punto construye lo real. En tanto que autoficciones cinemáticas, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* rompen con la ilusión que presupone una relación transparente entre la huella grabada y su origen, el recuerdo y su referente, lo que se presenta como real y la realidad misma.

“Autoficción” es un término en boga en la prensa general y especializada, incluida la relativa a los estudios cinematográficos.<sup>3</sup> El giro autoficcional ocurrido a finales de los 70 dentro del campo de la literatura, originariamente en Francia, consistió en una búsqueda de desarticulación de dicotomías convencionales como vida y texto; discurso histórico y literario; autobiografía y novela (López-Gay 2020: 25-33). Nuestro punto de partida es aquí el amplio entendimiento de la autoficción que Siddharth Srikanth (2019: 344-63) traslada al cine. Como resultado de su estatus trasgénero, la autoficción establece, en la literatura como en el cine de autor, un “pacto ambiguo” entre autor y público,<sup>4</sup> que perturba de

<sup>1</sup> *Mercado de futuros* es el segundo largometraje de Álvarez, tras *El cielo gira* (2004). *Cristales rotos* es un cortometraje de 37 minutos, encargado por la ciudad portuguesa de Guimarães cuando fue declarada Capital Europea de la Cultura en 2012. Erice, cuyos largometrajes *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) y *El sol del membrillo* (1993) han sido aclamados internacionalmente, pertenece a una generación de directores españoles más antigua que la de Álvarez. Ambos son creadores de cine de autor. La sensibilidad artística y los métodos de trabajo minuciosos que comparten no han pasado desapercibidos (Martí 2005; Poyato Sánchez 2009).

<sup>2</sup> Sobre las interconexiones entre autoficción cinemática y archivo, para el caso de estas películas en diálogo con otros ejemplos de documental en Argentina, véase Forné y López-Gay (2022).

<sup>3</sup> Estudiosos como Patricia Mamayo, Luz Herrera Zamudio, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover, Elios Mendieta Rodríguez y Mario de la Torre Espinosa han trasladado el concepto a las artes visuales, incluidos los estudios cinematográficos. Para más información sobre la proliferación de enfoques teóricos aplicados a la autoficción dentro de los estudios hispánicos, en diferentes campos de especialización, véase Casas (2014: 7-21).

<sup>4</sup> Utilizo aquí la conocida expresión “pacto ambiguo”, acuñada por Manuel Alberca desde el campo literario (2007). Como subraya Mercè Picornell en su agudo estudio sobre *Mercado de futuros*, cualquier tentativa de definición de este tipo de cine desafiante del documental convencional que ella denomina “factualista” nos ubica necesariamente en el plano de la pragmática, relativo al “pacto de realidad que la obra propone a un espectador dispuesto a conocer un fragmento de vida o de mundo” (Picornell 2017: 179).

manera deliberada el horizonte de expectativas asociadas a la autobiografía o la novela, el arte documental y el de ficción.

Sin ánimo de exhaustividad, pienso, para el caso de España, en obras que, dentro de las artes visuales, sin olvidar el cine, se incluyen en esta categoría trasgénero, destotalizadora de epistemologías con pretensión de establecer una prueba documental directa o transparente. En el arte analógico o digital, destacan los proyectos de Joan Fontcuberta, desde *Fauna* (1989) hasta *Imago, ergo sum* (2015), donde el yo se inmiscuye dislocando el valor de verdad comúnmente asignado a lo fotográfico. La artista y escritora Paula Bonet, por su lado, registra la experiencia ambigua de lo cotidiano-biológico en autobiografías gráficas que titula *La Sed* (2016) y *Roedores: cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) y, más recientemente, en su autobiografía también designada novela, *La anguila* (2021). En la gran pantalla, además de *Cristales rotos* y *La muerte [sic] rouge (soliloquio)* (2006) de Víctor Erice, y de *Mercado de futuros* y *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez, llama la atención cierto documental de autor donde el yo, en tanto que origen difuso del relato, coquetea abiertamente con la ficción: pienso en el ejemplo elocuente de la autoficción fílmica de Pedro Almodóvar, *Dolor y gloria* (2019). También destacan, en el ámbito del documental de autor independiente en España, autoficciones fílmicas como *El retablo de las maravillas* (2021), donde Guillermo Peydró construye un curioso diario de pandemia dialogando con *Don Quijote*, o las autoficciones del boom biográfico-familiar donde se incluyen *Haciendo memoria* (2005) de Sandra Ruesga, *Nedar* (2008) de Carla Subirana, *África 815* (2014) de Pilar Monsell, *Una historia para los Modlin* (2012) de Sergio Oksman, o *Muchos monos, un hijo y un castillo* (2017) de Gustavo Salmerón.

El cine autoficcional, en suma, abre un espacio intersticial que incluye el cine documental de autor y el de ficción, sin reducirse en exclusiva, ni tampoco desbancar a ninguno de ellos. La ambigüedad no solo permea la estética fílmica. También se impregna, en películas como *Mercado de futuros* y *Cristales rotos*, en una suerte de poética compartida de la memoria. El cine autoficcional de Álvarez y Erice apunta en dirección a una de las premisas cardinales planteadas por Jacques Rancière en su ensayo *La fábula cinematográfica* (2006), la idea de que la memoria pierde fuerza a ritmo acelerado debido al entendimiento, arraigado hoy en nuestras sociedades occidentales, de que el tiempo presente prevalece sobre el pasado.<sup>5</sup> La información se autoafirma, añade Rancière (2006: 157-58), funcionando de modo exclusivo en su propio beneficio. El cine autoficcional descentra esa presuposición de una *verdad informativa*, única, que según argumenta Rancière se afirmaría a sí misma, siendo parte de un presente que obnubila el pasado.

Al reclamar su estatuto dual, ambiguo, de documental y de ficción, los filmes de Álvarez y Erice evidencian los límites de aquello que se presenta como conocimiento objetivo. Las respectivas autoficciones de Álvarez y Erice desafían la imposición de “las nuevas ficciones de la globalización” (principalmente la

---

<sup>5</sup> Para el caso de la España contemporánea, véase, sobre la tendencia a olvidar el pasado, desde el punto de vista histórico-político, Omar Encarnación (2014), y contra esta misma idea, desde el punto de vista de los estudios culturales, Labanyi (2007: 89-116).

política, la publicidad y el turismo) que –como bien muestran Carmen Morán Rodríguez y Teresa Gómez Trueba (2017: 22)– ocupan una parte significativa de nuestra vida cotidiana. En un mundo donde se proclama la supuesta posverdad, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* se suman a un movimiento autoficcional que podría servir de contrapunto a esas otras manifestaciones culturales, *falsas verdades* cuya intención encubierta radicaría en la manipulación de creencias, opiniones, actitudes sociales y emociones. La autoficción, en literatura como en el arte visual, incluyendo el cine, reaviva nuestra actitud de sospecha hacia aquello que nos es dado como real sin subsiguiente cuestionamiento. En el espacio del cine documental, las autoficciones fílmicas actúan desarticulando el efecto de autoafirmación informativa descrito por Rancière. En el caso de *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* se abren grietas genérico-formales y por tanto también epistemológicas, indisociables, además, del pensamiento de la memoria que nos ancla no solo en el tiempo, sino también en el espacio.

## 1. UN CINE DE LO INCIERTO

En el banquete ofrecido por un noble de Tesalia llamado Scopas [...] se llevó un mensaje a Simónides de que fuera esperaban dos jóvenes que deseaban verlo. Se levantó del banquete y salió, pero no encontró a nadie. Durante su ausencia, el techo del salón de banquetes se derrumbó, muriendo aplastados bajo las ruinas Scopas y todos los invitados; los cadáveres estaban tan destrozados que los familiares que vinieron a llevárselos para el entierro no pudieron identificarlos. Pero Simónides recordó los lugares en los que se habían sentado a la mesa y, por lo tanto, pudo indicar a los familiares cuáles eran sus muertos.

Frances A. Yates, *The Art of Memory*<sup>6</sup>

Las palabras de este epígrafe, extraídas de la introducción que Frances Yates escribe para su libro *The Art of Memory* (1966: 4), son prácticamente idénticas a las que abren *Mercado de futuros*. Desde el comienzo, la voz en *off* de Álvarez llama la atención sobre las interconexiones que median entre nuestra memoria y el espacio que habitamos.<sup>7</sup> Sus primeras palabras invocan la figura del poeta griego Simónides de Ceos, fundador del arte de la memoria en la tradición occidental. A diferencia de Simónides, los directores de las películas aquí estudiadas no se presentan como testigos directos del desastre acontecido, el desplome del 2008 que precedió a la crisis. No obstante, diríase que, a través del cine, Álvarez

<sup>6</sup> Es mía la traducción de todas las citas no escritas originalmente en español.

<sup>7</sup> Dicho discurso sobre la memoria, presente en la autoficción previa de Álvarez, *El cielo gira*, se prolonga en "Apuntes sobre el arte de la memoria", contenido extra que completa el documental *Mercado de futuros* en formato DVD.

y Erice reivindican como Simónides que, hoy, las prácticas de la memoria todavía dependen, fundamentalmente, del sentido de la vista.<sup>8</sup> Así, Álvarez (2005) ha expresado su sueño de reactivar –mediante el cine documental que practica en la estela de Erice– “la mirada contemplativa inocente que la gente solía tener sobre las imágenes”. Aunque Álvarez piense que es inviable el retorno a un estado contemplativo de lo real, en un contexto donde “las imágenes están en todas partes y cada una está destinada a descartar a las demás”, películas autoficcionales que se toman el tiempo de *mostrar* (y no de demostrar), como *Mercado de futuros* y *Cristales rotos*, contrarrestan la sensación generalizada de compresión temporal que se ha venido afianzando en las sociedades contemporáneas con la obsolescencia programada de la información, sin olvidar la información visual.<sup>9</sup>

En las autoficciones filmicas de Álvarez y Erice, la necesidad de anclaje temporal es inseparable de otra necesidad patente, la del anclaje espacial. En *Mercado de futuros*, Álvarez dedica largo tiempo a documentar el período de la burbuja inmobiliaria que precedió, en España, a la debacle económica de 2008. Con frecuencia, el discurso de la voz en *off* sobre la pérdida de la memoria y su maleabilidad contrasta con imágenes que exhiben la drástica transformación del paisaje urbano de Barcelona. Ocurre hasta el punto de que, para Sophie Mayer (2012), lo único que vemos *realmente* en *Mercado de futuros* es una “sucesión de espacios corporativos idénticos donde se celebran las ferias y congresos [del sector inmobiliario]”. Aprehendo estos espacios provisorios de ferias y congresos que se suceden en serie como “no-lugares” en el sentido originario dado por Marc Augé (1995: 77), de que no son definidos como relacionales, históricos o vinculables a la identidad. La obra documental híbrida de Álvarez equivale, como se desprende de los trabajos de Luis Prádanos (2018: 91-162), a una forma cinemática de ecocrítica urbana en la España post-2008. Llegados a este punto, surgen interrogantes. ¿Eclipsan estos “no-lugares”, acaso, las características distintivas de Barcelona, en la línea sugerida por Mayer? Los ciudadanos de la antigua polis, explica la voz en *off* en la película de Álvarez, solían elegir espacios arquitectónicos donde disponer imaginativamente sus recuerdos personales. ¿Qué ocurre con los recuerdos que solíamos asociar a lugares característicos de nuestras ciudades, cuando esos lugares son desplazados de manera abrupta, siendo reemplazados por “no-lugares”, como se muestra en *Mercado de futuros*? Las primeras imágenes de *Cristales rotos*, por otro lado, corresponden al plano general de un recinto industrial abandonado. ¿Es ese lugar vacío de la

---

<sup>8</sup> Cicerón fue el primero en señalar que el estudio de la memoria de Simónides se basaba no solo en el descubrimiento del significado del orden para la memoria, sino también en la comprensión de que la vista debe considerarse el más fuerte de todos los sentidos (Yates 1966: 4). Álvarez también se refiere al filósofo Georgias Leontinos, quien ubicaba sus ideas en lugares determinados para recordar sus discursos.

<sup>9</sup> La reflexión de Álvarez sobre el olvido desenfrenado de la información recuerda al razonamiento evocado más arriba de Rancière (157-58). Para saber más sobre cómo la revolución de la información y la proliferación de nuevos medios de comunicación y transporte han resultado en una compresión espacio-temporal cada vez mayor, que explica el anhelo de nuestras sociedades por el anclaje temporal y, por lo tanto, nuestra preocupación por la memoria, véase Huysen (2003: 11-29).

Fábrica Vizela, también, un lugar despojado de memoria? El título original de la película de Erice en portugués, "Cristales rotos", captura el nombre con el que los habitantes de la ciudad de Guimarães, situada al norte de Portugal, se refieren en la actualidad a lo que solía ser la fábrica del río Vizela. Cuando abrió en 1845, la fábrica trajo la electricidad y el ferrocarril a la región. Medio siglo más tarde, cuando Louis y Auguste Lumière rodaban su primer documental al otro lado de los Pirineos, en Francia, la Fábrica Vizela se había convertido en la segunda empresa de fabricación textil en Europa. En su hoy clásico documental mudo, *La salida de la fábrica en Lyon* (1895), los hermanos Lumière capturaron en el tiempo cómo un grupo de obreros salía de su lugar de trabajo. La película de Erice, realizada en el siglo XXI, en Portugal, visibiliza a través del documental híbrido contemporáneo, que también se dice ficción, a un grupo de personas que continúan desempleadas en tiempos de crisis, desde que cerró la fábrica donde trabajaban.<sup>10</sup> *Cristales rotos* es la grabación *escenificada* de sus testimonios colectivos y personales. Uno tras otro, dan fe con palabras como estas, ante la cámara del final de su vida laboral: "Me gustaría volver a trabajar... Pero me dijeron que era vieja. ¿Con cincuenta y seis años, ahora que voy a hacer?" (Judite Araujo en Erice 2012: 1:00:38-53).

Para rodar su película, Erice pidió al colectivo de antiguos trabajadores que volvieran a ocupar el comedor vacío de la Fábrica Vizela. El escenario de *Cristales rotos* es mínimo: de la pared cuelga un gran retrato de grupo donde vemos a cientos de mujeres y hombres que trabajaban en la fábrica a finales del siglo XIX.



Figura 1. Víctor Erice, *Trabajadores de la Fábrica Vizela: Primer plano de la fotografía en Cristales rotos*. Reproducida con permiso

<sup>10</sup> Al igual que Erice, que contrató a las desempleadas y desempleados que actuaron en *Cristales rotos*, Álvarez y el artista visual Francesc Torres emplearon a un grupo de parados para "El proyecto del 25%", obra artística que representó a Cataluña en la Bienal de arte de Venecia de 2013. Comisariada por Jordi Balló, esta iniciativa se concibió como una reflexión sobre el papel del arte en el contexto actual de la crisis.

Las mujeres y hombres contemporáneos que prestan testimonio en *Cristales rotos* miran la fotografía tomada en el mismo lugar donde están siendo filmados. La *mise en abyme* provocada por la reinscripción de la fotografía, inmóvil, en el medio del cine en movimiento, instaura una distancia para con el objeto representado: "Cuesta mucho mirar a esta gente que está aquí... No reconozco a nadie"; "Toda esta gente me causa una gran impresión. Miran hacia nosotros, parece que quieren decir algo pero no sé bien qué no sé, no sé" (Rosa Gonçalves e Inês Ferreira Gomes en *Erice* 2012: 1:09:40-59, y 1:12:10-34, respectivamente). Diríase que los personajes de la película perciben la gran fotografía en blanco y negro como un rastro espectral de un mundo ya extinguido: "Son personas de otros tiempos"; "En mi opinión, ese tipo de trabajador ya no existe" (Judite Araújo y Maria Ana Coutinho Serrão en *Erice* 2012: 1:10:55-11:05, 1:10:20-31, respectivamente). En *Mercado de futuros* se entreteje una poética similar de la memoria –si bien relativa a un pasado más reciente– cuando la voz en *off* anuncia que se ha desvanecido el camino que conduciría a los orígenes de la crisis actual (en Álvarez 2011: 1:27:09-1:28:24).<sup>11</sup> *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* son autoficciones que arrojan luz, a través del medio del cine, sobre la imposibilidad de documentar orígenes de manera límpida, directa, ya sean estos los orígenes del capitalismo vivido por la primera clase obrera, o los orígenes de la crisis financiera actual. La gran fotografía, impresa en blanco y negro, que se muestra en *Cristales rotos* cumple una función análoga a la que desempeñan en *Mercado de futuros* las imágenes rodadas antes de la crisis financiera de 2008. Al invitarnos a indagar en rastros dispersos del pasado que son manifiestamente oscuros, las autoficciones de Erice y Álvarez nos instan a interrogar la estabilidad de la memoria personal y su conexión con la presunta falta de memoria colectiva. Pero estas películas, sugiero, no son simples expresiones artísticas vinculadas al denominado "boom de la memoria",<sup>12</sup> esto es, al interés acuciante que despierta, también en el arte, el sentimiento generalizado de que el tiempo presente obnubila el pasado. Las autoficciones que Álvarez y Erice dirigen desde España sugieren que dicha industria cultural, focalizada ante todo en cuestiones relativas al franquismo y la memoria histórica, es amnésica a su manera al no prestar la debida atención al pasado reciente de una crisis todavía presente.

Las personas desempleadas que actúan en *Cristales rotos* no solo hablan de su pasado. Al describir su nueva relación con el futuro, revelan, además, su relación con el presente. Así queda patente con declaraciones como estas: "La fábrica cerró, como tantas otras. Por eso, las generaciones de obreros que vivían aquí se sienten perdidos ahora. Qué van a hacer, ¿hacia dónde deben dirigirse? La mayoría no lo sabe"; "ya no hay nada así... [Los trabajadores] tenían sus idea-

---

<sup>11</sup> Las palabras exactas de Álvarez están transcritas en el epígrafe que presenta este artículo.

<sup>12</sup> En España, el "boom de la memoria" suele asociarse a la proliferación de novelas, películas y otro tipo de obras artísticas que han buscado representar la Guerra Civil desde finales de los noventa. *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* encajan más precisamente en la definición más amplia propuesta por Huyssen, (2003) según la cual "boom de la memoria" describiría la preocupación por la memoria que tienen las sociedades occidentales en general, sin olvidar las sociedades de la península ibérica en crisis.

les, y también una cierta esperanza en el futuro” (Miguel Viana da Silva y Antonio Monteiro Bastos en *Erice 2012*: 1:02:28-48, y 1:11:20-35, respectivamente). Los testimonios personales recabados en *Cristales rotos* contrastan con la documentación intermitente, en *Mercado de futuros*, del sueño compartido de acumulación inmobiliaria que imperaba en España antes de la crisis, durante el periodo de la burbuja inmobiliaria. Los comentarios sobre la maleabilidad de la memoria que la voz en *off* hace de manera recurrente, adoptando un tono elegíaco, entran en tensión con otras escenas de euforia colectiva que suceden en un recinto ferial. A ese recinto moderno, anónimo, donde se celebra una concurrida feria inmobiliaria antes del *crash* de 2008 se ha referido Mayer, con elocuencia, como “la fábrica de sueños que vende futuros a clientes desprevenidos”. Dado que la crisis financiera supuso una ruptura con los sueños utópicos de apropiación inmobiliaria, esas escenas de *Mercado de futuros* pueden recibirse como huella audiovisual de una relación previa con el futuro, no articulada en torno los imaginarios distópicos prevalentes en tiempos de crisis que manifiestamente vehiculan los testimonios de *Cristales rotos*.

El cine autoficcional aquí estudiado de Álvarez y Erice es sintomático del sentimiento prolongado de incertidumbre que evocan los antiguos trabajadores de la Fábrica Vizela y, al mismo tiempo, son películas que buscan responder a ese sentimiento. Enfatizan, de manera sostenida, la duda epistemológica. Es así en parte porque *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* pertenecen a una categoría de cine trasgénero que desafía el objetivo principal asignado por Bill Nichols (1991: 30-31) al documental: la gratificación del “deseo de saber” del espectador. En España, Álvarez y Erice se suman a un amplio espectro de directores entre los que se incluyen Isaki Lacuesta, con *Pasos dobles* y *Cuaderno de barro* (2011), José Luis Guerín, con su documental de renombre internacional, *En construcción* (2002), y toda la obra de Joaquim Jordà.<sup>13</sup> Se trata de cineastas que han experimentado al margen de la industria del cine documental español al entrometerse abiertamente en su objeto de investigación cinematográfica, proponiendo una forma de cine autorreflexiva y mostrando una cuidadosa preocupación por el componente estético de su trabajo artístico. Además, su concepción autoral del cine documental cuestiona la suposición también descrita por Nichols (1991: 30-31), según la cual “aquella que vemos es evidencia de sucesos históricos, no simulaciones ficticias de ellos”. En esta línea, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* se presentan como documentales cuyas propuestas, tácitas o explícitas, apuntan al mundo histórico. Sin embargo, ambas películas sugieren que no hay acceso directo a un pasado más o menos reciente y, en ocasiones, documentan la crisis financiera mediante narraciones personales y simulaciones abiertamente ficticias de experiencias humanas.

<sup>13</sup> Antes de que saliera *El sol del membrillo* (1992) de Erice, el cineasta catalán Joaquim Jordà había experimentado con el cine documental bajo la influencia de la Nueva Ola francesa. Aunque drásticamente diferente en su forma y alcance militante, *Numax Presenta* (1980) de Jordà comparte con *Cristales rotos* el interés de documentar la relación de los antiguos trabajadores de la fábrica con su antiguo lugar de trabajo.

Con el tipo de cine autoficcional que proponen, Erice y Álvarez no entretienen al público ofreciendo una forma de ficción escapista, ni pretenden únicamente informarle sobre la causa de la actual recesión o sus movimientos sociales de protesta. Ambas películas proponen una *reflexión sobre* la crisis actual y pueden ser tomadas, además, en virtud de su estatuto dual trasgénero, indefinido, como *reflejo de* la incertidumbre o ambigüedad constitutiva que marca con especial fuerza los imaginarios sociales de la crisis.

## 2. UNA FORMA DE ESCRITURA QUE PIENSA (Y RESISTE)

¿Qué tipo de punto común puede haber entre las principales formas de resistencia en el panorama audiovisual actual? Creo que, básicamente, la respuesta es "la memoria".

José Luis Guerín, "Work in Progress"

Según el crítico y director de cine español José Luis Guerín, próximo al círculo de Erice y Álvarez, la disidencia en el cine actual tiene más que ver con el despliegue de formas particulares de pensar que con el uso hecho de la tecnología. El cine autoficcional propuesto por Álvarez y Erice, corresponde a la categoría de películas resistentes porque "poseen la conciencia de un medio y un lenguaje" (Guerín 2004). A diferencia del cine convencional de ficción, estos filmes no tratan lo real como "un efecto que producir para el entretenimiento"<sup>14</sup> sino como un territorio incierto donde se esparcen rastros oscuros por explorar. *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* se presentan como artefactos cinematográficos claramente distintos de las comedias y dramas contemporáneos que hacen de la crisis española su tema principal o de fondo, como *Somos gente honrada* (2013) de Alejandro Marzoa, o *Los amantes pasajeros* (2013) de Pedro Almodóvar. También se distinguen de la ola de documentales abiertamente políticos sobre la crisis, entre los que figuran *Libre te quiero* (2012) de Basilio Martín Patino y *15M: Excelente. Revulsivo. Importante* (2012), de Stéphane Grueso. No obstante, aunque las películas autoficcionales de Álvarez y Erice no busquen transmitir un mensaje declaradamente político, sí son políticas en tanto en cuanto que su estatuto trasgénero disloca las fronteras entre el cine de ficción dominante y el documental informativo, situándose en los márgenes del mercado del cine.

*Cristales rotos* y *Mercado de futuros* proponen una noción de "ficción" fílmica que *no* se opone a la de verdad o realidad. Recuerdan que "ficción" se deriva del latín *figo*: dar forma, formar, modelar o fingir. Más adelante, la figuración y la imaginación comenzarían a entenderse como invención, artimaña y disimulo; pero originalmente, "ficción" significaba *esculpir*, modelar con arcilla, crear figuras e imágenes. Volviendo sobre los orígenes etimológicos del término, Rancière

---

<sup>14</sup> Cuando menciono que *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* "no tratan lo real como un efecto que producir", estoy siguiendo el entendimiento que Rancière (2006) propone del cine de ficción a partir del concepto de fábula de Aristóteles.

(2006: 158) ha sugerido que el documental “puede llevar esa obra artística a su esencia, a una forma de cortar una historia en secuencias, de ensamblar planos en una historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes”. Tal es el caso de *Cristales rotos* y *Mercado de futuros*. En estas películas, la “ficción” debe entenderse como obra que se esculpe cuidadosamente en palabras e imágenes. Es el prisma a través del cual cineastas como Erice y Álvarez se relacionan con la realidad opaca que buscan documentar.

Al presentarse explícitamente como construcciones artísticas autorreferenciales, *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* no solo iluminan las líneas borrosas que separan la ficción del cine documental, reforzando así la duda epistemológica que los autores de autoficción propagan, en la literatura como en las artes. Aquí, el cine no está impulsado por una preocupación en exclusiva estética. Esa preocupación por el trabajo en el estilo, cuya importancia subrayan Erice y Álvarez, supone una respuesta ética y política, siguiendo la lógica de Erice: “En un mundo saturado de imágenes, ¿qué podemos hacer para *esculpir* imágenes veraces?” (Erice 2003b). Después de interrogar al público durante su presentación de *Cristales rotos* en la Cineteca de Madrid, el director evocó los inicios de la tradición del cine documental. Cuando realizó el primer largometraje documental, *Nanook el esquimal* (1922), Robert Flaherty encontró grandes dificultades para filmar escenas en interiores, debido a las limitaciones espaciales y la falta de luz natural. De hecho, la mayoría de las escenas interiores que inaugurarían la historia del cine documental se rodaron en un iglú de tres paredes construido específicamente para la película (Barnouw 1993: 34-36). En su presentación, Erice celebró el derecho de Flaherty a modificar, o esculpir, la realidad con el fin de documentarla mejor, y vinculó ese derecho fundamental a la *voluntad imperante de escribir* del cineasta, idea que se relaciona, en la obra teórica de Erice, con la conceptualización del cine de autor.<sup>15</sup>

La práctica cinematográfica de Erice es una continuación coherente de su discurso sobre el cine. El cine autoficcional, parafraseando las palabras de Jean-Luc Godard (1998) sobre el cine de autor, como una forma de escritura que piensa. Erice sostiene, como Godard, que el papel del cineasta consiste tanto en filmar como en pensar en películas (Marías y Vega 1983: 59-70). Este entendimiento que trasladamos al cine autoficcional se remonta a la influyente teorización de Alexandre Astruc sobre la “cámara-bolígrafo”. Con su ensayo “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style” (1948), Astruc inauguró la teoría del autor en el cine. Anunció que el cine, que hasta ese momento se pensaba exclusivamente como medio de entretenimiento, finalmente se estaba convirtiendo en una forma de expresión artística. Después de declarar que el cine se estaba “convirtiendo gradualmente en un lenguaje”, Astruc formuló su definición de lenguaje, “una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar

<sup>15</sup> Como documenta Rosanna Maule (2008: 62), Erice se ha asociado principalmente con el cine de autor desde que se involucró directamente en el movimiento de la *nouvelle vague* o nueva ola al comienzo de su carrera, cuando dirigió un segmento de *Los desafíos* (1961), una película incluida en la antología a cargo de uno de los productores más influyentes del nuevo cine español, Elías Querejeta.

sus pensamientos, por abstractos que sean, o traducir sus obsesiones exactamente como se hace en un ensayo o una novela contemporánea" (Astruc 1968: 18). Astruc despejó el camino para futuros enfoques al medio cinematográfico como lenguaje, pero su concepción del lenguaje como medio *transparente* de comunicación fue desplazada con la llegada del giro lingüístico en los años 60 y 70.<sup>16</sup> Desde entonces, el cine de autor, incluido el cine autoficcional, se ha vuelto cada vez más autorreferencial.<sup>17</sup> La idea de que el pensamiento puede traducirse directamente en lenguaje se ha cuestionado, como lo ilustra el siguiente comentario fuera de pantalla de Godard, en su película *Una mujer es una mujer*: "¿Por qué hay tantos signos por todas partes? Terminé preguntándome de qué se trata el lenguaje, signos con tantos significados diferentes que la realidad se oscurece cuando debería distinguirse claramente de lo imaginario" (Godard 1975: 155). Como Godard, pero hablando desde un presente de crisis financiera, Álvarez percibe las palabras como trazos oscuros, cuya significación desplazada *no* aclara la realidad, "ya no significan lo mismo" (en Álvarez 2011: 1:27:09-1:28:24). El lenguaje, y con él la escritura de ficción, dejó de ser una noción estable cuando resurgió como metáfora de la creatividad personal en la nueva ola del cine de autor donde Erice y Álvarez encuentran inspiración.<sup>18</sup>

Para Erice, las películas de Álvarez, que aquí analizamos desde el prisma de la autoficción, son la prueba de que el cine documental puede entrar en la categoría artística del cine de autor. En su artículo sobre *El cielo gira*, Erice (2005) subraya el enfoque artístico que comparte con Álvarez, declarando que "todas las imágenes y sonidos expuestos a un espectador deben ser creados primero como una forma de escritura cinematográfica".<sup>19</sup> Curiosamente, Álvarez ha explicado, en cambio, que busca "hacer referencia a una tradición en el documental, comenzando con Robert Flaherty y tratando, como hicieron los pioneros, de salir a la calle sin más y ver lo que pasa ahí fuera" (Álvarez 2005). Sin embargo, como sucede en *Nanook el esquimal* de Flaherty, *Mercado de futuros* está lejos de ser la grabación directa de "lo que pasa ahí fuera", o lo que se encuentra espontá-

<sup>16</sup> Con "giro lingüístico" me refiero a la amplia exploración del poder del lenguaje propuesta desde los años 70 por pensadores como Julia Kristeva, Judith Butler, Michel Foucault, Jacques Derrida y Hayden White, cuyo trabajo descentró drásticamente la noción de lenguaje como un medio de expresión transparente. Los estudios de Christian Metz también serían fundamentales para pensar el cine como lenguaje. Metz (1974) analiza la expresividad cinematográfica a través de la lingüística estructural para centrarse, a diferencia de Astruc, en la especificidad del cine frente a otros lenguajes como el lenguaje literario. Más ampliamente, sobre las interconexiones entre el giro lingüístico y la autoficción, véase López-Gay (2020: 66, 169-70).

<sup>17</sup> Timothy Corrigan (1991: 5-6) insiste en que los intentos del autor de la película por interactuar con su público a través del cine autorreflexivo se han vuelto aún más visibles desde los años 80.

<sup>18</sup> Para saber más sobre la renovación de la definición conceptual de autoría cinematográfica propuesta por Godard y otros durante las décadas de 1950 y 1960, y la influencia que dicha renovación tuvo en los directores de cine de autor europeos, incluido Erice, véase Maule (2008: 62-80).

<sup>19</sup> Erice prosigue planteando que una película que no es fruto de un proceso de escritura cinematográfica, a diferencia de *El cielo gira* de Álvarez, "podría pertenecer al campo del periodismo, la sociología o la antropología, pero no al campo del cine" (Erice 2005). Mi interés aquí en el elogio de Erice a los métodos artísticos de Álvarez es su entendimiento de que el cine documental puede entrar en la categoría de cine de autor, y no la distinción tácita que hace entre arte superior e inferior, las películas que pertenecen al ámbito del cine de autor y las que no.

neamente en la realidad. Muchas de las escenas rodadas en “no-lugares” indistinguibles, como las ferias inmobiliarias internacionales celebradas en Barcelona antes de la crisis financiera, son marcadamente ambiguas, hasta el punto de que el espectador no puede saber si esas escenas son, o no, resultado de actuaciones previstas. Al mostrar repetidamente fondos fotográficos promocionales elaborados a tamaño real y modelos arquitectónicos iluminados que recuerdan implícitamente al cine convencional, la película resalta la artificialidad del cine documental de autor (Mayer 2012).<sup>20</sup> De manera más general, a lo largo de *Mercado de futuros*, la voz en *off* tiende a adoptar un tono íntimo, por momentos nostálgico, que recuerda constantemente al espectador que la película es en sí misma una construcción subjetiva. Como ha subrayado Jacqueline Sheean (2018) para el caso de *Mercado de futuros*, Álvarez privilegia la nostalgia antes que el impulso narrativo de carácter informativo, adoptando una forma híbrida de documental que resiste, también en el plano formal, al mercado del cine documental comercial.

El documental de autor buscaría, según infiero de otras declaraciones de Álvarez (2009: 75), restituir la mirada del creador evitando caer en convenciones del documental *mainstream*. Así lo certifica Erice al explicar, desde su óptica compartida con Álvarez, que el cine documental supone una forma artística de escritura porque la mirada del cineasta sobre la realidad siempre está impregnada de ficción (Erice 2013). Siguiendo esta lógica, en *Mercado de futuros*, el discurso de la voz en *off* que parecería generar el curso tomado por las imágenes constituiría, también, una forma de escritura ficcional. En el caso de *Cristales rotos*, por otro lado, la “voluntad de escritura” referida por Erice tiene que ver, literalmente, con un trabajo de redacción del guion cinematográfico que incluye y va más allá de la cosmovisión del cineasta. Tras realizar una larga serie de entrevistas con los desempleados que solían trabajar en la Fábrica Vizela, Erice compiló el borrador de un guion, a partir de sus testimonios personales. En una segunda fase, nueve de los entrevistados colaboraron con el director en un proceso de reescritura colectiva del guion (Erice 2005). Finalmente, Erice pidió al grupo de actores improvisados, así como a un actor profesional que se unió al equipo, que posaran ante la cámara como si recitaran un papel para el *casting* del documental por realizar. Uno a uno, sin esconder que están actuando, miran hacia el público dirigiendo sus palabras a Erice, a quien imaginamos tras la cámara. La figura ausente del cineasta se vuelve presente, a lo largo de toda la película.

La determinación de documentar la crisis financiera ibérica a través del cine autoficcional no responde tanto a la voluntad de asignar un sentido dado a sus causas como al deseo de registrar el proceso arqueológico de reordenación de diversos signos difusos que remiten de manera oblicua a esas causas, visibilizando un pasado histórico presuntamente desplazado por el presente. Autoficciones fílmicas como *Cristales rotos* y *Mercado de futuros* se atienen a la concepción de cine disidente descrita por Guerín. A pesar de su carácter au-

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, las escenas de *Mercado de futuros* en Álvarez (2011: 00:15:56-16:10).

torreferencial, que con frecuencia llama la atención sobre la ficcionalidad de toda escritura, incluyendo la fílmica, el cine autoficcional no se cierra sobre sí mismo, desvinculándose de lo real. Prueba de ello son las escenas intercaladas en *Mercado de futuros* que cumplen la función de registrar prácticas simbólicas, "tácticas" mediante las cuales los ciudadanos ocupan de manera momentánea espacios públicos, creando memoria de su ciudad y para su ciudad, Barcelona. Pensemos en momentos que muestran las interacciones animadas de la gente en el mercadillo de *Els Encants* de Barcelona, hoy reubicado en un moderno centro comercial; un hombre cualquiera que cuida de un jardín comunitario bajo la autopista; un grupo de personas haciendo *parkour* rodeados de grafitis... (en Álvarez 2011: 00:39:16-47:45, 1:02:48-07:34, y 1:27:09-28:24). Estas escenas exteriores, aparecidas de manera intermitente en *Mercado de futuros*, sirven para documentar aquello de Michel de Certeau (1988: 41) describió famosamente como "un arte de los débiles, [...] la proliferación de manipulaciones aleatorias e indeterminables, dentro de un inmenso marco de restricciones y seguridades socioeconómicas: miríadas de movimientos casi invisibles, jugando con la textura cada vez más refinada de un lugar que es uniforme, continuo y constituye un lugar adecuado para todas las personas". A diferencia de las escenas rodadas en "no-lugares", antes mencionadas, estas interrumpen la sucesión visual de espacios sin carácter –como centros comerciales de nueva construcción o ferias inmobiliarias internacionales– sobre los cuales se asienta la homogeneización global del paisaje urbano. En *Mercado de futuros* se factura la documentación de no-lugares mediante el registro de tácticas ciudadanas de apropiación del espacio, que instan al público a interrogar, a partir de su vínculo específico con el espacio, la suposición generalizada de que las prácticas personales y colectivas de memoria están irremediabilmente en declive.



Figura 2. Mercedes Álvarez, *Mercadillo de Els Encants, Barcelona, en Mercado de futuros*.  
Reproducida con permiso

En *Cristales rotos*, la reocupación del espacio por parte de los antiguos trabajadores de la Fábrica Vizela sí fue cuidadosamente preparada. Erice y su equipo siguieron un proceso de planificación meticulosa, en el sentido de que la ocupación fue ejecutada con el fin de ser documentada. Desde su subtítulo descriptivo, *Pruebas para una película en Portugal*, el filme se presenta como una obra inacabada, una serie de pruebas de pantalla para un documental por venir. Erice ha detallado cómo tras compilar los testimonios personales de los desempleados de la Fábrica Vizela, les presentó a estos el borrador del guion para su revisión y aprobación, iniciando así un proceso de reescritura colectiva (Erice 2013b). Es revelador que posteriormente cada uno de los actores no profesionales *no* recitara necesariamente aquello que habría sido su propio papel en la vida real. Surge un espacio de identificación narrativa entre los antiguos trabajadores y el cineasta que media entre ellos, guiando una *performance* donde el ponerse en el lugar del otro forja un nosotros. *Cristales rotos* es una autoficción –recapitulemos– en la medida en que se trata de una película *de autor* que al mismo tiempo reivindica su parte de ficción, no contrapuesta a una documentación de lo real. En ella se problematiza una noción de autoría como categoría-estanca, asociada de manera unívoca a una figura cardinal, fuerte, de yo-director como lo es sin duda la de Erice, en el ámbito del cine español de autor. Su película *Cristales rotos* se constituye, pues, en última instancia como puesta en escena y registro del proceso mediante el cual la suma de memorias personales de los antiguos trabajadores emerge a modo de memoria colectiva, fílmica, creada por y para esa comunidad de desempleados de la Fábrica Vizela. Ello, con la participación crucial, nunca oculta, del director que inevitable y felizmente filtra lo real-inventado a través de su mirada autoral. Considerando esta especial conjugación de fuerzas complementarias, que no contrapuestas, tomo la película autoficcional de Erice como cristalización, dentro del espacio del cine español de la última década, del viraje posible a un entendimiento de la autoficción que incluya la ficción colectiva o *colectficción*, en la línea sugerida por Priscila Gag Artigas (2017).

Hacia el final de *Cristales rotos* aparece el actor profesional, Valdemar Santos, cuya actuación afianza de manera definitiva el engarce de lo individual en lo colectivo. Posando con descaro ante la cámara, bajo el mismo nombre que usa en la vida real, Santos declara saber de memoria todos y cada uno de los papeles que ha interpretado durante su carrera. Entre otros, rememora en estas palabras el papel que desempeñó en la obra de teatro *O Capital* (1896), del dramaturgo socialista António Ernesto da Silva:

¡Memoria! ¿Queréis saber si yo tengo memoria? ¡Porque la tengo!... ¡Sin memoria un actor no es nada, está perdido! Y yo soy actor, un actor serio. ¡Sí que tengo memoria, lo que no tengo es trabajo! Pero puedo recordar todos los papeles que he interpretado a lo largo de mi vida, desde el primero hasta el último. Yo, que fui Carlos Marques en *O Capital*, del gran Ernesto da Silva. ¿Otra vez no sabéis de qué hablo? ¡Vosotros! ¡Sois vosotros los que no tenéis memoria! (Valdemar Santos en Erice 2012: 1:12:50-13:57)

La intervención final de Santos ilustra hasta qué punto películas como *Cristales rotos* y *Mercado de futuros*, documentales de autor que con frecuencia reflexionan sobre el tema de la pérdida de memoria, son, al mismo tiempo, fábricas generadoras de memoria en un presente de crisis compartido. Aunque para Marx el arte, incluido el teatro, fuera un instrumento de análisis entre muchos otros, eso distaba mucho de ser el caso en los círculos socialistas portugueses del siglo XIX. Beatriz Peralta García (2011: 37-45) explica que fue justamente el pionero en defender desde el socialismo el uso del teatro como herramienta pedagógica, Luís de Figueiredo,<sup>21</sup> quien encargó a Ernesto da Silva que escribiera una obra de teatro, *O Capital*, para su representación el 1 de mayo de 1895. En la autoficción *Cristales rotos*, dirigida en el siglo XXI por Víctor Erice –película donde *nada* queda sujeto a la improvisación, como bien subraya María Filomena Molder (2017: 247)–, la referencia de Santos a *O Capital* funciona como recordatorio de la tradición olvidada de los obreros europeos, que solían representar obras teatrales socialistas en fábricas y teatros, para reivindicar sus derechos laborales. Hoy, a través del cine autoficcional generado en común, en tiempos de crisis, los desempleados exigen su derecho a ser visibles. Al volver a ocupar físicamente el espacio vacío de la fábrica, y a compartir sus historias entre ellos y con nosotros, convirtiéndose en actores y, por tanto, en agentes de esta autoficción colectiva, los antiguos trabajadores de la Fábrica Vizela crean *de facto* un espacio simbólico de identificación colectiva. Si bien estas dos autoficciones fílmicas de la crisis y *sobre* la crisis son marcadamente autorreferenciales, en tanto en cuanto que apuntan a su propia *escritura de ficción* a través del medio del cine, ateniéndose al estilo singular de Álvarez y Erice, respectivamente, la autorreflexividad no debe confundirse aquí con el argumento de que lo real es irrelevante. La ficción no se opone en este tipo de cine a lo real documentado, sino que constituye la lente a través de la cual el cineasta, el equipo de actores y, por extensión, el espectador, perciben y se relacionan con esa realidad.

Con *Mercado de futuros* y *Cristales rotos*, Álvarez y Erice abandonan el *modelo centrípeto* original de autoficción, encerrado en sí mismo, que pone en primer plano el soliloquio psicológico del yo con el yo, según sucede en películas antes mencionadas, como *La morte rouge*, de Erice y *Dolor y gloria*, de Almodóvar. En lugar de ello, despliegan un *modelo centrífugo* de autoficción cinematográfica que invita al espectador a cuestionar su presente histórico. La fuerza inusitada de las formas de escribir, líricas pero transgresoras, cultivadas por Erice y Álvarez desde el cine trasgénero que se presenta como documental y ficción, reside, en última instancia, en los modos artísticos de resistencia social que sus respectivas películas documentan, y en ocasiones provocan, en el contexto específico de la crisis ibérica. *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* responden a la voluntad sostenida de reinventar prácticas hacedoras de memoria social que se tornen visibles a través del cine, mediante la reconfiguración de identidades personales que se interconectan como colectivo. La autoficción recuerda que el

---

<sup>21</sup> Además de otras seis obras sociales, da Silva escribió *Teatro Livre e Arte Social* (1902), una presentación y análisis de las reglas básicas que debe cumplir el teatro militante socialista. Para saber más, véase Peralta García (2011).

cine comprometido con su presente histórico no necesariamente busca denunciar de manera explícita injusticias políticas o sociales. La sensibilidad autoficcional de Álvarez y Erice va más allá del lamento ante una supuesta pérdida de la memoria. Mediante el despliegue de estrategias de ambigüedad de carácter centrífugo, *Mercado de futuros* y *Cristales rotos* no se limitan a presentar órdenes alternativos de cine trasgénero. En virtud de una suerte de analogía imaginaria, también invitan al público de su tiempo, de manera oblicua pero persistente, a repositionarse frente a la realidad histórica compartida de la crisis, atizando la creencia en nuevos órdenes por venir, no solo cinéticos sino también sociales, y acaso políticos.

#### OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Álvarez, Mercedes (2005), entrevistada por Fabien Lemercier. "The Sky Turns: The Shadow of Time", Cineuropa, <<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=1052&did=53080>> (20 de septiembre de 2021).
- Álvarez, Mercedes (2009). "¿Por qué el documental?", *Arkadin* 4.3: 74-77.
- Álvarez, Mercedes (2011). *Mercado de futuros*. Leve Productora: España.
- Astruc, Alexandre (1968). "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo", in *The New Wave: Critical Landmarks*, ed. Peter Graham. Garden City, NY: Doubleday.
- Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Nueva York: Verso.
- Barnouw, Erik (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Casas, Ana (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Corrigan, Timothy (1991). *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- De Certeau, Michel (1988). *The Practice of Everyday Life*. Oakland, California: University of California Press.
- Encarnación, Omar (2014). *Democracy without justice in Spain*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Erice, Víctor (2005). "A propósito de El cielo gira", *El País*, <[http:// https://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209\\_850215.html](http://https://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209_850215.html)> (20 de septiembre de 2021).
- Erice, Víctor (2012). *Cristales rotos*, in dir. Erice et al *Centro histórico*. Nueva York: The Cinema Guild.
- Erice, Víctor (2013a). "Víctor Erice y Pedro Costa, hoy en el Séptimo Vicio desde la Seminci, 22 de octubre de 2013", in Podcast: Séptimo Vicio en Radio 3. Madrid: Radio Televisión Española, <<http://www.rtve.es/radio/20131022/victor-erice-pedro-costa-hoy-septimo-vicio-desde-seminci/773120.shtml>> (20 de septiembre de 2021).

- Erice, Víctor (2013b). Presentación de Centro Histórico, grabación de video de José Chica, 11 de diciembre de 2013. Madrid: Cineteca de Madrid.
- Forné, Anna y Patricia López-Gay (2022). "Archival Practices in Post-millennial Documentary Cinema in Argentina and Spain", in *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe et al. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Gag Artigas, Priscila (2017). "De la autoficción a la ficción colectiva: Y todos éramos actores: un siglo de luz y sombra de Gustavo Gac-Artigas", *Imposibilia: Revista internacional de estudios literarios*, 14: 51-72. DOI: < <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2017.160>>.
- Godard, Jean-Luc (1975). *A Woman Is a Woman; A Married Woman; Two or Three Things I Know about Her: Three Films*. Londres: Lorrimer.
- Godard, Jean-Luc (1988). *Histoire(s) du cinema*. París: Gallimard.
- Guerín, José Luis (2004). "Work in Progress", *Rouge*, <[http://http://www.rouge.com.au/4/work\\_progress.html](http://http://www.rouge.com.au/4/work_progress.html)> (20 de septiembre de 2021).
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Labanyi, Jo (2007). "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, 28.1: 89-116. DOI: <<https://doi.org/10.1215/03335372-2006-016>>.
- López-Gay, Patricia (2020). *Ficciones de verdad: Archivo y narrativas de vida*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Marías, Miguel, y Felipe Vega (1983). "En el camino del Sur. Una conversación con Víctor Erice", *Papeles de Cine Casablanca*, 31: 59-70.
- Martí, Octavi (2005). "El documental de Mercedes Álvarez sobre su aldea soriana gana el premio del Festival de París", *El País*, <[https://elpais.com/diario/2005/03/14/espectaculos/1110754802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/14/espectaculos/1110754802_850215.html)> (20 de septiembre de 2021).
- Maule, Rosanna (2008). *Beyond Auteurism: New directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol y Chicago: Intellect.
- Mayer, Sophie (2012). "Whose Waste? Mercedes Álvarez's Mercado de futuros", *BFI Film Forever*. <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/newsandviews/festivals/blog/lff-2011-10-17-futures-market.php>> (20 de septiembre de 2021).
- Metz, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Molder, Maria Filomena (2017). "Green Leaves, Green Sorrows: On Victor Erice's Broken Glasses", in *Thinking reality and time through film*, ed. Christine Reeh y José Manuel Martins. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 244-265.
- Morán Rodríguez, Carmen y Teresa Gómez Trueba (2017). *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peralta García, Beatriz (2011). "Literatura y movimiento obrero en Portugal: la cultura política del socialismo en su teatro", *Espacio, tiempo y forma*, 23: 37-54. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1573>>.

- Picornell, Mercè (2017). "Abriendo fisuras en el escenario de lo hiperreal: una lectura del documental Mercado de futuros de Mercedes Álvarez", *Confluencia*, 32.2: 178-191. DOI: <<https://doi.org/10.1353/CNF.2017.0009>>.
- Poyato Sánchez, Pedro (2009). "El realismo y sus formas en el cine rural español", in *El realismo y sus formas en el cine rural español*, ed. Pedro Poyato Sánchez. Córdoba: Ayuntamiento de Dos Torres, 7-14.
- Prádanos, Luis (2018). *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Rancière, Jacques (2006). *Film Fables*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Rowland Dix, Hywel (2018). *Autofiction in English*. Cham: Springer International Publishing.
- Sheean, Jacqueline (2018). "Nostalgic Materialism: Crisis and Memory in Mercedes Álvarez's Mercado de futuros", *Revista de Estudios Hispánicos*, 52.2: 327-349. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/rvs.2018.0059>>.
- Srikanth, Siddharth (2019). "Fictionality and Autofiction", *Style*, 53.3: 344-363. DOI: <<https://doi.org/10.5325/style.53.3.0344>>.
- Yates, Frances (1966). *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.