



Catalonia

32 | Premier semestre 2023

Versions d'autor: una reescriptura personal

Després de la modernitat: el cinema d'Albert Serra

After modernity: the cinema of Albert Serra

Àngel Quintana



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/4585>

DOI : [10.4000/catalonia.4585](https://doi.org/10.4000/catalonia.4585)

ISSN : 1760-6659

Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Référence électronique

Àngel Quintana, «Després de la modernitat: el cinema d'Albert Serra», *Catalonia* [En línia], 32 | Premier semestre 2023, Publicat el 01 juillet 2023, Consultat el 03 juillet 2023. URL: <http://journals.openedition.org/catalonia/4585> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/catalonia.4585>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2023.



Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Després de la modernitat: el cinema d'Albert Serra

After modernity: the cinema of Albert Serra

Àngel Quintana

- 1 En el context dels actes del IV centenari de la publicació de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, va tenir lloc un congrés a València sota el títol de *El Quijote en el cine*¹. Un jove desconegut de Banyoles va ser-hi present per explicar que estava preparant una versió de El Quixot, en català. Ningú se'l va creure. Poc temps després, Albert Serra rodava el seu primer llargmetratge oficial, *Honor de Cavalleria*. Era una pel·lícula produïda al marge de totes les celebracions. El Quixot i Sancho parlaven en català, s'avorrien mentre caminaven, menjaven nous o es banyaven al riu. El paisatge que travessaven no era la Manxa sinó les muntanyes de Les Alberes a l'Alt Empordà. Només en els moments finals hi havia alguna acció fàcilment identificable amb algun capítol de la novel·la de Cervantes, la resta era com si el cineasta situés en els marges del relat als dos personatges de la novel·la per fer-los transitar i captar la monotonia de la quotidianitat. Malgrat els aires iconoclastes de la proposta, els experts en l'obra de Cervantes no varen sentir-se traïts. Pere Gimferrer, membre de la Real Academia Española de la Lengua, va escriure:

En *Honor de Cavalleria*, el escenario árido y abstracto de la Mancha y sus molinos es substituido por las llanuras y cañizares del Empordà, y en este paisaje, a su vez convertido en abstracto y en no connotado, existe la presencia física de los dos protagonistas y de forma especial la voz sonora de Don Quijote, cuya cadencia domina el relato. Los personajes toman simultáneamente la monumentalidad del arquetipo y la ironía de Manuel de Falla en *El retablo de Maese Pedro*².

- 2 Olivier Père, delegat l'any 2006 de la *Quinzaine des réalisateurs* del festival de Cannes on va ser seleccionada *Honor de cavalleria* justificava d'aquesta manera la seva tria i la seva intuïció:

De la mateixa manera que Albert Serra té consciència d'arribar després de la història del cinema modern, *Honor de Cavalleria* comença quan la gran aventura ja s'ha acabat. Es tracta d'un Quixot sense la picaresca, sense els combats, sense els

molins de vent. Només queden els records, les històries per explicar-se, la pesadesa del cos de Sancho i la vellesa d'un Quixot filmats amb gràcia i senzillesa³.

- 3 La idea de que Albert Serra arriba després de la modernitat i que trasllada les seves pel·lícules cap aquell moment en que el temps de l'acció ja s'ha acabat, és fonamental per entendre el treball de Serra i el camí que segueixen els seus personatges quan volen retrobar-se dins d'un territori crepuscular.
- 4 Com a moltes òperes primes⁴, *Honor de cavalleria* funciona com una mena de cartografia que anticipa un estil i una direcció temàtica. En la pel·lícula s'exposen les claus per poder navegar amb comoditat per l'obra posterior d'Albert Serra. Entre els temes que travessen els sis llargmetratges oficials realitzats per Serra fins l'actualitat —*Honor de Cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2008), *Història de la meua mort* (2013), *La mort de Louis XIV* (2016), *Liberté* (2019) i *Pacifiction* (2022)— hi ha la qüestió de la decadència física del cos, el joc amb el mite, el contrast entre la llum i la foscor. En totes les pel·lícules hi ha la contemplació del desplaçament d'uns personatges que es troben al llindar d'una mort propera. En la majoria hi ha un transfons literari que és respectat i al mateix temps transformat a partir d'una posada en escena que rebutja tota idea d'adaptació entesa com a il·lustració i privilegia l'adaptació com a diàleg amb una obra prèvia que la pròpia pel·lícula acaba eclipsant. Aquesta idea també es troba molt present en altres treballs d'Albert Serra que ha realitzat pel món de l'art com *Els noms de Crist* (2010), *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011), *Els tres porquets* (2012), *Singularity* (2015), *Roi Soleil* (2017) i fins i tot, a *Personalien* (2018). Hi és present tant en les pel·lícules, com en les instal·lacions, que funcionen la caixa de ressonància de les seves ficcions o com la materialització material d'un esbós que pren forma un cop acaba la pel·lícula. *El senyor ha fet en mi meravelles* és com un *making off* imaginari d'*Honor de Cavalleria* fet cinc anys després d'haver-se estrenat la pel·lícula, *Roi Soleil* és com una instal·lació plantejada després del rodatge de *La mort de Louis XIV*. *Personalien*, és com un *teaser* allargat d'allò que va acabar essent *Liberté*, projectat en dues pantalles.
- 5 El nom d'Albert Serra ocupa actualment un lloc en el cànon establert del cinema d'autor contemporani. Les seves obres es mostren als principals festivals de cinema, als Centres d'Art Contemporani d'arreu del món. *Pacifiction* ha estat guardonada amb dos César, tres Gaudí, tres Lumière i el premi Louis Delluc de la crítica francesa. La seva obra ha començat a generar molts debats en l'àmbit crític i, fins i tot, en l'àmbit acadèmic. Tanmateix, si ens preguntem d'on ve el cinema d'Albert Serra i quina pot ser la seva funció com a cineasta, veurem que la seva pràctica sembla complexa perquè, en el fons, neix del rebuig a altres pràctiques anteriors. Serra no és fill de la modernitat cinematogràfica. Serra es constitueix com a autor, però la seva obra s'ha d'analitzar pel que fa a certs canvis essencials de la tècnica cinematogràfica. Els canvis tècnics el situen en un curiós àmbit situat més enllà de la modernitat, i fins i tot més enllà del cinema, en un vast territori singular que podem definir genèricament com el de la cultura digital. Actua com un iconoclasta davant les formes tradicionals imposades, però sap adaptar-se als nous signes del temps, fins al punt de passar d'un minimalisme digital creat a partir d'una temporalitat en estasi —*Honor de Cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2008)—, fins a un minimalisme barrocc en què la temporalitat continua en estasi però la imatge apareix més sobrecarregada —*Histoire de ma mort* (2013), *La mort de Louis XIV* (2016), *Liberté* (2019)—.
- 6 A diferència del cineasta modern que, segons Jean Claude Biette, necessitava articular un fort discurs de compromís davant el món, Serra prefereix filtrar aquest discurs de

compromís des d'una reflexió més abstracta sobre conceptes com la innocència, el sagrat, la desgràcia, la mort, el poder, el vici i el desig⁵. El seu cinema parteix de la reinvençió del mite i de la recerca d'un estrany equilibri entre determinades tradicions populars i certes formes d'avantguarda capaces de generar una certa autoconsciència sobre l'acte de creació. A partir d'aquesta deriva, acaba imposant l'humà com quelcom que es destaca dels gestos i moviments essencials. Malgrat la crueltat del desig mecànic dels llibertins a *Liberté* s'imposa quelcom fràgil que va més enllà del dilema entre el vici i la virtut. Encara que el pessimisme i la impotència s'imposi en les imatges de *Pacifiction* tota la pel·lícula manifesta un desig de recuperar alguna cosa humana que està essent eclipsada per la foscor del temps.

D'on vé el cinema d'Albert Serra?

- 7 En un text clàssic sobre el naixement de la modernitat en el cinema de Roberto Rossellini, Alain Bergala assenyalava que una de les característiques claus de l'esclat del cinema modern radicava en veure com la experiència del rodatge i la recerca de tot allò que és aleatori podia arribar a convertir-se en un factor molt més important que la existència d'una idea argumental com a punt de partida. La pel·lícula no es duia a terme a partir de la imaginació del creador, sinó a partir de l'experiència generada entre l'equip tècnic i els actors/actrius amb el paisatge⁶. En contrapartida, l'arribada de la tecnologia digital ha comportat l'existència d'una «tècnica que potser farà possible la recerca d'un espai d'heterogeneïtat i d'heterodoxia obert a la pluralitat»⁷.
- 8 En el cinema minimalista, sorgit de la implementació de la tecnologia digital, la creació de conceptes provoca una tensió entre la mirada i la consciència del propi espectador. La proposta no és nova i no fa més que adaptar una certa tendència que estava present en l'art contemporani des de finals dels anys vuitanta. Aquesta tendència parteix d'algunes qüestions que han estat reivindicades des de la modernitat cinematogràfica. Entre aquestes té un paper clau la revaluació del rodatge, que en molts de casos comporta un procés de revaluació documental de la presència física i del pes que acaba adquirint la representació del cos. L'actor no és només un personatge sinó també algú que mostra el seu cos i la seva transformació temporal.
- 9 El procés de transformació no es basa només en la força d'allò conceptual, que en certa manera pot contradir el camí obert per la modernitat de posada en crisi del pes de les idees prèvies en la creació cinematogràfica, sinó que implica la sostracció dels elements que havien estat considerats com a essencials en el cinema tradicional. El cinema de l'era digital ha posat en qüestió la funció del guió com a base fonamental per el desenvolupament narratiu. Aquest qüestionament s'estén també cap el rebuig dels efectes dramàtics o cap la idea de l'acció en la construcció psicològica dels personatges. En contrapartida, el nou cinema reivindica la bellesa plàstica, la captura del pas del temps, la capacitat d'observació de l'espectador, la veritat de la gesticulació i l'acte de mostrar el cos com a paisatge humà on s'hi veuen les empremtes del desgast del pas del temps. Domènec Font recollia amb claredat aquesta idea al dir que:

En el cine moderno el cuerpo deja de ser el espejo de las apariencias para convertirse en la encarnación depresiva y melancólica de un cuerpo expuesto a la luz natural en el cine moderno el cos per el mirall de les aparences per esdevenir l'encarnació depressiva o melancòlica d'un cos exposat a la llum natural⁸.

- 10 El model de cinema sorgit a partir de la digitalització recollia la influència de l'art contemporani juntament amb un procés radical de depuració de tot allò que havia estat considerat com l'essència del cinema narratiu. Aquest procés de depuració ha generat diversos debats en el moment d'establir una definició clara, per la qual cosa es parla de *slow cinema*, cinema postnarratiu o cinema sostractiu⁹.
- 11 Hi ha en l'obra de Serra un trànsit que va des de l'atenció als petits detalls i gestos essencials vitals cap la mutabilitat vital d'uns personatges que, com els llibertins de *Liberté* o el prefecte de *Pacifiction*, busquen en mig de la foscor alguns gestos essencials per expulsar els fantasmes del seu desig. Malgrat que al llarg dels anys hi ha hagut un ajustament d'alguns plantejaments estètics hi ha en les pel·lícules una idea de sostracció que persisteix. Les seves obres sempre posen en crisi el relat, la dramaturgia, la psicologia, juntament amb el concepte de guió i els sistemes de producció tradicional. Sostreuen un seguit d'elements que han institucionalitzat la pràctica cinematogràfica per apostar per la força de les presències. Serge Kaganski ho assenyalava clarament al afirmar:
- C'est du cinéma à contre-courant : contre le spectaculaire du monde contemporain, contre le marché, contre les effets spéciaux, contre le montage stroboscopique, contre les efforts parfois poétiques des réalisateurs pour se faire voir et surprendre inutilement¹⁰.
- 12 El cinema d'Albert Serra és un cinema on el caminar, la gestualitat o les mirades esdevenen el centre d'atenció. És un cinema que aposta per la figuració, en el sentit de considerar que el cinema en tant que art figuratiu acaba preguntant-se com la forma cinematogràfica proposa noves maneres de pensar al voltant de la imatge i del món. En aquest model de cinema que aposta per la figuració es produeix sempre una tensió entre l'actor i el personatge, entre les presències fictícies que formen part d'un univers diegètic i les presències reals dels actors que les interpreten.
- 13 Si situem el seu cinema dins del context del cinema català, veurem que la figura d'Albert Serra va sorgir a Catalunya en un moment en què s'havia dut a terme la reformulació de noves formes d'escriptura cinematogràfica. L'any 2006 la gran pregunta que hi havia en el cinema català era la de quina seria la deriva que podia prendre el documental com a nova forma d'expressió i escriptura. Un cert cinema sorgit a Barcelona dels marges del sistema industrial institucional, desafiava, des de final dels anys noranta, el poder industrial del cinema espanyol. El Màster en Documental de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) havia estat el punt de partida per a la recuperació d'alguns cineastes com Joaquim Jordà (un dels fundadors de l'Escola de Barcelona als anys 60 i que després va treballar molts anys de guionista d'alguns cineastes com Vicente Aranda), José Luis Guerin (que havia triomfat a Berlín amb el seu primer llargmetratge *En la Ciudad de Silvia* (1985) i a la secció *Un certain regard* de Cannes i la Quinzaine des réalisateurs amb *Innisfree* (1990) i *Tren de sombras* (1988), respectivament), Marc Recha (que havia estat a la secció oficial de Cannes el 2002 amb *Pau i el seu germà*), i havia permès el sorgiment de nous directors com Isaki Lacuesta o Mercedes Álvarez. La Universitat Autònoma de Barcelona també va engegar un Màster de Teoria i Pràctica del documental, el curs 1998-1999.
- 14 En aquests anys, en algunes institucions artístiques s'estaven obrint nous camins per a l'exploració de determinades pràctiques, com ara la creació de correspondència cinematogràfica entre cineastes. El primer lliurament va tenir lloc l'any 2006 entre Victor Erice i Abbas Kiarostami. En aquest context, Albert Serra emergeix com un

outsider, com un cineasta situat al marge de tots els moviments cinematogràfics que hi havia al seu país. La seva formació és bàsicament literària. Com a cineasta aficionat, va fer el seu primer treball —*Crespià, the film not the village*— i el seu univers particular se situa a la perifèria (Banyoles). Els tècnics i actors que treballen en el seu primer llargmetratge oficial —*Honor de Cavalleria*— no són del món professional, són amics del seu poble natal. Serra tampoc no té cap voluntat d'instal·lar-se dins d'una certa tradició cinematogràfica, en tot cas la tradició catalana que realment li interessa és l'artística, sobretot la figura de Salvador Dalí.

- 15 Tanmateix, *Honor de Cavalleria* provoca una explosió cultural en el panorama cinematogràfic català, com si es tractés d'una experiència insòlita, un *ovni* de difícil identificació. Serra va més enllà dels debats que es produeixen en el seu moment al voltant del documental i es troba al centre dels debats internacionals al voltant del cinema substractiu. Serra es posa al costat d'una sèrie de cineastes que intenten buidar el cinema de relat i dramaturgia per omplir-lo de presències. No es troba massa lluny de Tsai Ming Liang, Lisandro Alonso, Huo Hsiao Hsien, Gus Van Sant, Bruno Dumont, James Benning, Alexander Sukorov, Béla Tarr, etc.
- 16 L'arribada del digital va provocar un altre interessant fenomen d'apropament dels cineastes cap el món de l'art contemporani. Amb l'arribada de la tecnologia, la separació tècnica entre vídeo i el cel·luloide, entre la sala de cinema i el museu, va començar a entrar en crisi. Els artistes i els cineastes van començar a treballar amb les mateixes càmeres digitals i a rodar sota les mateixes condicions de producció. Aquest fet va provocar una interessant migració de directors de cinema cap al món de l'art — Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Atom Egoyan, Chantal Akerman— i d'artistes cap al món del cinema —Steve Mc Queen, Douglas Gordon, Philippe Parreno, etc—. També va servir per acabar de definir la funció que els cineastes tindrien en el món actual. Albert Serra, com hem vist anteriorment, ha desenvolupat la seva carrera a partir del diàleg permanent entre les dues institucions.

Després de la modernitat

- 17 Encara que, tal com va afirmar Olivier Père, és cert que el cinema d'Albert Serra neix després de la fi de la modernitat. La idea de convertir el rodatge en l'epicentre creatiu té un caràcter força singular ja que aquest és vist sempre un exercici de performance, de construcció del caos per poder establir un ordre a la pel·lícula. Al llarg del rodatge és precís capturar-ho tot per seccionar-lo, editar-lo i tornar-lo a muntar. D'alguna manera sembla com si Serra busqués la naturalitat del moment durant el rodatge. El cert és que quan la naturalitat s'ha adquirit amb la presència dels actors. Aquesta veritat sorgeix de la provocació, del desig de manipular situacions per obtenir quelcom més complex. La concepció del rodatge com a performance té sempre un component de celebració, de festa entre un grup d'amics. És per aquest motiu que Serra entén l'obra partint de la idea de la comparsa, en la qual es fonen fàcilment els límits entre l'oci, el plaer, la embriaguesa i la creació¹¹.
- 18 En el procés creatiu és molt important el treball a partir una certa idea de *troupe* creativa. Hi ha un punt de partida de tota la seva activitat que es troba a la capital del Plà de l'Estany, Banyoles, i amb els amics amb els que va començar a fer cinema de forma amateur i que s'han convertit en veritables professionals. Serra és fidel a les seves amistats. Noms com Montse Triola —cap de producció i actriu—, Lluís Serrat

(actor), Marc Verdaguer (músic) o Xavier Pérez (responsable de postproducció) provenen de Banyoles i han estat presents en els diversos treballs dels cineastes. Altres com Artur Tor (director de fotografia i muntador), Ariadna Ribas (muntadora) o Sebastian Vögler (direcció artística) han anat creixent professionalment a partir que avançava la filmografia del cineasta.

- 19 El muntatge és l'epicentre creatiu bàsic del cinema de Serra. En una pel·lícula com *Història de la meva mort* es van filmar 400 hores de metratge, mentre que a *Pacifiction* es va arribar a prop de les 500 hores. Entre les moltes imatges que es poden visionar en els ordinadors durant el procés de muntatge hi ha nombroses pel·lícules possibles, apareixen molts camins que acaben prenent forma a partir de l'establiment d'algunes vies narratives noves, molts dels quals mai s'havien imaginat, ni planificat prèviament. És com si el muntatge fos el moment en què es proposen moltes situacions narratives presents en el guió. En el cas de *Pacifiction*, el primer guió titulat Bora-Bora, donava importància a la impotència política del prefecte De Röller davant les proves nuclears dictades per forces superiors però també establí una història d'amor entre el prefecte i la seva traductora, una noia de la polinèsia que havia viscut a París. La segona línia narrativa va ser eliminada i la relació amorosa de De Röller s'apunta en la part final a partir de la relació del personatge amb una noia transgènere.
- 20 Al llarg de tot el treball de post-producció es quan es troben situacions imprevistes que aparentment eren secundàries, es quan es descobreixen moments interpretatius inesperats i es quan es poden establir múltiples camins que passen per la reconfiguració de la imatge, la creació de diàlegs a partir d'un collage de diàlegs previs o el descart d'algunes escenes que no encaixen dins la nova estructura narrativa. A *Història de la meva mort*, el muntatge va de les coses concretes cap a l'abstracció. L'aparició del comte Dràcula transforma la pel·lícula en una recerca física d'una determinada idea de la infelicitat, que de vegades porta a situacions naturalistes i que, en altres cops desemboquen cap a l'absurd. A *Pacifiction*, es juga amb un cert inversemblant per crear un cert distanciament i establir un cert to d'humor davant l'atmosfera carregada de la pel·lícula. Serra trenca amb les limitacions de l'enquadrament. *Historia de la meva mort* va ser rodada en format quadrat 1.33:1 i després projectada en *cinemascope* 2.35:1, però també en la postproducció accentua el so fins a aconseguir desnaturalitzar-se. A *Liberté*, el procés de muntatge partia de la possibilitat de fer dues obres simultàniament. Algunes de les imatges rodades en el bosc de Portugal van servir per donar forma a una instal·lació titulada *Personalien* que va inaugurar-se l'abril de 2019 al Centre d'Art Reina Sofia de Madrid. A partir del resultat d'aquesta instal·lació, el cineasta va poder donar forma a *Liberté*, la pel·lícula que es va presentar a la secció *Un certain regard* del Festival de Canes. El cineasta no concep les seves pel·lícules a partir de la idea tradicional del *découpage* de les seqüències, ni tan sols a partir d'una estructuració en escenes. La pel·lícula pren forma a partir dels conceptes visuals que adquireixen sentit durant el procés de postproducció.

Filmar els mites

- 21 A un llibre sobre els mites de l'individualisme modern a la literatura, Ian Watt constata que més enllà de la visió tradicional del mite com a element simbòlic que serveix per explicar un món irracional lligat a l'existència de narracions sagrades, existeixen un seguit de mites sorgits des de la societat racional que es constitueixen

com a personatges individualistes que travessen un espai en transició entre èpoques diferents. Tots aquests mites com Don Quijote, Don Juan, Faust o Robinson Crusoe acaben simbolitzant alguns dels valors més elementals de la seva societat¹². En les pel·lícules d'Albert Serra, les figures de Don Quijote, els Reis Mags, Casanova, Dràcula, Louis XIV, i fins i tot els llibertins sorgits de l'imaginari del Marquès de Sade, són els protagonistes d'una obra complexa. L'apropament cap els mites literaris —i històrics en el cas de Louis XIV— resulta estranya en front de les línies temàtiques que el cinema *stractiu* ha anat treballant en diferents països com la desaparició, la ruïna o els viatges sense destí que mostren la *inevidència* de les coses. Serra no renuncia del tot a alguns d'aquests postulats sobretot a la qüestió de la *inevidència* considerada per Fabrice Revault d'Allones com un tret clau d'aquella modernitat a la que ha arribat tard. Revault d'Allones afirma que mentre en el cinema clàssic els personatges es mouen per assolir una fita o resoldre un conflicte, en el cinema modern els personatges travessen espais sense cap sentit determinat perquè la possibilitat d'una harmonia entre les persones i les coses es troba trencada i el món ha perdut la seva evidència¹³.

- 22 Albert Serra no profana el mite, ni el ridiculitza, ni l'utilitza com a simple pastitx per observar-lo a partir de la ironia postmoderna. El mite es projecta a la pantalla i és un cos que travessa uns espais en un temps dilatat. Hi ha una consciència humanista respecte a la forma de contemplar el mite que passa per la consciència de que el mite és un arquetip simbòlic, però darrera del qual hi ha sempre un misteri més complex. Els mites estan sempre en un espai de trànsit entre èpoques diverses. A *Honor de Cavalleria* anem del Renaixement al somni d'una hipotètica edat d'or. A *El cant dels ocells*, els tres reis Mags provenen d'un espai fantasiós per travessar paisatges sublïms i acabar duent a terme una visió epifànica en l'acte de l'adoració per acabar perdent-se sense cap destí. A *Història de la meva mort* s'estableix el trànsit entre el temps de les llums representant per Casanova fins cap un temps més sinistre que anuncia el romanticisme del qual n'és encarnació la figura de Dràcula.
- 23 A *La mort de Lluís XIV* assistim a la mort del barroquisme escenogràfic que envoltava la cort absolutista. A *Liberté* trobem aristòcrates llibertins que fugen de la revolució perduts en una llarga nit en un bosc d'algun lloc d'Alemanya a l'espera de que surti el sol i acabi amb el seu món. *Pacifiction* descriu un món en transit en que les velles idees que configuraven la societat política han entrat en crisi per albirar-se un futur sòrdid, al marge de la racionalitat il·lustrada.
- 24 Albert Serra ha assenyalat en diverses ocasions que la figura del mite li permet que l'espectador conegui els seus personatges, que es despreocupi per tot allò que passarà dins del relat i l'ajuda a aprofundir molt més en la seva idea de fer un cinema de presències, de privilegiar la figuració. Les seves pel·lícules plantegen moltes digressions i en elles el cineasta s'entreté en elements irrellevants que no condueixen cap els fets. S'atura davant d'alguns elements que queden fora de les lleis d'una casualitat que no li interessa gens.
- 25 La imprecisió del text bíblic li permet a Serra poder convertir els Reis Mags de *El cant dels ocells* en uns personatges errants que dormen al ras, caminen perduts per paisatges arcaics, s'expliquen somnis i comparteixen estranyes relacions familiars ja que un dels tres reis és el pare de l'altre. Els Reis no tenen nom i son figures crepusculars. Serra vol treballar els personatges com si fossin trets d'un retaule medieval, com si no fossin més que una superfície figurativa que permeti penetrar en una visió més mítica que permetés trobar un curiós equilibri entre la recerca d'una revelació espiritual i

l'afirmació del caràcter profà del propi mite. És com si el costat religiós i el costat pagà es fusionessin a partir d'una visió dels mags que en cap cas és divina perquè la recerca de l'absurditat o la constatació d'allò ridícul hi és present. Els reis han perdut tota la màgia i el seu envelliment els humanitza. Son personatges que poden ser ridículs, però al mateix temps quan es barallen per trobar un racó on sentir-se còmodes per dormir al ras acaben manifestant la seva dimensió humana, de manera semblant a com Sancho i el Quixot s'humanitzen mentre mengen nous o es banyen en les aigües d'un riu. Aquesta humanització dels gestos permet també reforçar la relació d'amistat entre els personatges, una relació que constantment es mou entre la ficció i el documental. La tècnica de improvisació permet jugar entre l'amistat mostrada a la ficció i l'amistat real que es posa en evidència en unes imatges que acaben reflectint una empatia vital que va més enllà del que es mostra.

- 26 Al treballar a partir del mite, Serra vol treure'ls-hi la màscara creada per la cultura per fer una observació més profana, com si el fet de retrobar la seva quotidianitat fos clau per trencar amb tota retòrica d'origen literari. El Quixot i Sancho són contemplats des de la depuració formal i des de l'empatia cap els actors. Aquesta mirada d'aparença profana respecte a la dimensió històrica del mite actua en un sentit contrari, sembla com si gràcies a ella es podés desvelar allò essencial de l'idealisme dels protagonistes, tal com afirma el propi cineasta: «No hi havia res aprofitable del que s'havia filmat més aventuresc. En canvi, els temps morts eren especials i diferents, brillaven perquè destacaven per damunt de qualsevol altra cosa. I a partir d'aquí va néixer el mite»¹⁴.
- 27 El joc amb el mite li permet treballar també la idea de la temporalitat. Si en un relat tradicional els vincles fonamentals són la causa/efecte i l'esdevenidor del temps com a acció, Serra obra un buit. Les seves pel·lícules desdibuixen el relat i reforcen el pes de la temporalitat que erosiona l'acció i privilegia la contemplació. Malgrat que l'espectador reconeix els personatges, les pel·lícules provoquen un desviament que permet aprofundir en la dimensió humana gràcies a la veracitat de l'entorn i la força d'unes presències no professionals, que no juguen al glamur. Els no-actors mostren les febleses provocades pel desgast vital en els seus cossos.
- 28 A *Història de la meva mort*, allò que importa no és la deconstrucció del mite a partir dels paràmetres de la cultura popular sinó la seva utilització culta per poder treure a la llum el mal i donar-li una dimensió abstracta que permeti que el procés de trànsit del mite pugui desplaçar-se cap a l'actualitat. *Història de la meva mort* parla de Casanova i Dràcula, Serra ho explica en una entrevista a la revista *Art Press*:
- Il m'a semblé original de créer un épisode autour de la dernière période de l'existence de Casanova qui expliquait sa fin sans que ce soit dans ses mémoires intitulés *Histoire de ma vie*. Il a eu la possibilité de construire un grand espace vierge pour créer un fantôme. De plus, l'histoire pourrait être crépusculaire et décadente. J'ai aussi réalisé que l'idée pouvait fonctionner car les deux personnages partageaient des points communs relativement récurrents comme le plaisir, le désir ou la nuit¹⁵.
- 29 El personatge de Casanova interpretat pel poeta Vicenç Altaió no és un seductor diletant sinó algú que està cansat, no és grotesc com el *Casanova* (1976) de Federico Fellini, però no para de fer notar la seva decadència. Casanova és vell, es troba decrepit i té unes relacions sexuals molt exagerades. Dràcula és sinistre però no té res a veure amb la figura aristocràtica i seductora encarnada per Christopher Lee a la pantalla. Tampoc té res a veure amb el Dràcula encorbat i deformat de *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau. El Dràcula d'Albert Serra (Eliseu Huertas) és misteriós i els seus moviments

volen adquirir una dimensió abstracta. Serra vol establir un pont entre els dos mons que divideixen la pel·lícula —il·lustració i romanticisme— però no vol provocar cap interrupció. L'espectador ha de dur a terme un procés d'inversió que l'acosti de forma progressiva cap a la desnaturalització, cap una ruptura respecte tot element quotidià per tal de poder acabar confrontant-se amb l'horror i amb el mal de manera visceral.

- 30 A *La mort de Louis XIV* sembla com si el treball constant entre el mite fictici i l'actor que l'acaba interpretant acabés trobant l'equilibri perfecte. Sense explicar ni dir grans coses el seguit de situacions que mostren l'agonia del rei deixen entreveure el poder que tenen les imatges per evocar el pas del temps i l'envelliment. Per una banda ens enfrontem a la visió de l'evolució d'una malaltia marcada per la progressió de la gangrena. El trànsit cap a la mort, davant la impotència dels metges, afebleix la imatge d'un poderós (Louis XIV) i per l'altra ens afrontem al procés d'envelliment d'un mite del cinema —Jean Pierre Léaud— que en els anys de la Nouvelle Vague va exemplificar la imatge del jove descregut perdut que es passejava pel laberint d'un món en transformació —la França dels anys seixanta/setanta—. Léaud apareix com un personatge feble, destruït anímicament, que no sap com treure's la imatge mítica que el cinema ha creat d'ell mateix. El mite de l'eterna joventut que durant molt de temps va estar lligat al personatge de Léaud s'esvaeix i la pel·lícula acaba constituint el seu rèquiem.

La grandeur du film tient autant à son ambition générale qu'à la palette de microdétails, venus d'un Vélazquez : la boîte qui renferme des dizaines d'yeux de verre qu'on lui fait essayer, la fossette tremblante du visage de Jean-Pierre Léaud endormi, sa bedaine qui continue d'inspirer/expirer, seule preuve de vie. C'est donc l'histoire de la mort d'un homme, mais celui-ci est de pouvoir. Serra (qui a déjà travaillé sur les figures de Casanova, Dracula ou Don Quichotte) filme ce qu'il reste de la grandeur d'un être mythologique quand son corps disparaît¹⁶.

- 31 El cineasta proposa una iconografia que parteix del barroc, que passa per allò grotesc i que acaba imposant-se com una mostra del patetisme que impliquen els efectes de les cicatrius del temps en el cos humà. Jean Pierre Léaud sorgeix com un veritable monstre, però no com un monstre de la interpretació —en el sentit convencional del terme— sinó com un monstre de la presència figurativa.
- 32 A *Liberté*, el camí efectuat es desenvolupa en el sentit contrari del de *Història de la meua mort*. Anem de la foscor fins a la llum. És el territori de la foscor on el vici s'imposa a la virtut. En un bosc gairebé oníric els llibertins porten a la pràctica els seus jocs, sense reprimir cap fantasma propi del desig. Entre els llibertins hi ha vells i joves. El mite del poder de les forces dionisiàques s'imposa com si fos la cara amagada de la il·lustració. El segle XVII acaba per orientar-se cap el present, a partir de la literatura del Marquès de Sade, per mostrar-nos com la força d'allò que podem anomenar com a *infrapolític*, entesa com una política que desmunta la idea de política des dels marges¹⁷, pot esclatar en un univers marcat per la correcció i per la construcció d'una nova moral social. Roland Barthes va escriure *Sade, Fourier, Loyola*, un assaig sobre tres sistemes de llenguatge —la mística, el socialisme i el sadisme—¹⁸. En el seu capítol sobre Sade, Barthes parlava de com el Diví Marquès creava un univers nocturn, basat en els rituals i en el llenguatge dels cossos. Barthes estava fascinat per veure com la literatura obria una porta a la imaginació proposant un camí cap universos onírics on tot era possible i on l'erotisme s'imposava més enllà de les lleis de la versemblança. Una de les bases del relat llibertí radica en que l'erotisme apareix com a transgressió a partir de la força de la imaginació. A *Liberté* allò únic que compte és la recerca d'un plaer extrem a partir de

l'acció sexual i del voyeurisme. Hi ha cossos que copulen com si fossin feres, es pixen a la cara de l'altra o es donen cops de fuet per experimentar el plaer en el dolor. La gent que mira es masturba. En el territori de l'acció, els jocs eròtics estan entre les ombres i es repeteixen com si fossin variacions barroques. La sexualitat és sempre mecànica i la humanitat es troba representada per un grup de depredadors que s'autodestruïen mentre destrueixen als altres. Entre xiuxiueigs i gemecs es desenvolupa un creuament de situacions marcades per la penombra. Tot canvia quan el sol dona pas a la llum. En aquesta pel·lícula sobre el vici, es barregen les edats de la vida. El desig funciona com una força permanent que impulsa la condició humana. No hi ha erotisme en la proposta, només el repte de com filmar la circulació del vici i observar uns cossos que busquen els límits del seu propi desig al marge de tota moral.

- 33 Encara que en aparença no hi ha cap mite en el centre del film, *Pacifiction* també ens trobem davant una pel·lícula sobre el mite i sobre la seva dissolució. El tema central no és altra que la cara fosca del mite del paradís perdut. En un moment clau de *Pacifiction*, l'Alt Comissionat de l'Estat Francès a l'Illa de Tahití, De Roller (Benoît Magimel) afirma que «la política és una discoteca». Ho diu amb el cos molt carregat d'alcohol de garrafa i amb un marcat aire de derrotat però no de vençut. La sentència constitueix l'inici d'un monòleg llarg i intens en què un tecnòcrata de la política reconeix la impotència dels que manen, assumeix que les falses quimeres no són més que part d'una gran representació en què els humans volen controlar-ho tot sense adonar-se que tot es fa escàpol. El monòleg acaba amb la constatació de que en la foscor hi ha forces amagades, aquelles que veritablement controlen el món. *Pacifiction* parla de la impotència política i humana davant la monstrositat del poder, però també és una reflexió sobre la incapacitat dels humans per arribar a erradicar la presència de la maldat del món. A l'interior de l'illa alguna cosa terrible i sinistre està a punt d'aflorar a la superfície, és una cosa estranya que ens condueix cap a una mena d'apocalipsi. No sabem què és però té a veure amb l'omnipresència del mal, com a amenaça de fi d'una civilització. L'anunciada decadència d'occident no fa més que concretar-se i prendre forma. El mal ha penetrat en un espai que anys abans alguns consideraven com la representació del paradís terrenal, o com la reencarnació del darrer refugi. Després de la pandèmia, en el cor de la Polinèsia, el paradís no és més que un miserable club nocturn on s'emborratxen una sèrie d'ànimes perdudes que semblen condemnades a vagar per la nit més fosca. A l'illa ja no hi ha turistes, no hi ha poetes, ni tant sols queden les restes de la memòria del pas de Paul Gauguin. A Tahití, només hi transiten alguns paràsits que esperen que arribi aquell crepuscle que els hi obri les portes al cor de les tenebres.
- 34 Dins de l'antiga illa fantasia situada als confins del món, els nadius es disfressen per perpetuar uns rituals que havien com a simple simulacre per a turistes. Hi ha una buidor glacial en l'atmosfera. La natura continua brillant però no pot ser observada en la seva esplendor sinó com una cosa misteriosa, fins i tot com el cau ancestral on es refugien els deus primitius. De Röller ha arribat a l'illa per arreglar algunes coses, per fer petits nyaps que justifiquin la seva activitat política, però no és més que una titella que aparenta el que no pot arribar a assolir. Serra filma *Pacifiction* com un seguit de desplaçaments i soliloquis d'un diplomàtic errant. Assistim a algunes visites protocol·làries del delegat de l'Estat com la que el porta davant unes proves de surf on les grans onades semblen sobrenaturals. Fins i tot l'acompanyem en un viatge amb avioneta a una illa veïna per poder contemplar tots els colors i matisos del blau. De Röller explica que les illes són un espai on l'excés d'emoció pot arribar a traïr i eclipsar el món de la raó. El representant de l'Estat no triga a mostrar-se com un cínic, sobretot

quan es reuneix amb una associació de nadius que li demanen que intercedeixi perquè no tornin a tenir més explosions dins l'illa. El prefecte no pot oferir cap solució, ni cap pacte, només pot fer servir el seu cinisme com a arma. *Pacifiction* pot semblar, a primera instància, una pel·lícula més narrativa que les obres anteriors d'Albert Serra. Pot ser vista com un camí cap a una certa intriga però Serra ho redueix tot a l'absurd. El *mac guffin* de la trama són unes proves nuclears que tenen un punt de delirant, com si fossin part d'una gran broma encaminada a desarticular les lleis de la versemblança i desarmar l'espectador. A l'horitzó s'albira algun submarí i del port salpa una barca amb noies per prostituir-se amb els mariners. Serra parteix d'un despropòsit però els aires tenebrosos s'apoderen de la pantalla. Els nombrosos zombis que pul·lulen a la nit del Pacífic són cada vegada més espectrals. Els sons ressonen anunciant alguna cosa estranya. Les conspiracions no cessen. La barbaritat porta a l'horror i aquest acaba reflectint moltes coses sobre l'estat del nostre món.

Conclusions

- 35 A *Pacifiction*, Serra elabora molts temes que han travessat tot el seu cinema, com la pulsio de la mort (*Història de la meva mort*), la libido malaltissa que s'apodera de les tenebres (*Liberté*) o tot l'univers de conspiracions al voltant de l'avarícia social que va ser la base de la instal·lació *Singularity*. Hi ha un desig de fer l'obra que expliqui de forma clara aquesta idea d'un cinema digital creat després de la fi de la modernitat. Albert Serra parteix de la recerca dels límits establerts per la modernitat cinematogràfica per trobar un equilibri estrany entre certes tradicions populars i certes formes d'avantguarda que poden generar un procés d'autoconsciència en l'acte creatiu. En mig d'aquest fràgil equilibri en que el mite hi juga un paper essencial, hi ha també un espai per imposar tot el que és humà. El camí cap a l'humanisme passa per la posada en evidència de determinats gestos de la quotidianitat, la possibilitat de mostrar certs moviments essencials que no tenen cap finalitat narrativa i, sobretot, a partir de la idea de que les erosions del temps en el cos per trobar les empremtes de la vida. El cinema d'Albert Serra és un cinema que transita per uns marges però que de mica en mica es va imposant com una estètica radical que és capaç d'atrapar l'aire i del nostre temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Seuil, 1971.
- BIETTE, Jean Claude. "Qu'est-ce qu'un cinéaste ?". *Trafic*, n. 18, primavera 1998, p. 8. 2010.
- BERGALA, Alain. "Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne". Dins Rossellini, Roberto. *Le cinéma révélé*. París: Flammarion, 1984.
- CAGLAYAN, Emre. *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*. London: Macmillan, 2018.
- DE LUCA, Tiago i NUNO BARRADA Jorge. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2015.

digital. Situat en la frontera entre l'art contemporani i el cinema d'autor, entre l'avantguarda i el culte per la tradició, Albert Serra s'ha convertit en paradigma del nou autor contemporani que és capaç de trobar una estètica peculiar des de la que atrapa els aires del temps. El tema que uneix els sis llargmetratges de la seva filmografia no és altre que el de la persistència del mite. Les ressonàncies literàries de la figura del mite li permeten mostrar una sèrie de figures arquetípiques perdudes en una situació de trànsit, en la que les presències tenen més importància que els gestos dramàtics i els moviments no fan més que dibuixar línies de fuga davant determinats paisatges que a vegades busquen la forma com des de la figuració arribar a certa abstracció.

Certes, le cinéma d'Albert Serra accueille en son sein certaines caractéristiques de la modernité, mais c'est un cinéma qui est né au moment où cette modernité est entrée en crise et qui semble, dans le cinéma numérique, trouver de nouvelles voies. Situé à la frontière entre l'art contemporain et le cinéma d'auteur, entre l'avant-garde et le culte de la tradition, Albert Serra est devenu un paradigme du nouvel auteur contemporain, capable de trouver une esthétique singulière dans l'air du temps. Le thème qui unit les six longs métrages de sa filmographie n'est autre que la persistance du mythe. Les résonances littéraires de la figure du mythe lui permettent de montrer une série de figures archétypales perdues dans une situation de transit, dans laquelle les présences sont plus importantes que les gestes dramatiques et où les mouvements ne font que tracer des lignes de fuite devant certains paysages qui cherchent parfois un moyen d'arriver à une certaine abstraction de la figuration.

Albert Serra's cinema captures certain characteristics of modernity, but it is a cinema that was born when this modernity entered into crisis and seems to find new ways in digital cinema. Located on the border between contemporary art and auteur cinema, between the avant-garde and the cult of tradition, Albert Serra has become a paradigm of the new contemporary author capable of finding a singular aesthetic from the air of time. The theme that unites the six feature films in his filmography is none other than the persistence of myth. The literary resonances of the figure of the myth allow him to show a series of archetypal figures lost in a situation of transit, in which presences are more important than dramatic gestures and movements only draw vanishing lines in front of certain landscapes that at times seek a way to achieve a certain abstraction of figuration.

INDEX

Mots-clés : cinéma moderne, mythologie, numérique, figuratif, avant-garde

motsclesca cinema modern, mitologia, digital, figuratiu, avantguarda

Keywords : modern cinema, mythology, digital, figurative, avant-garde

AUTEUR

ÀNGEL QUINTANA

Universitat de Girona

angel.quintana[at]udg.edu