

## La última instantánea de la inteligencia europea

David Torrella Hoyos

Vivir en una casa de cristal es una virtud revolucionaria por excelencia. Pero es también una embriaguez, un exhibicionismo de carácter moral de los que hoy nos hacen mucha falta. La discreción en cuanto respecta a la propia existencia ha pasado de ser una virtud aristocrática a volverse un asunto de pequeño burgueses arribistas.

Walter Benjamin, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*

### I

Hace apenas unos meses, justo cuando estábamos en medio del proceso de discusión y elaboración del nuevo número de *Las Nubes* dedicado a Albert Serra (Banyoles, 1975), por motivos que no vienen al caso, me surgió la posibilidad de encargarme de la docencia de uno de los grupos de primer año de “Literatura” de la Facultad de Filología y Comunicación de la Universidad de Barcelona. Probablemente debido a las lecturas que por aquel entonces estaba realizando para documentarme sobre el tema, el nombre de Serra salió mencionado en varias de las sesiones. Aunque la mayoría de los alumnos no habían oído hablar de Serra, la figura del cineasta catalán me sirvió ocasionalmente de perfecto contraejemplo de algunos de los contenidos y materiales que íbamos trabajando. Máxime cuando, por un lado, muchos de ellos tenían que ver con obras y autores canónicos de la tradición literaria occidental: *La Biblia*, *La Odisea*, los trovadores, Baudelaire, etc.; por otro, cuando una parte del curso la dedicamos al formalismo ruso, que, como es bien sabido, fue el movimiento intelectual que fundó lo que más tarde se habría venido a llamar la “teoría literaria”.

De hecho, Víktor Shklovski en un artículo seminal, “El arte como artificio” (1917), proponía una teoría del arte y la literatura basada en lo que los formalistas rusos denominaron el “extrañamiento” (*ostranénie*): la cualidad de algunas obras –difíciles, enigmáticas, oscuras, extremadamente artificiosas– de generar en el lector o en el espectador una mirada renovada que, más allá de permitirle reconocer aquellos objetos

que se le iban apareciendo, le posibilitaba volver a verlos de forma “desautomatizada”, como si fuera la primera vez que los tenía delante.

Shklovski citaba como ejemplo paradigmático de todo esto al gran escritor ruso León Tolstói. Tolstói, señalaba Shklovski, en sus libros describía una y otra vez las cosas –un juicio, una misa, el carácter de un funcionario, una habitación– como si fueran algo nuevo, extraño y, por ello, fascinante. Era precisamente esa descripción de la realidad más cercana (y prosaica), a partir de una mirada singularizada, renovada y que iluminaba sus zonas opacas lo que, en último término, la salvaba de su progresivo desvanecimiento<sup>1</sup>.

Posteriormente, a partir de los años sesenta, las pesquisas de los círculos formalistas rusos, a partir de las vueltas y revueltas que da la teoría, penetrarían con fuerza en el contexto cultural y filosófico francés –gracias, en parte, a la labor de algunos intelectuales emigrados del bloque soviético como Julia Kristeva o Tzvetan Todorov. Si bien se ha considerado que, en cierta medida, el formalismo ruso dejó una honda impronta en el estructuralismo francés, también es cierto que las ideas de Shklovski, Jakobson, Tyniánov, Eichenbaum *et al.* prefiguraron muchos de los postulados de lo que luego se conocería como “estética de la recepción”, y la tesis de la muerte del autor vaticinada por Roland Barthes en su artículo de 1967, titulado precisamente *La mort de l'auteur*.

Barthes, por su parte, concluía allí que esa defunción anunciada ya en el título iba pareja, por un lado, al nacimiento del lector –como categoría textual depositaria de sentido– y, por otro, y, en consecuencia, a la imposibilidad de “descifrar un texto”; es decir, de “imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (Barthes, 1994: 70). A partir de Barthes, pero también de Jauss, Iser y demás estetas de la recepción –y esto es algo que la disciplina hermenéutica ya había teorizado tiempo antes, poniendo el énfasis en la estructura apelativa de los textos–, el narrador moderno se veía eminentemente como una instancia que nacía “a la vez que su texto”. No existía, para Barthes, “otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto [estaba] escrito eternamente *aquí y ahora*” (Barthes, 1994: 68). Una vez este último empezaba a circular, su sentido se multiplicaba, atenuando durante el proceso la autoridad de un autor, que hasta aquel entonces se había visto como prácticamente incuestionable.

## II

Toda esta constelación de referencias que hemos ido apuntando bien nos podría servir para plantear dos cuestiones acerca del cine de Albert Serra, que tendrían que ver justamente con, en primer lugar, el uso que hace Serra –no sabemos si de manera consciente– de la teoría para refutar el horizonte de expectativas con el que los espectadores nos enfrentamos a sus películas; en segundo lugar, con la particular idea de autor –y las consecuencias éticas y estéticas que se derivan de su método de trabajo– que se desprende de su propuesta artística.

Por lo que respecta al primer punto, Serra se ha referido en más de una ocasión a las condiciones en las que se habría rodado una de las escenas más representativas de su película *El cant dels ocells* (2008). El director confesaba que los tres actores que veíamos a lo lejos en un plano general que se alargaba durante algo más de once minutos recibían sus indicaciones a través de unos *walkie-talkies*. La distancia, el ruido ambiental y el, podríamos decir, falible sistema de comunicación empleado imposibilitaban que el flujo de información entre los intérpretes y el director fuese fluido; de manera que Serra, sospechando que era más que probable que los actores no estuviesen entendiendo nada de lo que les estaba diciendo, les lanzaba órdenes y palabras al azar a las que ellos tenían que responder espontáneamente. Estos, por su parte, al escuchar defectuosamente las indicaciones de Serra, a causa de la pésima calidad sonora y la falta de contexto, se limitaban a responder intuitivamente, moviéndose de un lado para otro, girando, deambulando<sup>2</sup>.

El filme sobre el relato bíblico de los sabios de oriente –aunque esto es algo que podemos encontrar en gran parte de la filmografía de Serra– es además ejemplar en cuanto a que parece que en él se haya operado lo que podríamos denominar un “vaciado” –de la historia, de la psicología de los personajes, del paisaje y, en última instancia, de la cinematografía (de la técnica cinematográfica)–. Una estrategia fílmica que se despliega de forma sorprendentemente homogénea y coherente a lo largo de la obra de Serra y que, como el propio director ha comentado en alguna ocasión, se habría empezado a desarrollar de forma más o menos sistemática en su película anterior *Honor de cavalleria* (2006), y llegaría hasta esa zona de *cruising* crepuscular y onírica poblada de autómatas que aparece en *Liberté* (2019).

Aunque quizás el ejemplo más concluyente de ese vaciado lo encontraríamos en *La mort de Luis XIV* (2016), el *biopic* de Serra dedicado a la figura del “Rey Sol”, en el que presenciemos cómo lenta y agónicamente la vida va abandonando el cuerpo enfermo del monarca, postrado durante toda la película en una cama y una habitación que representan –a excepción de dos escenas exteriores– todo el “paisaje” de la película. Una propuesta estética, la de Serra y su equipo, que, según Jaume C. Pons Alorda, apuntaría a “l’arrel profunda, autèntica, de les coses: una despulla” (Pons Alorda, 2015: 147); y que Gabriel Ventura acertadamente habría evidenciado a partir de la ausencia de guion –“Per a Albert Serra el guió és una *cosa mentale*, una atmosfera, una serie de coordenades emocionals que, en un moment determinat, poden servir per ubicar la ficció, però que en cap cas l’han de constrènyer” (Ventura, 2021: 117-118)– y la incomunicación con los actores y el resto del equipo que el director fomenta a veces en los rodajes:

L’essència mateixa del rodatge és la interrupció, el lapsus, l’impediment. En un rodatge sempre hi ha problemes. És més, un rodatge és un gran problema a solucionar. En el cas d’Albert Serra, cal sumar-hi la incomunicació, una anomalia que encara complica més les coses i multiplica els laberints psicològics fins a l’extenuació (Ventura, 2021: 36)<sup>3</sup>.

En cualquier caso, nuestra intuición aquí es que todo este artificio no se puede entender sin hacer referencia a las relaciones existentes entre teoría, crítica, creación y recepción – que inevitablemente Serra conoce debido a su formación académica– y que se traducirían en una peculiar propuesta estética, donde el magma literario es tan solo una sustancia originaria a la que aplicar múltiples procesos de relectura y tergiversación. De ahí que, como espectadores, podamos preguntarnos: ¿Qué emerge cuando se opera todo ese proceso de vaciado del texto y las imágenes?

El campo cinematográfico actual, a despecho de ciertos circuitos alternativos de mayor o menor éxito, qué duda cabe, en general privilegia un tipo de productos audiovisuales en los que las imágenes nos llegan altamente codificadas, de manera que como consumidores apenas tenemos opción de rellenar los huecos y zonas ambiguas que la ficción va dejando a su paso. Si la labor cinematográfica de Serra se puede entender como una suerte de purga de toda esa convencionalización, mediante la dirección de actores, la tecnología digital y el montaje final, quizás podríamos responder tentativamente que lo que surge

después de todo ese proceso es lo azaroso, lo imprevisto y lo accidental. En una palabra, y siguiendo aquí a Serra, lo real; es decir, el verdadero cine:

El cinema es fa amb imatges, unes imatges que el director ha d'extreure meticulosament dels desordres de la realitat. Extreure, seleccionar, detectar. Potser el més important és això últim: detectar aquelles imatges de la realitat que es trenen amb més ardor a les petites veritats de la ficció, o encara diria més: que s'hi trenen de tal manera que artifici i realitat es tornen indistingibles. Per això, durant el rodatge, l'única brúixola fiable és la intuïció. El truc consisteix a concebre un escenari on el real pugui, simplement, aparèixer (Ventura, 2021: 152).

### III

Esta sucinta descripción de las técnicas fílmicas empleadas por Serra bien nos podría servir para identificar y delimitar dos constantes más en su cine: el azar, que el director introduce sistemáticamente en los rodajes, y el carácter poco acabado, casi amateur, que parece impregnar algunas de sus producciones; de manera que, en ocasiones, el resultado puede parecer un ensayo, o incluso un puñado de imágenes descartadas, en relación con un producto acabado que nunca llegaremos a visionar, pero que indudablemente existe – ya que lo podemos entrever y rastrear a partir de los múltiples *making of* y diarios de rodaje que acompañan y sirven de contrapunto a sus creaciones. Algo que, como ya hemos avanzado, podríamos relacionar con la existencia de una voluntad por parte del director de vulnerar sistemáticamente el horizonte de expectativas de los espectadores, de la crítica y, en muchos casos, de los propios actores y realizadores.

Una película, como veíamos antes con Barthes, más allá del laborioso proceso de preparación, filmación y montaje, es lo que sucede mientras se está rodando. De ahí la obsesión de Serra de documentar todo ese proceso creativo. Este último –y esto es algo que podríamos vincular con el espíritu que animaba a las vanguardias históricas y con la performance– es tan importante como el resultado final. De hecho, se podría decir que, al final, nos encontramos con dos obras independientes: por un lado, las largas sesiones de filmación –que tan bien describen los libros de Ventura y Pons Alorda– que generan horas y horas de imágenes –algo prácticamente impensable antes de la introducción de la tecnología digital en el cine<sup>4</sup>– y, por otro, el largometraje de algo más de noventa minutos



resumiría todo esto en una frase lapidaria: “La eficacia absoluta es buena para la guerra, pero no para el arte” (Serra, 2010: 99).

#### IV

Todo ello nos llevaría a que el cine de Albert Serra pueda ser caracterizado –y, de hecho, así lo ha sido en más de una ocasión– como un cine “posnarrativo”. Una etiqueta algo vaga pero que nos puede servir para identificar y delimitar un afán presente sin duda en sus obras de buscar nuevas formas de narratividad, a partir de una manera diferente de entender y trabajar con el tiempo fílmico, afín a otros autores contemporáneos a él como pueden ser Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-soo, Marc Recha o Béla Tarr –por poner tan solo algunos ejemplos de cineastas muy diferentes, pero que comparten una voluntad de trascender el relato fílmico clásico.

Pero volvamos por un momento, y para concluir, a esas clases de “Literatura” y al formalismo ruso que evocaba al inicio de este escrito. Shklovski, en su artículo, oponía la teoría –elaborada por el influyente académico ucraniano Alexander Potebnja– de que la poesía era una forma de pensamiento en imágenes –que nos llevaban de lo desconocido a lo conocido, mediante la síntesis de los diferentes objetos que quedaban integrados en ellas– a aquella otra, sin duda más precisa, según la cual esas imágenes que poblaban la poesía, el cine y el arte en general, eran tan solo unas pocas que se iban repitiendo constantemente a lo largo de su historia. El extrañamiento surgía, pues, por el orden en que estas se iban apareciendo, mezclando, alternando; por como el autor las había presentado y ordenado en la obra. En resumidas cuentas, por la sintaxis a partir de la cual se articulaban:

Yes, of course. Absurdity in cinema today is something provocative. We are used to seeing narrative films where every shot is related to the shot before and to the shot we will see next. My taste for films is nearer to the way you read a poem. When you read a poem, you don't expect every verse to have an obvious meaning. Perhaps it's only a suggestion. Perhaps it's only there because a word has a particular sonority or creates a particular image or atmosphere. You don't expect each line to be perfectly comprehensible.

My film, like a poem, has freedom inside of it, but at the same time it's very calculated. Each shot is carefully worked by the author, *but* always with some freedom inside it. It's like a koan – one image colliding with another (Hughes, 2009).

Quizás, después de la muerte del autor, que Barthes decretó hace ya unos años, el cine de Serra nos puede servir de excelente medidor para valorar el estado de nuestra cultura cinematográfica actual (o de nuestra cultura a secas). Esa es la que, desde hace ya varios lustros, triunfan de forma inapelable las grandes superproducciones norteamericanas, con los Lucas, los Spielberg, los Disney, los superhéroes de Marvel y los Netflix, HBO, etc. En un mundo sobresaturado de imágenes, que nos abordan por doquier, en cualquier momento, desde múltiples pantallas, no deja de ser sorprendente el hecho de que la calidad y la variedad de estas sea relativa; y de que, muchas veces, solo podamos consumirlas e integrarlas después de un intensísimo proceso de codificación y convencionalización.

A todo esto le podríamos oponer, nos guste o no, el “quijotismo” de Serra y su equipo de Andergraun Films, que, con gesto sin duda intempestivo, todavía apostaría por la poesía (por encima de la prosa), por el arte (por encima de la vida) y por la ruptura (por encima de la tradición):

That's the story of my cinema. It was originally conceived as a “natural” utopia, where we dreamed of recreating the life of the Quixote and his belief in chivalry—the most elevated, pure and failed utopia of all—with the most rudimentary tools of digital cinema. As the Quixote invested himself as a knight with his cheap armor, we invested ourselves as filmmakers with a basic digital camera, a cheap computer, a crew made of friends, hard-drives that didn't work... (Yáñez Murillo, 2020).

Quizás sea ese quijotismo uno de los últimos reductos en los que todavía cabría buscar (y no sé si quizás encontrar) lo que Walter Benjamin, en un artículo escrito también en tiempos extraños, llamó la “iluminación profana” de la última instantánea de la inteligencia europea.

Barcelona, 27 de diciembre de 2021





---

Sky!” And they all stop and think, “Tree? Sky?” But they stop and look off at the sky. / So, in this shot, I got the right percentage of *real* freedom – because they really don’t know what to do –but at the same time there is some kind of necessity because you feel that they are following something. They are following my absurd instructions. They didn’t understand what I was saying, but there is something imperative in their walk. / I used this technique many times in the film. It’s very beautiful” (Hughes, 2009).

<sup>3</sup> Por otro lado, el propio Serra comentará: “Where I suffered a lot was during the production of the stage play. I worked with professional actors from the Volksbühne company, which are very talented people who have substantial mastery in the technical aspects of acting. There you could feel very tangibly the sovereignty of the actors. During the rehearsals I tried to establish certain stylistic foundations, mainly minimalistic principles, but the day of the performance they ended up doing whatever they wanted, acting expansively, looking for the audience admiration and applause. So I guess I became quite fed up with those actor’s egos. So for *Liberté*, the film, maybe as a reaction to the stage experience, I took to the extreme the aspects of my method that take all power from the actors: working with three cameras rolling perpetually, with minimum communication with the actors, and with the editing as a weapon which can completely destroy what was built during the shooting. I shoot with three cameras and using zoom. I’ve never used fixed lenses, which is what use the 90-95% of directors. The work with a fixed lens requires a rigid way to operate, having to prepare each shot with precision. My three camera operators work independently and they’re free to approach the action however they want by zooming in. That creates an immense sense of uncertainty and confusion on the actors, which in *Liberté*, on top of that, had to face the issue of nudity” (Yáñez Murillo, 2020).

<sup>4</sup> A este respecto, Jaume C. Pons Alorda recoge la siguiente anotación en su diario de rodaje: “Moltes hores gravant. Moltes. És una qüestió purament matemàtica: com més material tens, més coses pots fer a l’hora de muntar. Són fàcils de detectar aquells instants que funcionen, que romanen i perduren per sempre. Llavors m’explica com ho fa per muntar les escenes dels diàlegs: el Serra i l’Àngel contempen totes les hores de diàleg. El Serra agafa quaderns i va anotant, paraula a paraula, tots els diàlegs amb la màxima exhaustivitat. *És un sacrifici extrem que faig perquè no es perdi cap frase que es pugui utilitzar. Fer-ho sobre paper és decisiu i també hi dona una dimensió performàtica.* Assegura que, així, aconsegueix la precisió del poeta. Per tant, entén el diàleg final com un poema, i per això el treballava obsessivament” (Pons Alorda, 2015:126). Albert Serra, por su lado, en el epílogo del libro, respondiendo a Pons Alorda aseguraba que el “treball per a l’espectador aquí, [...] es fa després a l’estudi de muntatge, on em vaig passar un any i mig treballant diàriament sense descans; i és equiparable, en concentració, sacrifici i precisió analítica, al treball de l’escriptor (no així en complexitat i creativitat...). I si res és tan proper a la vida com el cinema, tampoc res n’està tan allunyat: cap altra forma d’art visual té tants elements, ni tantes possibilitats de manipulació. La més deliciosa de totes, el temps, l’única porta d’entrada possible al camp de la moralitat; dues moralitats per ser exactes i per fer-ho, per una vegada, més ric que a la literatura: si l’*autor* d’un llibre no té res a veure amb la persona que el va escriure, aquí sí que ambdós es relacionen amb promiscuïtat” (en Pons Alorda, 2015: 2017-2018).