Estudios sobre Arte Actual

Número 11
2023

El desfile del antagonista: cuatro imágenes del mal en la obra de Albert Serra

The parade of the antagonists: four images of evil in the work of Albert Serra

ALEXANDRA SEMENOVA
Universidad Autónoma de Madrid (España)
alexandra.s.semenova@gmail.com

Recibido: 30 de junio de 2023
Aceptado: 20 de octubre de 2023

RESUMEN: En este artículo se estudian cuatro obras de Albert Serra, donde un antagonista no solamente es protagonista, sino que resulta altamente atractivo. Cuatro películas en cuestión dan la oportunidad para un estudio de la representación, el comportamiento y la estética del mal en la obra del director. Mientras que en *Historia de la meva mort* el mal coincide con el canon decimonónico, en *Liberté*, sin tener ninguna encarnación concreta, está repartido entre los personajes de la película, cuyo *modus operandi* está arraigado en los conceptos sadianos. En el proyecto audiovisual *Els tres porquets* nos encontramos con un antagonista ejemplar, representado por Hitler, que junto con Goethe y Fassbinder, forman el eje compositivo de la obra. El cuarto caso trata del protagonista de *Pacifiction, un* alto comisario en la Polinesia Francesa, que, aunque apenas pueda ser definido como el *mal* por sus acciones, sirve de modelo perfecto de un *mal de connotaciones*.

PALABRAS CLAVE: Albert Serra, Sade, *cinéma d'auteur*, estéticas radicales, mal radical.

ABSTRACT: In this article are studied four works by Albert Serra, where an antagonist not only stars, but seems highly attractive. The four films in question provide an opportunity for the analysis of the representation, development, and aesthetics of evil in the director's work. While in *Historia de la meva mort* evil perfectly coincides with the nineteenth-century canon, in *Liberté*, without having any specific incarnation, it is distributed among all the film characters, whose *modus operandi* is basically rooted in Sade´s heritage. In the audiovisual project *Els tres porquets* we find another exemplary antagonist, in this case represented by Hitler, who together with Goethe and Fassbinder, form the compositional axis of the work. The fourth case deals with the protagonist of *Pacifiction*, a high commissioner in French Polynesia, who, although he can hardly be defined as evil by his actions, serves as the perfect model of an evil of connotations.

KEYWORDS: Albert Serra, Sade, *cinéma d'auteur*, radical aesthetics, radical evil.

Introducción

El cine de Albert Serra es un cine complejo, ecléctico y contradictorio. Al tener su público devoto, cuyo círculo crece cada vez más, sobre todo después de que en 2022 viera la luz *Pacifiction*, alabada por los jurados de varias competiciones importantes a nivel internacional [1], el lenguaje del director sigue provocando en otras partes del auditorio un rechazo perpetuo. Un rechazo que, en cierto sentido, forma parte de la creación misma de la imagen pública de su obra. Analizando la extensa filmografía de Serra no resulta difícil detectar los hilos que, de una forma u otra, conectan sus películas a nivel formal, visual o temático. El tema de la muerte, el de la transición entre dos épocas, la corporalidad y la materialidad del pasado, el tema de la espera o el fenómeno de la noche – todas esas nociones se reflejan en su discurso, sea a través de las películas, videoarte o ensayo. No obstante, junto con todo el espectro de temas mencionados, hay un hilo muy concreto en la obra de Serra, cuyo primado será difícil de disputar - me refiero en este caso al aspecto mitológico o de la *ficción*. Todas las obras del director, salvo la más reciente, y mencionada anteriormente, *Pacifiction*, al estar ambientadas en el pasado, se despliegan en torno de grandes figuras mitológicas, - tales como el Quijote o Drácula, - o de la historia, como Luis XIV o Casanova, aunque está claro que gran parte de los rasgos más conocidos de Casanova o del Rey Sol a su vez pertenecen a la ficción. El tema de la *ficción* y su relación con la existencia humana cubre tanto la totalidad de la obra cinematográfica del director como su discurso personal: es justamente este fenómeno el que Serra menciona con frecuencia en sus charlas, entrevistas y en una publicación reciente en forma de ensayo titulado «Un brindis por San Martiriano», pregón dedicado a la ciudad de Banyoles [2].

Uno de los componentes fundamentales de la ficción, en este caso, es el de la fantasía que, según el director, resulta ser la única que nos "libera de lo cutre, de todo lo humano" (Serra, 2018), y encima nos promete la libertad en el sentido más amplio, más radical posible. Aquí podemos dirigirnos a *Liberté*, la penúltima obra del director hasta la fecha, donde, en una de las escenas, el personaje del Duque de Wand (Baptiste Pintaeux) exclama: "Finalmente, una imagen que me satisface. Vuestra imaginación no me decepciona en absoluto", enfatizando de manera poética no solo la importancia del fenómeno, sino el hecho de que una fantasía puede ser tanto decepcionante como satisfactoria. A su vez, Serra propone la siguiente fórmula: "La ficción es el sitio de la injusticia, de la abyección, del mal. Para eso sirve. Para poder depositar

[1] La película obtuvo en 2023 dos premios César, tres premios Gaudí y premio Louis Delluc, entre otros.
[2] La ciudad en la provincia de Gerona, en la comunidad autónoma de Cataluña, ciudad natal del director.

lo peor de nosotros mismos", - y dice a continuación que su propia vida "puede ser más o menos convencional", pero su mente no lo es, con lo cual su "libertad es total" (2019). Es justamente esta idea de la libertad total del artista y los posibles riesgos que conlleva la fantasía la que nos dirige al tema principal de este estudio. Sin ir más allá de la obra cinematográfica de Serra, analicemos las cuatro figuras, cuyo perfil de una forma u otra, por muy distintas que sean, puede ser considerado como el de un *antagonista*. El antagonista, y es según esta fórmula como pretendo construir este ensayo, es siempre una figura perteneciente a la ficción, una figura inseparable de su entorno, uno que se opone al *bien*. Espero no equivocarme demasiado al afirmar que, en el contexto de Serra, la noción del antagonista parece ser más precisa que la misma noción del mal. Incluso si nos referimos a figuras históricas tan concretas como Sade o Hitler, tampoco podemos atribuirlas categóricamente al mal absoluto, ya que, y no debemos perder esto de vista, aquí son figuras de ficción, cuya conducta ética o responsabilidad moral son también pura fantasía.

1. Sade: el caos de las ideas claras

Un sinfín de la noche, un espacio circular cuyo único límite es la oscuridad, el bosque mitológico, la monotonía de las acciones eróticas de un grupo de libertinos expulsados de la corte – así es, en términos generales, el relato de *Liberté*, la película probablemente más tortuosa y polémica del director hasta la fecha, la que su propio autor define en términos de "*tricky* utopía" (Serra, 2019). Como suele pasar con los filmes de Serra, al estrenarse en 2019, la obra provocó reacciones contradictorias y a pesar de los premios significativos obtenidos [3], se ha convertido, según parece, en la película menos comprendida de su autor. Entre los posibles motivos de este malentendido masivo se pueden nombrar dos principales: la cegadora abundancia de sexo explícito y, lo que en Serra no es de extrañar, la ausencia total de narrativa y de un protagonista mismo. La película está construida de tal manera que, a pesar de la gran cantidad de personajes involucrados, "esos hombres fuera de serie" como define Blanchot a los libertinos (1949), y entre los cuales algunos se presentan ante los ojos del espectador con más frecuencia, no existe ningún personaje principal con el que pueda de alguna manera identificarse el espectador. No obstante, a pesar del caos permanente y de la carencia de la jerarquía entre los personajes, *Liberté* sí que posee un protagonista, una especie de responsable

[3] La película fue premiada en Festival de Cannes en 2019 con el Premio Especial del Jurado - Una Cierta Mirada y recibió dos premios Gaudí y en 2020.

de esta ficción poco agradable, en este caso situado fuera del marco fílmico. Tal protagonista *absent* puede ser considerado el Marqués de Sade.

Figura 1. *Marc Susini en Liberté.* [Fotograma]. Andergraun Films, 2019

El legado de Sade, la "obra maestra de la infamia y del desenfreno" (Blanchot, 1949, p.14) es la primera asociación que viene a la mente al ver *Liberté* o al escuchar los comentarios del mismo director, que menciona en un sinfín de entrevistas, dedicadas al estreno de la película, la obra del Marqués, demostrando su pronunciado interés científico y artístico en ese respecto. Aquí el primado de lo científico sobre lo estilístico es entendible: puesto que Sade, a pesar de la cantidad de textos que dejó para sus descendientes, es difícil de leer y no solo por su contenido violento, sino por el mismo hecho de que sus libros, a pesar de ser altamente agresivos, paradójicamente, en la misma medida no dejan de ser altamente aburridos. "Una obra perfectamente ilegible, ilegible tanto por su extensión, su composición, sus repeticiones, como por el vigor de sus descripciones y la indecencia de su ferocidad" como formula Blanchot (p. 14). Con lo cual no cuesta deducir por qué para Serra, al igual que para Barthes, Klossowski, Bataille o el ya citado Blanchot, la obra de Sade es más bien un objeto de investigación, una curiosidad, antes que una obra de categoría literaria. Y es justamente la idea de la libertad de la ficción la que entra en juego con todo su radicalismo, mostrándonos a Sade como un hombre que "entre mil no zozobre en el horrible deseo de lo imposible" (Bataille, 1957, p. 268). Su escandalosa figura aquí se convierte en un médium para transformar el concepto de la libertad de la fantasía artística, literalmente, en la materia, para poder visualizarla, darle vida. En *Liberté,* Sade protagoniza, pero protagoniza permaneciendo inaccesible para el ojo de la cámara, como si estuviera recitando en voz en off (metafóricamente) el pasaje de una de sus heroínas, Mme. De Sainte-Ange: "en todas partes hay espinas; pero en la carrera del vicio las rosas las superan; solo en los pantanosos senderos de la virtud la naturaleza no las hace crecer" (1795, p.70).

En la cita de Serra, en la que habla de la liberación por medio de la fantasía, se encuentra la clave para analizar su interés constante por los antagonistas, sean ficcionales o no. Se puede decir que lo que, entre otras cosas, le atrae en Sade es esta suma de permisividad de la ficción, "insensibilidad estoica" (Blanchot, p.12) y "frialdad glacial" (Adorno, Horkheimer, 1944, p. 154). Paradójicamente, en la obra de este *enfant terrible* dieciochesco nos encontramos con los rasgos del estoicismo y el fenómeno de la indiferencia, que resultan ser más que contemporáneos e importantes para el discurso de Serra. Por ejemplo, la expresión "indiferencia glacial" (2022) es la que él emplea a la hora de hablar del primado del arte formal sobre el social, narrativo o sentimental. "Es una de las últimas formas de abstracción", comenta el director (2020), admitiendo que, gráficamente, la literatura de Sade es imposible de representar, lo que implica que, a nivel visual, la única manera posible para lidiar con este tipo de contenido es a través de una óptica formal, como el "evento de la pura forma" en términos de Baudrillard (1996, p.58). Mirando desde esta perspectiva, podemos, a la hora de interpretar el título de la película, intentar evitar la fórmula más desdeñosa (libertad = sexo grupal en la gran pantalla) y realizar el esfuerzo para verlo desde una perspectiva distinta. Es decir, descifrar esta *libertad* como la libertad del gesto, que arbitrariamente lanza al grupo de personajes a un bosque abstracto, que pertenece a la naturaleza, la que, según Sade, justifica las atrocidades del hombre. Es esta naturaleza nocturna, donde, citando a Jean-Luc Nancy: "Eros y Tánatos circulan por doquier, sin vergüenza, vigilantes sardónicos provistos de látigos y cachiporras" (Nancy, 2007, p. 56). Otra visión del título que nos puede servir es la que propone Alexander García Düttmann[4]:

> So when calling his film *Liberté*, or when, in the title of a film about libertinism, retaining exclusively freedom from the French Revolution's tripartite motto, does Albert Serra want to present a picture of apathy by depicting the entanglement of freedom and submission? No. What is he doing then? There is a predictable answer to this question, an answer with a narrow scope, namely that, in times of a restored, ideologically underpinned purism and puritanism, Serra wishes to be provocative and remind the spectator of the freedom on which he has given up by submitting to the present iconoclasm, or to the current priggish scrutiny of language games and life forms. (2021 p.240)

[4] Alexander García Düttmann (n.1961) es un filósofo y crítico de arte cuya figura y opinión son especialmente importantes en este contexto no solo por sus textos sobre la obra de Serra, sino también por el hecho de que en caso de *Liberté* él mismo participó en el rodaje de la película, es decir, su conocimiento de la materia es auténticamente profundo.

A nivel conceptual, los tratados de Sade se conectan lógicamente con el contexto más amplio de los antagonistas con los que nos encontramos en otras obras de Serra. En este caso, al trazar una línea desde Sade, pasando por el Romanticismo con su Drácula y por el nacionalsocialismo alemán, y llegando hasta la figura del "hombre blanco en un traje blanco" (el protagonista de *Pacifiction*), coincidimos con la visión propuesta por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. En el capítulo titulado «Juliette, o Ilustración y moral», ellos, por un lado, definen la obra de Sade como el pensamiento puramente burgués y por el otro, denuncian la relación entre sus propuestas antihumanas, la obra de Nietzsche y el nacionalsocialismo. Mientras que para unos Sade es más bien un *bastarde* de la Ilustración, Horkheimer y Adorno consideran su filosofía como un componente inseparable del pensamiento de la época. En el mismo capítulo leemos: "el hecho de que Sade no haya dejado a los adversarios la tarea de hacer que la Ilustración se horrorice de sí misma, lo que hace de su obra una palanca para su rescate" (1944, p.158). Desde esta perspectiva ética resulta que "la libertad frente a los remordimientos es ante la razón formalista tan esencial como la libertad frente al amor y al odio" (p. 139), es decir, los juegos con la libertad moral implican un gran peligro. El problema de la permisividad artística dentro del marco de la ficción sigue siendo uno de los conceptos fundamentales de la obra de Serra, con lo cual *Liberté*, donde la figura de Sade es omnipresente, resulta ser una de las respuestas más radicales al respecto. La apatía, la negación, la iconoclasia, la soberanía, el desprecio, la indiferencia hacia todo (incluido el sujeto mismo) – todas estas nociones que encontramos en Sade, de una forma u otra, aparecen en los discursos del arte contemporáneo, en el *cinéma d'auteur* y en la obra de Serra. "¡En Sade, por lo menos, respetad el escándalo!, - propone Blanchot en su ensayo (p. 14) y resulta difícil estar en desacuerdo con él.

2. Drácula: entre lo marginal y lo único

Puede parecer que los cuatro objetos de este estudio no demuestran rasgos comunes evidentes, - lo que sería raro para la obra de un director como Serra, que siempre opta por los discursos complejos y las líneas curvas, - sin embargo, la línea de conexión existe y puede ser detectada. Por ejemplo, en las obras de Sade se pueden reconocer las semillas de los conceptos primordiales del Romanticismo: la negación, el interés por la naturaleza destructiva (las tempestades, los cataclismos, etc.), el absoluto de la unicidad y la excepcionalidad del hombre. Aquí también podemos recordar la inclinación por lo oculto, aunque en los textos de Sade lo

oculto normalmente se reduce a las logias secretas, como era, por ejemplo, la "Sociedad de los Amigos del Crimen" [5]. Al mismo tiempo, el discurso romántico es impensable sin la imagen de un vampiro, sin lo oculto y lo místico. Asimismo, podemos ver una línea bastante pronunciada que conecta las obras de Sade con el Romanticismo para luego, pasando por el resentimiento de Nietzsche y la figura de Hitler, llegar hasta los fenómenos del siglo XXI.

Figura 2. *Eliseu Huertas y Montse Triola en Història de la meva mort*.

[Fotograma]. Andergraun Films, 2019.

La imagen canónica del vampiro está tantas veces retratada en las obras literarias y cinematográficas, que tal vez no tiene mucho sentido hacerlo nuevamente, salvo quizás con una descripción breve. Un vampiro, empezando con el de Bram Stoker, es siempre un objeto de deseo, una figura atractiva a pesar de su naturaleza cambiante, astuta y altamente violenta. Y es justamente esta diferencia la que hace la imagen del vampiro de Serra tan distinta e inesperada. En *Història de la meva mort*, Drácula (Eliseu Huertas) no coincide con la línea magistral romántica, por lo menos en su parte más conocida y multiplicada por la cultura de masas. Más que nada, este Drácula no tiene ni gota de elegancia, ni espíritu ilustrado, ni atractivo físico, no parece ni Childe Harold [6], ni Eugenio Onégin[7], ni ningún otro bayronita. Todo lo contrario, este Drácula, barbudo y callado, produce la sensación de que todo su ser acaba de salir de debajo de las tierras húmedas de la selva transilvana (Fig.2). Otro rasgo importante de este Drácula es su otredad, su pronunciado carácter marginal.

En el caso de Serra, Drácula apenas si puede llamarse protagonista de la película, pero tampoco Casanova lo es. Es más bien este *clash* entre dos cosmovisiones lo que realmente

[5] Dicha sociedad aparece en la novela *Las 120 jornadas de Sodoma* o la escuela de libertinaje (1785).
[6] Protagonista de *Las Peregrinaciones de Childe Harold* poema narrativo escrito por Lord Byron, publicado entre 1812 y 1818.
[7] Protagonista del poema epónimo escrita por Alexander Pushkin, publicado entre 1823 y 1831.

protagoniza en *Historia de mi muerte*: el choque entre la Ilustración y el Romanticismo. Sin embargo, si la parte dieciochesca, representada por la figura de Casanova (Vicenç Altaió) posee una multitud de detalles atractivos y vivos, a la decimonónica le toca una parte casi estática: la de la espera. Precisamente como los chupasangres marginalizados, nada célebres, que esperan encerrados bajo la tierra la llegada de la noche, así espera el Drácula fílmico la transición de las épocas. El tema de la espera, como he mencionado en el prefacio, es uno de los conceptos especialmente respetados por el director: es la espera del Quijote y Sancho, la de los Reyes Magos, la de Luis XIV o, en este caso, la espera de Drácula. El estado de espera en la película se interpreta de distintas maneras: existen una espera amplia, integral (la de la época) y las esperas episódicas (como la espera de un mordisco). Se puede dar la razón al director, cuando él mismo dice que filmó la "mejor escena del mordisco vampírico en la historia del cine" (Serra 2020), puesto que su enfoque no fue ni la tensión erótica, ni el miedo, ni el deseo ya tratados un sinfín de veces en el cine, sino esta misma espera, extraña y cruda, que tiene que ver con la incomodidad, la corporalidad, la duda y la fantasía.

3. Hitler: encarcelamiento en la gran pantalla

"Nunca me hubiera atrevido a hacer una película sobre Hitler, si no tuviera un punto de partida textual, verídico" - dice Serra y añade a continuación: "si no puedo representar a Hitler tal como era, sí que puedo soñarlo" (Serra, 2012). "Esto no es una pipa", o, mejor dicho, "esto no es un *führer*", - concluye el espectador al encontrarse con *Los tres cerditos*, el proyecto audiovisual de 101 horas de duración, en cuyo centro están tres figuras de origen alemán: Goethe, Fassbinder y Hitler. El pensamiento margritteano atraviesa la mente del espectador por una serie de motivos. Primero, porque la imagen de Hitler (Fig.3) que vemos en una de las tres pantallas del proyecto parece alejada del cliché o de la idea que tenemos con respecto a su apariencia y comportamiento. Segundo, por la misma naturaleza del espectador contemporáneo que (se supone) pone en duda todo tipo de imagen. Por último, porque al mismo espectador todavía le cuesta percibir a un personaje tan odioso fuera del contexto moral o social, como si la imagen hubiera sido obligada a llevarnos a algún tipo de conclusión de carácter ético. Al hablar de la imagen de un personaje como Hitler, inevitablemente siempre nos enfrentamos a una cierta *imposibilidad* de la representación, y abordarla, según Serra, resulta posible solo a través de una absoluta artificialidad, ya que cualquier otra metodología inevitablemente lleva a lo visto, lo social, lo caricaturesco, *ergo*, a los lugares comunes. En las propias palabras del director: "las imágenes no pueden contener ningún tipo de resentimiento, solo indiferencia"

(Serra, 2012). En la pantalla de *Los tres cerditos* el joven Hitler habla con Eva, calla, lee, come dulces y calla otra vez. La cara del actor, cuya expresión carece de cualquier rasgo del *führer* original, salvo el peinado y el bigote, permanece en un estado que podemos definir como sereno, para no decir ausente. Largas tomas silenciosas provocan la sensación de que la única dinámica en la pantalla es el movimiento del aire mismo. La imagen, altamente física, parece representar "la misma materia, su densidad, su carácter objetual" del pasado, esta "fantasía pura, creada a partir de los datos" (Serra, 2012).

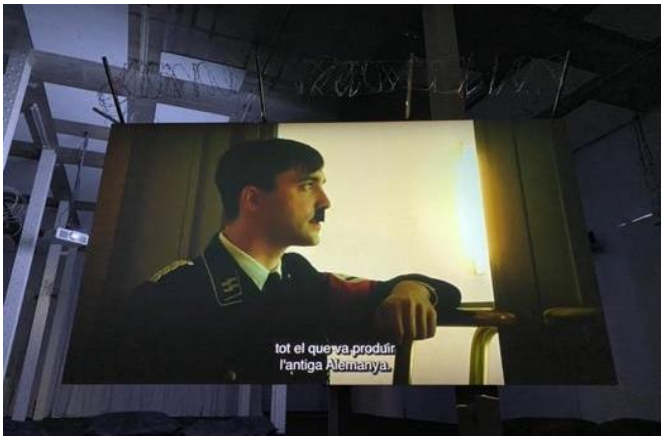

Figura 3. *Los tres cerditos.* [Fotografía]. Andergraun Films, 2023.

Tres grandes pantallas del proyecto, rodeadas de alambre de púas, están colocadas de tal manera que el espectador, por mucho que lo intente, nunca puede observar la totalidad del proyecto. Mientras que uno está contemplando alguna de las tres pantallas, por ejemplo, la del *führer*, las otras dos líneas narrativas, las de Goethe y Fassbinder, siguen representadas solo a través del sonido. No es de extrañar que este tipo de sonido caótico provoque sensaciones puramente babilónicas: las capas de texto van sobreponiéndose, llegando al nivel de un zumbido. El efecto babilónico ha aumentado aún más cuando la obra, diez años después de su estreno, ha estado expuesta en Barcelona[8]. Originalmente creado para la DOCUMENTA 13 de Kassel, es decir, para un público principalmente alemán o por lo menos, en el contexto alemán, una vez extraído de este contexto, el proyecto obtuvo un nuevo nivel de complejidad. Por razones lingüísticas, para dar al espectador una cierta idea de que la obra puede ser *legible*, en 2022 todos los monólogos han sido traducidos al catalán. No es por casualidad que he empleado la expresión "la imagen de la legibilidad", no la "legibilidad" en sí, ya que la misma idea de un

[8] El proyecto fue expuesto en la sala de Centro de Arte Contemporáneo Fabra i Coats en Barcelona del 19 de noviembre de 2022 hasta el 12 de febrero de 2023.

film subtitulado sigue siendo un concepto ambiguo, que se caracteriza por ser más bien un mal menor con respecto al doblaje, pero aun así no deja de ser una violación del espacio fílmico. Al obtener los subtítulos en catalán, el proyecto llegó a un nuevo nivel de complejidad: el espectador contempla las imágenes, oye la lengua alemana, lee en lengua catalana, las voces y el texto escrito se mezclan entre sí, generando más dudas que claridad. Puesto que podemos percibir contenidos de una sola pantalla por vez, las otras dos figuras inevitablemente escapan a nuestro entender, permaneciendo como una especie de coro. Colocadas "espalda contra espalda" las pantallas forman un triángulo o una pirámide invertida: una forma geométrica al mismo tiempo estable y estática, con ciertos rasgos de agresividad. Al entrar, al principio, el espectador observa el triángulo entero, puesto que los parámetros de la sala permiten ver la instalación en su totalidad. A medida que el espectador se acerca, el objeto cambia su carácter arquitectónico y se transforma en una *ventana*.

Aunque el mismo director define el título del proyecto como un chiste, resulta imposible evitar las connotaciones y las asociaciones. Si pensamos en la fábula de los tres cerditos en términos alegóricos, el cuento gira en torno de las formas de interacción colectiva que permiten, literalmente, llevar a cabo una construcción sólida. Una de las posibles lecturas es la que nos cuenta que dicha construcción es posible solo en condiciones de una acción bien coordinada. En este caso nos viene a la mente una asociación de carácter histórico-militar, conocida bajo el nombre de *Svinfylking* [9]: una formación utilizada, entre otros, por los pueblos germánicos y escandinavos en las batallas durante la Edad de Hierro. En este contexto, la idea del triángulo de las pantallas parece ir más allá de una forma geométrica: aquí podemos pensar en una especie de resistencia colectiva, un grupo de personajes atacando o defendiéndose. Supongamos que los tres cerditos están encarcelados cada uno en su marco. En este caso, el término de *marco* (que a su vez es un tema importante en el discurso de Serra[10]) puede ser interpretado de varias maneras: el marco puede ser tanto teórico, como histórico, estético o compositivo. Podemos permitirnos la siguiente lectura: cada uno de los personajes es prisionero de su marco, de su nombre, de su *imagen pública.* No obstante, si optamos por la óptica de una *ventana*, podemos leer la instalación desde una perspectiva arquitectónica: los tres cerditos, que han construido una casa sólida y que permanecen ahí, en su "materia del pasado". En este caso, las tres pantallas

[9] El *svinfylking* (en nórdico antiguo: hocico de verraco; en latín: *porcinum capetera*) es una versión de la formación en V, también llamada "schweinskopf" o "cabeza de cerdo".
[10] El director presta atención especial al tema del *marco* en su libro *Un brindis por San Martiriano*, a su vez basando su visón en ensayo de Georg Simmel «The picture frame: an aestethtic study».

sirven no solo para que el espectador los vea, sino también para que los personajes puedan llevar a cabo una incansable vigilancia.

Cabe señalar que tanto Fassbinder como Goethe demuestran ciertos rasgos que los conecta al discurso de Serra. Se sabe, y en la última obra del director hasta la fecha se nota, que el lenguaje visual de Fassbinder lo ha influenciado bastante. Algunas escenas de *Pacifiction*, por sus colores, el carácter de la iluminación, incluso el sonido, nos hacen recordar las obras del director alemán, sobre todo las ochenteras, tales como *Lola* o *Querelle*. Por añadidura, el cortometraje *Cubalibre* (2014) fue dedicado a la figura de Günter Kauffmann, uno de los actores más representativos del grupo fassbinderiano. Evidentemente, la relación entre la obra de Goethe y la de Serra tiene un carácter distinto: aquí podemos trazar una línea entre los conceptos de la negación (que encontramos también en Sade) y el *Fausto*, con el famoso pasaje sobre "el pícaro" que "de todos los espíritus que niegan" es el que menos le "desagrada" al señor (Goethe, 1808, p. 123). En términos de la ficción, con respecto a este proyecto, resulta apropiado concluir el apartado con la pregunta formulada por su propio autor: "¿qué pasa cuando el certificado documental no cree en nada, ni siquiera en su propia existencia?" (2012)

4. De Roller: la mala temporada para el traje blanco

Entre los miembros del grupo de los antagonistas que hoy están en cuestión, el protagonista de *Pacifiction* es el que más dudas provoca. El alto comisario en medio de la Polinesia Francesa (Fig.5) bajo la mirada del espectador a lo largo de una película bastante extensa (la obra cuenta con casi tres horas de duración) se obsesiona cada vez más con un misterioso submarino. Cabe señalar que el público nunca llega a saber si el submarino y las pruebas nucleares relacionadas con él eran reales o eran solamente frutos de la imaginación del funcionario, aunque toda la película se construye alrededor de esta búsqueda de carácter paranoico. A pesar de la escasa probabilidad de que el submarino exista, De Roller (Benoît Magimel) paulatinamente conquista al público, que al final se encuentra, a pesar de todo, - un cierto sinsentido y una serie de momentos anticlimáticos que nos ofrece *Pacifiction* -, identificado con el protagonista.

Figura 5. *Benoît Magimel en Pacifiction.* [Fotograma]. Andergraun films, 2022.

Para poder detectar en qué medida, cómo y por qué razón esta figura puede ser considerada un *antagonista*, lo que debemos hacer es cambiar la óptica. Si en el caso de Hitler, lo que nos interesaba no era el *porqué*, sino *cómo* está interpretado y qué diferencias hay entre el personaje histórico y el de la ficción, en el caso de Sade, su *presencia ausente*, y en el caso de Drácula, su representación tan poco canónica, en el caso del alto comisario tendremos que despojarnos de estas categorías. Lo justo es abandonarlas todas, salvo la de la ficción, y dirigir nuestras miradas hacia el contexto actual de un arquetipo masculino. ¿Quién es este Monsieur de Roller? Como suele pasar, empecemos por su apariencia. A lo largo de casi toda la película contemplamos al protagonista con su perpetuo traje blanco y sus gafas de sol semitransparentes. El hecho de que el personaje aparezca siempre con la misma ropa nos hace deducir que probablemente este vestuario es mucho más que vestuario, un rasgo de pertenencia a un grupo social, de algún perfil muy concreto. Se sabe que Serra prefiere que sus actores, tanto los principales como los secundarios, no cambien sus *looks* a lo largo del rodaje, - que en este caso duró veinticinco días durante los cuales se produjeron más de quinientas horas de material con tres cámaras, - para que después él y su equipo de postproducción no tengan problemas a la hora de realizar el montaje. No obstante, es evidente que el vestuario del protagonista en este caso tiene más significados que un simple aspecto práctico: su imagen parece ser un manifiesto. La apariencia del protagonista evoca varias asociaciones a la vez: nos hace pensar en un arquetipo hollywoodense, en la imagen de un diplomático, un político, un espía, etc. Aquí podemos nombrar casi cualquier cliché masculino anticuado y no nos equivocaremos – la apariencia del personaje va a coincidir con este patrón. El personaje parece salido directamente del siglo XX, con sus James Bonds o con John Travolta en *Saturday Night Fever*, y encima para pisar no una tierra cualquiera, sino la tierra de una excolonia. Por otro lado, si analizamos su comportamiento, también nos va a resultar extravagante: él come en presencia del grupo de

gente nativa, mientras que ellos no participan; demuestra rasgos (casi anecdóticos) de una conducta heroica (recordamos su *rodeo* solitario nocturno con los prismáticos) con un pequeño toque sentimental. Todo esto resulta ser ni más ni menos un lugar común andante del discurso mayoritario del pasado cercano: un hombre blanco con traje blanco y gafas de sol en medio de una isla exótica. Volviendo nuevamente al tema de la ficción, podemos decir que toda esta caricaturización está creada por Serra a posta: como una especie de tarjeta postal exageradamente idílica con el extraño fondo de las pruebas nucleares. Todo aquí, por muy contemplativa y pacífica que sea la película, grita sobre lo políticamente poco correcto, sobre la latente rebelión contra los discursos actuales, donde un hombre de este tipo no solamente ha perdido su derecho al protagonismo, sino que está mal visto desde cualquier perspectiva.

Otro aspecto del personaje principal de *Pacifiction* que nos puede resultar interesante, e incluso algo diabólico, es el del *doppelgänger*. De Roller no solo coincide con el arquetipo de un héroe del siglo XX, sino que también, esto lo notan muchos, demuestra cierta similitud visual con el mismo director. Serra no lo niega, incluso cuenta que el traje para Magimel lo diseñó él personalmente. Es decir, aquí podemos ver una relación curiosa entre la ficción y la vida misma, formulado de otra manera, entre el creador y el fruto de su fantasía. El autor, por un lado, hace que el protagonista se parezca a él mismo o, mejor dicho, a su persona pública y, por el otro, deja a este personaje actuar en torno de lo paranoico, lo obsesivo, lo incorrecto. En cierto sentido, de Roller se parece a Drácula - si lo vemos desde la perspectiva actual, es un *outsider*, una persona solitaria e incómoda que hoy no puede y no debe protagonizar. A pesar de que no realiza ninguna acción violenta, no causa ninguna maldad: en este contexto de Roller sí que puede considerarse un antagonista, puesto que pertenece a un grupo, según el discurso dominante, opuesto al bien.

Conclusiones

Al ver los cuatro personajes en conjunto, al analizar el contexto tanto fílmico como histórico de cada uno, podemos ver que, por muy distintas que sean estas figuras escogidas por Serra, forman parte de una cierta resistencia de los antagonistas. La ficción, la fantasía, los géneros eclécticos permiten a los autores como Serra crear personajes de carácter único, inédito, gracias a su capacidad de ironía y distanciamiento. Se sabe que el mal en términos artísticos resulta siempre interesante y atractivo, no obstante, para los artistas en sí, incluso si hablamos solo de las experiencias cinematográficas, suele ser un peligro. Aquí podemos pensar en obras

tales como *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pasolini, *Portero de noche* de Cavani o *Salón Kitty* de Brass - en todos estos casos, pasando los años, el escándalo resultó parecer más grande, más memorable, que las obras en sí, cuyas innegables cualidades artísticas en parte cayeron víctimas de su propia (mala) fama. No cabe duda de que lo atractivo del discurso de Serra no coincide del todo con las películas recién mencionadas, dado su lenguaje metafórico y distanciado, no obstante, el peligro sigue estando presente. El público junto con la prensa siempre puede responder a un nuevo filme, prestando atención no a la obra en sí, sino a la cantidad de chispas del escándalo producido. No obstante, al no tener ningún interés en el arte social o en los discursos bien vistos hoy en día, el director, siguiendo con su línea, llega a crear, gracias a su fantasía, una especie de bestiario, donde habitan las criaturas raras y nos deja observar su existencia con toda su materialidad. Sin embargo, la verosimilitud sigue siendo nula, el nivel de artificialidad sigue siendo alto y es justamente esto lo que a Serra le permite hablar sobre cualquier personaje, soñar cualquier monstruo sin remordimiento y sin caer en clichés o banalidades.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a Prof. Dr. Susanne Fusso (Wesleyan University), cuyo impecable gusto filológico y el conocimiento del lenguaje tanto me inspiran a la hora de escribir cualquier texto académico y cuyos consejos siempre me acompañan.

Bibliografía

Bataille, G. (2015). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Adriana Hidalgo editora.

Baudrillard, J. (2005). *The conspiracy of Art*. Semiotext(e).

Blanchot, M. (2004). *Lautréamont and Sade*. Stanford: Stanford University Press.

Düttmann, A. G. (2021). Freedom and Submission. *OctopusNotes*, *10*, 237-248.

Editorial Alpha Decay. (3 de diciembre de 2020). *Presentación «Del mal y sus signaturas» con Albert Serra y Nil Santiáñez* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MWwpHqFS-ic

Fabra i Coats Centre d´Art Contemporani, Ajuntament de Barcelona (2022). *Los tres cerditos, Albert Serra.* [Folleto].

Fundación «la Caixa». (28 de diciembre de 2020). *Albert Serra y Mery Cuesta hablan sobre "Vampiros. la evolución del mito"* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tBkD_yHlapE

Goethe, J., W. (2011). *Fausto.* Austral.

Horkheimer, M., Adorno, T. (2018). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta.

Lauterjung, F. (2022). Albert Serra, a calm anarchist. *ArtPress*, *503*, 28-37.

Martínez, L. (11 de noviembre 2018). Albert Serra: "Sólo la fantasía libera de lo cutre de todo lo humano" *EL MUNDO*. https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/11/11/5be54230e5fdea7f348b46f5.htm

Nancy, J-L. (2007). *Tumba de sueño.* Amorrortu editores.

Sade, Marqués de (2021). *La filosofía en el tocador*. Austral.

Serra, A. (2012). *Història de la meva mort.* España: Andergraun Films / Capricci Films / Televisió de Catalunya / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales / Elefant Film.

Serra, A. (2019). *Liberté.* Francia / España / Portugal: Idéale Audience / Andergraun Films / Lupa Film / Rosa Filmes.

Serra, A. (2012). *Los tres cerditos.* España /Alemania: Andergraun Films.

Serra, A. (2023). *Pacifiction.* Francia / España /Portugal: Andergraun Films / Capricci Films / Rosa Filmes.

Serra, A. (2023). *Un brindis por San Martiriano.* H&O editores.