

**EL CINE DE ALBERT SERRA: APROPIACIÓN Y
REINTERPRETACIÓN FÍLMICA DE LOS CLÁSICOS LITERARIOS**
**THE CINEMA OF ALBERT SERRA. FILMIC APPROPRIATION AND
REINTERPRETATION OF LITERARY CLASSICS**

Júlia González de Canales Carcereny

Universidad de Viena, Austria

julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Resumen:

El cine de Albert Serra es conocido por su carácter artístico y su permanente diálogo con los clásicos literarios. Este artículo busca analizar la relación que las películas del director bañolense mantienen con las obras literarias universales, explorando el concepto de adaptación cinematográfica y cuestionando su adecuación en la concepción de la propuesta cinematográfica de Serra. Centrando el estudio en *El cant dels ocells* (2008),

El Senyor ha fet en mi meravelles (2011) y *La mort de Louis XIV* (2016), el artículo pone en relevancia la función referencial que la literatura tiene en el proceso de creación fílmico que lleva a cabo Albert Serra. Alejándose de la concepción más tradicional de la práctica de la adaptación, Serra se apropia de los clásicos, los reinterpreta y los lleva a la pantalla sin por ello renunciar a su esencia artística. De esta manera, presenta una obra artística y autónoma que resulta estéticamente independiente de los relatos literarios que la preceden.

Palabras clave: Albert Serra; literatura; estética; adaptación; reinterpretación; cine poético.

Keywords: Albert Serra; Literature; Aesthetics; Adaptation; Reinterpretation; Poetic Cinema.

Abstract:

The cinema of Albert Serra is well known by its artistic nature and its relation with the classics of European literature. Therefore, the main aims of this paper are to research the relationship of Serra's films with world literature, to explore the concept of cinematic adaptation and to question its appropriateness to Serra's cinematic work. Focusing on *El cant dels ocells* (2008), *El Senyor ha fet en mi meravelles* (2011) and *La mort de Louis XIV* (2016), this paper underlines the referential function that literature plays within Serra's creative cinematographic process. Thus, moving away from the traditional idea of adaptation, the paper explores how Serra borrows the most reknown literary classics, reinterprets them personally and brings them to the big screen without subverting its artistic essence. By doing so, he presents an artistic and autonomus cinematographic work which becomes esthetically independent of the previous literary books.

1. Introducción

Albert Serra (Banyoles, 1975) ha dirigido siete largometrajes. Exceptuando el primero, *Crespià: la película, no el pueblo* (*Crespià: the Film not the Village*, 2003) —una recreación de las fiestas de verano en un pueblo catalán en la década de los 80— el resto de sus producciones están relacionadas con los clásicos literarios, funcionen éstos como material para una posterior adaptación cinematográfica o como motivo inspirador de subsiguientes películas. Por ello, este artículo pretende explorar las bases de la relación que la obra cinematográfica de Albert Serra mantiene con la literatura universal y analizar en qué medida sus películas se distancian de la acepción más literal del término adaptación cinematográfica. Se pretende así mostrar la obra fílmica de Serra como un producto altamente original, capaz de beber de la fuente literaria a la vez que transformar su valor artístico en un producto cinematográfico independiente y autónomo.

La trayectoria de Albert Serra como director es inseparable del marco literario con el que repetidamente dialoga. Con *Honor de caballería* (*Honor de cavalleria*, 2006) Serra llevó a la pantalla el espíritu de la obra cervantina *Don Quijote de la Mancha*. Dos años más tarde, en *El canto de los pájaros* (*El cant dels ocells*, 2008), se decantó por la escenificación de un pasaje de *La Biblia*: el trayecto de los tres reyes magos a Belén para adorar al niño Jesús. Con *El señor ha hecho en mí maravillas* (*El senyor ha fet en mi meravelles*, 2011) Serra realizó el *making-off* ficcional de su anterior filme *Honor de cavalleria* y con *Historia de mi muerte* (*Història de la meva mort*, 2012) escenificó el encuentro imaginario entre el personaje literario Drácula y el escritor Giacomo Casanova. Ese mismo año, llevó a cabo *Los tres cerditos* (*Els tres porquets*, 2012), una performance fílmica, realizada para la DOCUMENTA de Kassel, de ciento una horas de duración, en la que se trasladan a la pantalla textos de Goethe (sus conversaciones con J. P. Eckermann) y Hitler (sus conversaciones íntimas de sobremesa), así como una compilación de entrevistas publicadas al cineasta Rainer Werner Fassbinder. Finalmente, hace tan solo unos meses, en mayo de 2016, Serra estrenó su último proyecto en el festival de cine de Cannes: *La muerte de*

Luis XIV (La mort de Louis XIV), una película inspirada en las memorias de Saint-Simon.

2. ¿Por qué el vínculo literario?

El repetido vínculo de los filmes de Serra con el mundo literario indica que no estamos ante una mera coincidencia. El pasado vocacional de Serra por las letras (estudió filología hispánica) puede explicar, en parte, su inclinación a crear una obra fílmica vinculada al quehacer literario. Otra posible explicación es la que el mismo director dio en una entrevista para la revista *Transit*, en la cual explicó las ventajas de llevar a la pantalla un fragmento, o un libro, perteneciente a la literatura universal:

Como ya todo el mundo conoce la historia que cuento, ya no hay que centrarse en explicarla y uno puede estar más con los detalles, con lo irónico, con lo atmosférico, con varias cosas que normalmente en una película que no tuviera una historia conocida correrías el riesgo de caer en la confusión. [...] Me pasó con *El cant dels ocells* [...] sobre todo en Asia, cuando la enseñaron allí, que la gente no conocía *La Biblia*. Evidentemente, si no se les explicaba antes o no la leían antes, no sabían nada de qué coño era aquello. No entiendes nada. Si no conoces la historia, al menos quiénes son esos tres personajes, te parece un absurdo, una cosa que no tiene sentido porque no sabes ni de dónde vienen, ni adónde van, ni qué coño hacen ni por qué. Claro, en la película no todo está explicado porque se supone que todo el mundo lo sabe. Puede ser un fallo que la haga no tan universalista, pero bueno, en miles de obras de arte no se entienden muchas cosas.... (García Conde, 2014).

De esta cita se extrae que para Serra la literatura es un referente, un motivo de inspiración artística. Trabajar con trasfondos temáticos conocidos tiene, no obstante, el peligro de dejarse influenciar en demasía por la obra original y caer, por lo tanto, en la dependencia del texto literario. Sin embargo, Serra parece haber encontrado la manera de escapar a tal supeditación sin por ello tener que renunciar al esplendor artístico propio de las obras literarias con las que trabaja. Desde la realización de su primer largometraje, sigue un método de creación y filmación propio que Jaume C. Pons Alorda ha denominado ‘método Andergraun’, basado en “ver las cosas sin

automatismos. [...] Matar continuamente los clichés y cualquier rastro de tipicidad que puedan dejar” (Pons Alorda, 2015, p. 170. Traducción propia), entendiendo por tipicidad las formas habituales de aproximarse a la literatura desde el cine.

3. El juego con la adaptación

3.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de adaptación?

Tradicionalmente las relaciones entre literatura y cine se han pensado en términos de adaptación. Como indica José Luis Sánchez Noriega,

la práctica de las adaptaciones literarios es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias [...]. Por lo que se refiere al cine español, abundan las adaptaciones desde los orígenes y, en el periodo 1918-1929, más de la mitad de las películas se basan en novelas (2000, pp. 45-46).

La obra de Albert Serra se inscribe, en parte, en esta misma tradición, por bien que la relación que el director mantiene con el proceso de adaptación cinematográfica difiere considerablemente de la concepción que los cineastas de principios de siglo tenían de la misma. Lejos de buscar una fidelidad al texto literario Serra lo reinterpreta y lo convierte en iconográfico llegando a alterar, en la mayoría de los casos, su estructura y significación original. En otras palabras, a sabiendas de que cualquier intento de adaptación literal está abocada al fracaso, Serra se apropia de las obras literarias que le interesan, sometiéndolas a su propia reinterpretación personal y a una posterior transformación fílmica, el resultado de la cual poco tiene de fiel al texto literario inicial. En este sentido, Serra parece haber aprendido de la mucha teoría sobre la adaptación publicada hasta el día de hoy. Desde los pioneros (Bazin, “Défense de l’adaptation”, 1962; Ropars-Wuilleumier, *Du la littérature au cinéma: Genèse d’une écriture*, 1970; o Vanoye, *Récit et récit filmique*, 1989) a los más contemporáneos (Bordwell, *Narration in the fiction film*, 1985; Naremore, *Film Adaptation*, 2000; o Pérez Bowie, *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, 2003,

entre muchos otros), todos ellos han contribuido a formular, recontextualizar y ahondar en la comprensión y definición de lo que hoy en día entendemos por adaptación cinematográfica:

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000, p. 47).

Esta amplia definición del concepto de adaptación podría, sin embargo, no ser del gusto de aquellos que defienden la complejidad del proceso adaptativo y, por lo tanto, la necesidad de subdividir y pensar la adaptación en categorías más pequeñas y precisas: traducción, translación, transposición, recreación, etc. (Pérez Bowie, 2004). No obstante, la generosidad de la definición resulta útil para entender la propuesta de ‘écfrasis inversa’ de Darío Villanueva. Partiendo del mecanismo de écfrasis, tal como fue concebido a partir del siglo XVIII, como “descripción literaria de una pieza artística de naturaleza plástica, [como] representación verbal de la representación visual” (2008, p. 38), Villanueva invertía las relaciones de estudio para acceder así al mecanismo de transposición plástica propio del cine. Por ello, su concepto de ‘écfrasis inversa’ refiere al proceso de traslación comúnmente dado en el ámbito cinematográfico para interpretar las imágenes visuales, inherentes a las mismas obras literarias, como imágenes fílmicas, pasando consecuentemente de la clásica formulación horaciana *Ut pictura, poesis* a la contemporánea *Ut poesis, pictura*.

Tanto dicha ‘écfrasis inversa’ como la realización del anterior proceso de adaptación son observables en algunas escenas propuestas por Serra. Basta pensar en *Honor de cavalleria*. Como bien ha detectado Javier Avilés, en el capítulo ocho del primer libro de *Don Quijote de la Mancha* Cervantes escribe: “en resolución, aquella noche la pasaron entre unos árboles” (1605/2004, p. 78) y ello es llevado a la pantalla por Serra, quien “muestra a los personajes acostados mientras, en tiempo real, la luna se alza sobre los

árboles” (Avilés, 2007). Dicho ejemplo detectado por Avilés no resulta, sin embargo, representativo del tratamiento cinematográfico-literario que Serra habitualmente lleva a cabo en sus films. Esto es, en el conjunto de la obra del director bañolense se dan contados casos de écfrasis inversa ya que Serra no acostumbra a llevar a cabo una transposición fílmica del texto literario. Incluso en *Honor de cavalleria*, película que ha sido denominada por la mayoría de críticos como una adaptación libre del libro cervantino, nos encontramos ante tal situación. Tomemos las palabras del propio director, quien relata el procedimiento que siguió para realizar la película:

Decidí prescindir de las escenas más conocidas del libro [...]. Actué de la misma forma con los diálogos, que apelan a las temáticas quijtescas pero solo las rozan o las fabulan (con frases cortas o simples palabras que se convierten en motivos visuales en nuestra cabeza). [...] Antes de empezar a rodar revisé todas las versiones anteriores, o al menos las más importantes. [...] Eran catastróficas [...] Académicas y aburridas, con actores banales y respetuosas con el texto original de manera ridícula, ninguna supo trasladar a la pantalla la violencia, la intensidad y la confusión de la locura de Quijote, ni la poesía atmosférica de cómo deambula por el paisaje de la Mancha (Serra, 2016b. Traducción propia).

De esta cita se extrae el esfuerzo de Serra por distanciarse del texto original y hacer la película utilizando el libro como material de inspiración, cuerpo del que apropiarse al ser subjetivamente leído e interpretado, filtrado por el mecanismo de desautomatización y moldeado según el principio de no repetición. Por ello, el término ‘adaptación libre’, arriba mencionado, parece poco apropiado para referirse a la relación que *Honor de cavalleria* mantiene con *Don Quijote de la Mancha*. Más bien cabría hablar de ‘recreación de una idea o mito’, como sostiene Pedro Javier Pardo García. Coincido con dicho autor que la crítica se ha centrado demasiado en las adaptaciones del libro *Don Quijote de la Mancha* y ha dejado de lado el impacto que el mito de Don Quijote ha tenido en las creaciones fílmicas centradas en el famoso hidalgo, entendiendo por mito el tratamiento de “personajes que no son Don Quijote pero son como Don Quijote [...]. El carácter mítico del personaje cervantino se basa no tanto en la duplicación como en el símil [...] en su desplazamiento

metafórico” (Pardo García, 2011, pp. 237-238). *Honor de cavalleria* supone un ejemplo de revisión del mito quijotesco, más que del personaje literario. Centrada en el caminar de Sancho y Don Quijote, la película reduce la trama al mínimo, alejándola de todas las aventuras que les suceden a ambos personajes en el libro. En el filme, éstas son sustituidas por el andar y las reflexiones filosófico-mundanas que dejan entrever la autoconciencia que el personaje Don Quijote tiene de sí mismo, como muestra en su repetida afirmación “Quijote te lo dice” (Serra, 2006, min. 33. Traducción propia), en la que se refiere a sí mismo en tercera persona del singular. Ejemplos como éste vienen a reafirmar que *Honor de cavalleria* se fundamenta, en parte, sobre el mito de Don Quijote, “construido por imitación en vez de por reescritura, por analogía y no por repetición” (Pardo García, 2011, p. 238). Recordemos la escena en la que el personaje de Quijote camina deambulante como movido por el fuerte viento que en ese momento asecha la zona (min. 50-53). La belleza visual de esas imágenes, seguidas de un anochecer rojizo en el que Quijote grita a todo pulmón, suponen una muestra más de la personal reescritura fílmica del mito cervantino realizada por Serra.

3.2. ¿Qué es lo que se adapta? Equivalencia estética

Al apartarse del texto original, Serra pone indirectamente sobre la mesa la pregunta por la adaptabilidad cinematográfica de los escritos literarios. ¿Hasta qué punto hay que ser fiel a la obra? Si tenemos en cuenta la propuesta de Robert Stam podríamos contestar que en ninguno. El teórico estadounidense pone incluso en duda que la adaptación cinematográfica pueda llegar a ser, en modo alguno, fiel al original literario. En su artículo “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, Stam afirma que tal imposibilidad se basa en el horizonte de expectativas del espectador así como en la dificultad de cubrir las indeterminaciones asociadas al simbolismo empleado por los autores, en la dificultad y los costes de recrear la *mise-en-scène* sugerida en los libros y en el añadido casi inevitable de un hilo musical ausente en el original escrito (2000, pp. 54-56). Asimismo, se pregunta a qué elementos exactamente debería ser fiel la película, cuestión que también se hizo Perer Gimferrer al plantearse qué es lo que se adapta cuando se lleva una novela a la pantalla. En el conocido texto del poeta catalán, *Cine y*

literatura (1999/2012), Gimferrer establece que el ejercicio fílmico debe conseguir, por medio de la imagen, un efecto análogo al que alcanza el escritor con el ejercicio de la palabra y justamente pone como ejemplo paradigmático de ello la aquí abastamente mencionada película de Albert Serra, *Honor de cavalleria*, a la cual otorga el mérito de ser una producción libre que, centrándose en el continuo desplazamiento de los dos personajes protagonistas, busca captar la esencia cervantina sin tener que mimetizar los acontecimientos de la trama.

En *Honor de cavalleria* (2006), Albert Serra sitúa a Don Quijote y Sancho no en La Mancha, sino en los cañaverales del Empordà, y el hidalgo —que se llama a sí mismo «El Quijote», como si fuera el libro— es un profesor de tenis jubilado en la vida real, que en gran parte improvisa sus parlamentos: sin embargo, la obra es del todo cervantina. (Gimferrer, 2012, p. 72).

Haciendo referencia a las peripecias cervantinas, sin reproducirlas, el director bañolense convierte el caminar de los personajes en un nuevo producto capaz de convertir la cadencia de su andar en una experiencia fílmica que excede el mero acto de desplazarse. De esta manera, y adoptando la terminología de Richard Saint-Gelais (2007), Serra lleva a cabo un acto de transficcionalidad al conseguir trasladar la ficcionalidad propia del texto de Cervantes a otro texto, en el sentido amplio de la palabra, ajeno a él. La culminación exitosa de dicha transposición supratextual-fílmica del clásico cervantino permite afirmar que la notoriedad de una adaptación cinematográfica no reside en la fidelidad a la trama literaria, sino en la captación y extrapolación fílmica de la esencia artística de la obra, hecho que, a su vez, coincide con los postulados de Stam arriba mencionados: “la adaptación debe ser verosímil no por su proximidad a la fuente textual sino por su adecuación a la esencia del medio de expresión” (2000, p. 58. Traducción propia). Mas, ¿qué nivel de conjunción estética se puede alcanzar entre ambas producciones?, ¿son el texto original y la filmación posterior estéticamente equivalentes por el hecho de estar vinculadas artísticamente?

Como es bien sabido, el escritor Horacio Quiroga reflexionó acerca de esta misma cuestión en los múltiples ensayos sobre cine y literatura que publicó en las revistas *Caras y Caretas*, *El Hogar* y *Atlántida*, así como en el diario

La Nación. En el artículo “La dirección en el cine”, analizó las técnicas cinematográficas de Griffith: “[Griffith] comprendió que el detalle sugestivo y evocador, alma de la descripción literaria, cabía perfectamente en la pantalla con la misma eficacia que en el cuento, puesto que un cuento en acción era lo que debía ser el drama cinematográfico” (Quiroga, 2007a, p. 183). La apelación al movimiento es sin duda uno de los rasgos fundamentales del hacer fílmico y representa uno de los mecanismos al alcance del director para conseguir dicha transposición cinematográfica. Sin embargo, por sí solo el movimiento no es suficiente, éste debe ir acompañado de la reinterpretación fílmica de las estrategias narrativas. Así, por ejemplo, la naturaleza depresiva de un personaje puede ser evocada en la pantalla a través de colores oscuros, tonos grises y amarillos, el ritmo de la narración se puede controlar mediante la combinación de escenas breves con mucho diálogo y secuencias expresamente largas y contemplativas, el empleo de la estructura fragmentada del texto puede filmarse empleando planos cortos o saltos temporales y el carácter abstracto de un texto se puede hacer visible mediante la grabación de espacios abiertos, incluso deslocalizados, que abocan infinitud. De esta manera procedió, por ejemplo, Albert Serra durante la producción de su película *El cant dels ocells* y, de esta manera también, consiguió hacer gala de la más exquisita transfuncionalización. Vale la pena aquí remarcar que, ante las dos alternativas que propone Gérard Genette, esto es la *suite* y la *continuation* (1982, pp. 222-225), el director catalán se decantó por la primera al ser la única que le permitió continuar la historia en un marco ajeno al del texto bíblico propiamente dicho, más común a él en lo que a la transposición intermedial de ciertos elementos existentes ya en el libro original refiere. Así, por ejemplo, el caminar de los reyes magos no sucede por tierras orientales sino en lugares tan alejados entre sí como Gran Canaria, Francia e Islandia y los reyes no hablan hebreo o arameo sino catalán. Todo ello no genera, sin embargo, un sentimiento de incredulidad en el espectador por falta de fidelidad con respecto al texto original, al contrario. Tal como comenta el propio Serra en una entrevista para la revista *Cahiers du Cinema España* (Quintana, 2008, p. 13), cansado de que los espectadores le preguntaran por el vínculo de sus películas con

Cataluña, decidió localizar su siguiente película en un lugar ajeno para él, hizo las localizaciones utilizando *Google Earth* y seleccionó aquellos espacios que sugerían un abismo paisajístico deslocalizado: horizontes exentos de marcas geográficas reconocibles que impedían vincular la topografía mostrada a un determinado imaginario territorial común. En otras palabras, trató el espacio como área sin origen identificable, con referencias orográficas difusas, expuestas al proceso de abstracción. Asimismo, en dicha película Serra decidió darle un tratamiento especial al carácter pictórico de las imágenes y presentarlas en blanco y negro. En palabras de Àngel Quintana,

la imagen contrastada en blanco y negro de *El cant dels ocells* nos indica que el rito reside en la búsqueda de un acorde entre la inocencia natural, puesta de manifiesto en los diálogos y la abstracción lírica que gravita tras la composición de una serie de planos memorables. El choque de imágenes resulta extraño, porque parece como si el ascetismo nórdico se fundiera con la mística mediterránea para dar otra significación al cine del silencio. El resultado final es conmovedor: un gesto radical de reinención del cine. (Quintana, 2008, p. 13).

Si bien Serra puede reinventar el cine partiendo de uno de los textos más antiguos del canon literario de Occidente, la pregunta por la equiparación estética entre ambas formas de producción artística sigue suscitando debate. Ya tanto Quiroga como Gimferrer se mostraron en sus respectivos ensayos bastante escépticos ante la posibilidad real de alcanzar dicha equiparación. Donde Quiroga afirmó, “Kipling tiene una personalidad demasiado viva para que a un adaptador cualquiera le sea permitido crear personajes, escenas y modos de decir kiplinianos” (Quiroga, 2007b, p. 322), Gimferrer especificó: “más enigmático e inquietante resulta comprobar que las grandes novelas pueden dar buenas películas pero difícilmente grandes películas [ya que] no poseen la turbadora riqueza de implicaciones de los originales que aspiran a ilustrar” (Gimferrer, 2012, pp. 80-84).

Investigaciones más recientes han seguido el camino marcado por ambos escritores, dando como resultado la reafirmación de las diferencias estéticas fundamentales entre las formas de expresión literaria y cinematográfica. Así,

por ejemplo, el chileno Matías Rebolledo afirma que “la forma de *decir* en cine, mediante la imagen y el sonido, no es equivalente al *decir* verbal literario [ya que] el cine tiene sus formas de crear empatía no equivalentes al relato verbal” (Rebolledo Dujisin, 2010, pp. 180-187). Pero, sin duda, ha sido José Antonio Pérez Bowie uno de los que ha reflexionado de forma más abundante y precisa sobre ambas expresiones artísticas, más concretamente, sobre la relación entre la narratología literaria y la teoría cinematográfica. En su libro *Leer el cine* (2008), el teórico español señala la adopción que, desde sus orígenes, ha hecho la teoría cinematográfica de las categorías habitualmente utilizadas en el análisis literario. Conceptos como el de autor, narrador extradiegético, lenguaje o unidad estructural son utilizados de forma pareja en el estudio de ambas formas artísticas. A pesar de los matices disciplinarios existentes, la teoría cinematográfica sigue padeciendo cierto complejo de dependencia con respecto a su referente literario. Por ello, autores como Jenaro Talens afirman que la única forma de escapar del

círculo vicioso en el que está encerrado, académicamente hablando, el estudio de lo cinematográfico [es estudiando] la diferencia que constituye ambos discursos y ambos modos de ver [...], obligándonos a establecer su intercambio no en el terreno de los contenidos referenciales, sino en el de las formas, esto es, asumiendo que lo que comparten es el hecho de ser, sobre todo, un entramado retórico. Sólo así, abordando el diálogo interdiscursivo que los relaciona en términos de una teoría de la traducción, será posible terminar con el supuesto carácter ancilar que le toca representar al cine respecto de la literatura (Talens, 2002, pp. 14-15).

El carácter interdiscursivo al que Talens se refiere se ve reflejado tanto en el concepto de transfuncionalización arriba postulado como en la categoría de *caméra-stylo*, propuesta por Alexandre Astruc en 1948. Tal como declara Saint-Gelais en el artículo “La fiction à travers l’intertexte” (2012), la primera supone la relación entre dos o más textos elaborados a partir de una base de ficción, superando así la perspectiva intertextual, ya que su relación sobrepasa la cita, la alusión, la parodia o el pastiche. Con la segunda, en cambio, el crítico francés trazó una analogía entre el proceder literario y el cinematográfico, en el que la cámara del director equivaldría al trazo de

escritura que deja la pluma del poeta y, a partir del cual se podría reconocer la personal mirada de un determinado director.

5. Cine poético

La poeticidad autoconsciente del producto resultante es un signo inequívoco de aquellas producciones de espíritu lírico en las que prima la pureza estética por encima de la narratividad de trama. Las películas de Serra, especialmente las tres primeras, son un ejemplo de este tipo de cine, denominado cine poético. En ellas destaca la lentitud con la que las escenas se suceden, los diálogos parcos y las estrategias de alteración visual. Pensemos, por ejemplo, en *El Señor ha fet en mi meravelles*. En la segunda escena del film se ve al actor Lluís Serrat, sentado en la mesa de un restaurante junto al resto del equipo de grabación. Reduciendo el sonido de la conversación de fondo, la cámara realiza un primer plano del actor y las imágenes de su cara pensativa se combinan con una música en off, una pieza de música clásica que se sobrepone al sonido de fondo. Esta escena, de 57 segundos de duración es cortada en seco y anexionada la siguiente: un travelling de los paisajes de Castilla, grabado desde un coche mientras éste avanza por una carretera de la región. Ambas escenas, sin embargo, se encuentran unidas por la misma música que enmarcó en el plano anterior el rostro del actor. De esta manera Serra consigue crear una temporalidad incierta, en palabras de Pérez Bowie, una “simultaneidad descriptiva que el relato literario no consigue” (2008, p. 36). La narración visual, por lo tanto, dispone de una propiedad que le es exclusiva: la combinación del lenguaje icónico con el verbal, hecho que, a su vez, relaja la dependencia del cine frente a otros modelos lingüísticos, como, por ejemplo, el literario. De ello da también fe *Honor de cavalleria*, película en la que el uso de procedimientos de expansión (como lo es la dilación temporal) la convierte en una obra autoconsciente que, al igual que las otras producciones de Serra, parte de un mundo literario ficcional para construir otro, de naturaleza fílmica, en el que, más allá de toda coincidencia argumental, los hechos se cuentan a sí mismos. Por ende, las películas de Serra no pueden ser entendidas como un intento más de adaptación

cinematográfica. Tomando los relatos como marco referencial, el director de Banyoles construye un artefacto fílmico estéticamente autónomo que, a diferencia de otras producciones, resulta artísticamente independiente de los relatos originales que le preceden. Basta pensar en su último film: *La mort de Louis XIV*. En él, las *Mémoires de Saint-Simon* funcionan como texto de inspiración, base a partir de la cual Serra desarrolló el guión de la película. En ningún momento se pretendió llevar palabra a palabra el texto a la pantalla entre otras cosas porque, como bien indica Àngel Quintana, en dicha película, aunque bien se podría extender al resto de producciones del director catalán, “lo importante no es el devenir de los hechos (el relato) sino la situación” (Quintana, 2016). En efecto, en *La mort de Louis XIV* Serra retrata un ambiente, escenifica el sufrimiento y la enfermedad, el dolor que acerca al rey a la muerte. Sin embargo, Serra no dramatiza el texto de Saint-Simon. Lo toma como referencia para orientarse históricamente, tanto a nivel de costumbres, como de decoración o lenguaje de la época, pero no se preocupa de ser fiel a la narración escrita. En palabras del director:

El gran reto estaba en la interpretación de los actores; que fuera original, pero a la vez tuviera propiedad histórica [...] Teníamos como referentes las anotaciones de los médicos y las memorias de Saint-Simón, que son muy minuciosas en las descripciones pero no nos dicen nada de cómo lloraba el rey, de cómo se reía, de qué cara ponía cuando estaba de mal humor. De hecho, la literatura puede hacer la descripción de un carácter pero las artes visuales revelan la significación de la gestualidad: todo lo que puede revelar una mirada. Y, a diferencia de la pintura, la imagen en movimiento aporta el tiempo que modifica el personaje. Con la temporalidad aparece la moralidad y la relación cambiante entre un personaje que ahora te cae bien pero que después deja de hacerlo (Merino, 2016. Traducción propia).

6. Conclusión

Las películas de Albert Serra están intrínsecamente vinculadas con ciertas obras de la literatura universal. El director, lector empedernido, ha sabido vincular su pasión por la literatura con su talento por el cine. Consciente de la relación entre ambas disciplinas, desde su primer film Serra se ha

propuesto crear una obra artística y autónoma, con carácter propio. Basta un breve repaso a su filmografía para comprobar que ha logrado dicho objetivo. Cada nueva película suya recoge los más prestigiosos premios cinematográficos y la crítica le reconoce la autoría de una obra original, única en el panorama cinematográfico español. Uno de los factores que contribuyen a dicha originalidad es, sin duda, la reinterpretación fílmica que Serra realiza de las más célebres obras de la literatura universal. Enfrentándose a obras complejas, reinterpretándolas a su gusto para trasladar su esencia, que no su trama, a la pantalla, o simplemente tomándolas como motivo de inspiración para la creación de subsiguientes obras de ficción fílmica, Serra se distancia del concepto de adaptación cinematográfica tal como éste tradicionalmente ha sido entendido y, adentrándose en la práctica transficcional, presenta una original obra artística que apunta a resultar tan universal como las obras literarias con las que sus películas dialogan.

Referencias bibliográficas

- Avilés, J. (2007). Las infilmables IV: El Quijote-Historia de cavalleria, de Albert Serra. *El lamento de Portnoy*. Disponible: <http://ellamentodeportnoy.blogspot.co.at/2007/03/las-infilmables-iv-el-quiote-historia.html>
- Bazin, A. (1962). Défense de l'adaptation. En A. Bazin (Ed.), *Qu'est-ce que le cinéma?* (pp.81-106) Paris : Les Éditions du Cerf.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. F. Rico (Ed.). Madrid: Alfaguara.
- García Conde, P. (2014). Entrevista a Albert Serra. *Transit: cine y otros desvíos*. Disponible: http://cinentransit.com/entrevista-a-albert-serra/muerte_historia_meva_mort/
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gimferrer, P. (2012). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Merino, I. (2016). Entrevista a Albert Serra. *El Punt Avui*. Disponible: http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/986715.html?piwik_campaign=rss&piwik_kwd=index&utm_source=rss&utm_medium=index&utm_campaign=rss

- Serra, A. (2012a). *Història de la meva mort*. España: Andergraun Films / Capricci Films / Televisió de Catalunya / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales / Institut Català de les Empreses Culturals / Région Limousin / Région des Pays-de-la-Loire / Centre National de la Cinématographie / Région Provence-Alpes-Côte d'Azur / Elefant Film.
- Serra, A. (2012b). *Els tres porquets*. España: Andergraun Films.
- Serra, A. (2016a). *La mort de Louis XIV*. Francia / España / Portugal: Andergraun Films / Capricci Films / Rosa Filmes.
- Serra, A. (2016b). El Quixot al cinema. *Diari Ara*. Disponible: http://www.arabalears.cat/suplements/Quixot-al-cinema_o_1564043589.html
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (pp.54-76) New Brunswick: Rutgers University Press.
- Talens, J. (2002). Un matrimonio de interés: Cine y literatura. *Versants* (42), 5-15.
- Vanoye, F. (1989). *Récit et récit filmique*. Paris: Nathan.
- Villanueva, D. (2008). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

Cómo citar: González de Canales Carcereny, J. (2017). El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 14, pp. 83-98. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>