

DIÁLOGO

**PARA UN CINE
DE ARTIFICIO
Y NATURALISMO**

Diálogo con

ALBERT SERRA

ALBERT SERRA

PARA UN CINE DE ARTIFICIO Y NATURALISMO

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY

Albert Serra es uno de los directores más galardonados del actual panorama cinematográfico español. Nacido en 1975, es un artista polifacético. Con estudios de teoría literaria, no cinematográficos, es autor de seis largometrajes, tres producciones teatrales y varias instalaciones artísticas. Tras su ópera prima (*Crespià, the Film not the Village*, 2003), el paso de *Honor de cavalleria* (2006) por el festival de cine de Cannes lo situó como director de culto en el circuito internacional de cine de arte. Desde entonces sus creaciones han obtenido los más prestigiosos premios internacionales, haciéndose un nombre en el panorama cinematográfico mundial. Aunque a él le gusta reivindicar el carácter único e independiente de su obra, esta ha sido frecuentemente comparada con la de otros directores de su misma generación —especialmente la

de Lisandro Alonso, con quien desarrolló un proyecto común—, y la de Carlos Reygadas, con quien compartió espacio de producción. Las diferencias geográfico-culturales que separan la obra de dichos directores latinoamericanos con la del propio Serra parecen ser, a ojos de los críticos, menos relevantes que su compartida concepción artística del cine. Todos ellos producen un cine contemplativo, que experimenta con la forma fílmica y produce el extrañamiento en el espectador al generar un tiempo fílmico no productivo y una narración contrahegemónica que subvierte los modelos clásicos de producción. En la siguiente entrevista Serra se explaya sobre su concepción del cine como arte y profundiza en las contradicciones que muestra la actual industria cinematográfica, en sus dimensiones críticas y productivas.

Hoy en día eres un director reconocido mundialmente. Mirando al pasado, ¿cuáles son los errores y los aprendizajes que has hecho desde *Honor de cavalleria* (2006)?

Es complejo porque todo tiene su reverso. He constatado que se pierde mucho tiempo con los temas de producción y he dedicado mucho, mucho tiempo a poder financiar las películas con el objetivo último de hacerlas de la manera que a mí me gustaba y de la manera que yo quería; y a pesar que esto ha dado muchas alegrías, en el sentido de que ha permitido controlar todo el proceso de fabricación de la película, hacerla exactamente, sin ningún tipo de interferencia y además hacerlo incluso en las tareas más banales de producción, etcétera, hay que reconocer que quizás en algunos momentos esto supone un trabajo tan grande que no te permite dedicarlo a otros pensamientos o menesteres directamente más creativos. Y aquí es donde siempre está la disyuntiva en mi mente entre hasta qué punto vale la pena sacrificar todo este tiempo en pos de esta libertad creativa, y esta posibilidad de controlar, y al mismo tiempo también de poder administrar nuestros recursos de la manera más indicada para cada proyecto. No sé si lo habría hecho de modo diferente. Quizás es antes de *Honor de cavalleria* el error, quizás es no haber empezado antes, no haber tenido la clarividencia de haber decidido hacerlo un poco antes y así se habría ganado tiempo. Pero la vida también está hecha de estas inconsistencias, de estas dudas o de estos tiempos muertos. Es difícil estar activo constantemente en el tema del cine porque depende mucho de la producción y de la financiación. Aunque ahora, a partir de esta nueva forma de producción que empezó con algunos proyectos que hice para la Bienal de Venecia, *Singularity*, o *Els noms de Crist*, etcétera —que son proyectos con escasa financiación y tienen un margen de viabilidad que exige rapidez y urgencia en su realización— me he adaptado a producir de esta manera y me gusta mucho porque tienes mucha más libertad y se puede hacer mucho más rápido. Aunque no tenga los beneficios

de una película más grande a nivel de producción sí que permite esto: trabajar y ensayar con total libertad para realizar obras igual de importantes que sí que han tenido una posibilidad de desarrollo. Esta manera de producir se ha afianzado en el mundo del arte contemporáneo de hace poco. Si la hubiésemos tenido antes también habríamos trabajado mucho más. Pero como digo, está relacionada no tanto con los objetivos estéticos, que yo creo sí se han desarrollado de una manera más o menos coherente y satisfactoria y de la cual no hay nada que reprocharse. ¿Pero qué precio se paga por esta libertad? ¿Cuál es el equilibrio perfecto? Sobre todo en forma de tiempo. Pero, creo que dentro de lo que cabe lo he solucionado bastante bien.

En el libro de Jaume C. Pons Alorda, el escritor establece los quince rasgos distintivos [aquí en cursiva] de tu trabajo creativo. ¿Estás de acuerdo con ellos?

- *No es un método*: Es cierto porque mi manera de trabajar es como una metodología muy evolutiva que se adapta mucho a cualquier circunstancia y digamos que depende más de las cuestiones personales, no tanto de una lógica artística pura, de lo que está ahí surgiendo en la atmósfera en ese momento. La metodología evoluciona constantemente.
- *Es caos, es descontrol*: Esto es una cosa que siempre me ha gustado, sobre todo porque se contrapone a la organización burguesa o empresarial. Es el asumir que el caos, en la esfera artística, puede ser beneficioso y aporta cosas que no se podrían encontrar de ninguna otra manera y que son insustituibles.
- *Psicodelia*: Sí. Y realismo, sí. Este contraste con lo artificioso porque siempre hay este lado más salvaje o naturalista. Hay como unas personalidades muy concretas, personas, espacios, o lo que sea, pero al mismo tiempo siempre con la voluntad de escapar de esto. Si no, sería como una cosa folclorista. Este naturalismo llevado a las últimas consecuencias se vuelve fácilmen-

te folclorismo o reivindicación de algo popular. Para evitar que ello suceda me apoyo en la artificialidad del arte y su aura mágica. Psicodelia en el sentido de alucinación, intentar ir un poco más allá.

- *Surrealismo*: No tanto pensado como estilo estético o como metodología de trabajo, sino más bien como inspiración y actitud. Liga un poco también con lo de la psicodelia.
- *Performance perpetua*: Sí, totalmente de acuerdo. Es intentar mejorar o estilizar la vida.
- *Iconoclasta*: Bueno, sí, en la medida de lo posible. Simplemente hacer unas reglas que se adapten a un objetivo y que sean lo más útiles para ello. Pero no es ser iconoclasta como ideal *a priori*, al contrario. Mis películas son una mezcla entre iconoclastia y respeto a la tradición, y en este punto intermedio es donde tienen parte de su magia.
- *La técnica*: Tiene que ser un potenciador. Normalmente se ve como un elemento castrador, en cambio utilizada en la manera menos académica se puede convertir en un catalizador, te puede obligar a utilizar unas metodologías que no habrías previsto de tener unas condiciones ideales. En cambio, te fijas en la técnica cuando tus objetivos no están claros y la técnica puede ser en sí misma parte del objetivo, pero hay que pensarla de una manera diferente, nunca académicamente o al servicio de otra causa. La técnica tiene un valor, como todos los otros elementos de la película, que deberían ser autónomos, y cuando la ves como una cosa en sí misma ya se convierte en un potenciador porque no está al servicio de nada.
- *Original*: Esta idea de crear imágenes inéditas me está sobrevolando últimamente, sobre todo con respecto a la atmósfera que hay dentro de estas imágenes. Busco crear elementos muy palpables, especialmente en la imagen en movimiento, una atmósfera que sea inédita, que rehuya de otros planos ya existentes, con las mismas connotaciones plásticas, psicológicas,

dramáticas, etcétera, que escriba realmente un mundo con unas imágenes que nunca antes ha visto nadie. Esto es muy importante.

- *La diversión*: Evidentemente.
- *El dinero*: Bueno, el dinero sirve básicamente para hacer otras cosas.
- *El paisaje*: Sí, también, pero ahora últimamente hago más películas en el interior, así que me da igual. De la atmósfera, todo lo que aportaba el exterior, me gusta que te permita desconectar de una serie de cosas. El misterio siempre ayuda a crear un clima más poético, pero tampoco es esencial. Sí que me gusta estar en un sitio diferente, un sitio aislado, un sitio raro, pero no tiene por qué ser el exterior, puede ser cualquier sitio que sea un poco apartado de la cotidianidad banal.

Entonces, teniendo en cuenta que estás bastante de acuerdo con estos rasgos, si tú mismo tuvieras que definir la estética de tus films en unas pocas palabras, ¿qué características esenciales destacarías?

Quizás esto que decía antes, la mezcla entre artificio y naturalismo. Esta mezcla es bastante particular en todo mi cine, sobre todo en las últimas películas, donde se lleva bastante al extremo y donde, precisamente, lo muy artificial es extremadamente artificial y lo muy, digamos, natural es muy, muy natural; los actores son más inocentes y más salvajes que nunca. Entonces estas dos dimensiones se juntan de manera hartamente armoniosa y casi milagrosa, sin que se vea como algo hecho a propósito, con un resultado muy natural pero con estos dos elementos muy extremados y que son incluso identificables a pesar de esta naturalidad final. Y esto es una cosa que no veo tanto. Es algo muy único y muy inédito. Quizás en ello influya el aspecto lúdico, que está soterrado pero que siempre le da una tonalidad particular que queda escondida en la imagen final pero sí que le da una sugestión latente, extraña, que lo recorre todo y que no sabes muy bien a qué se debe.

Has declarado en algunas entrevistas sentirte atraído por la actitud rupturista de la *Nouvelle Vague* y te has identificado como formalista. ¿Entiendes tu obra como heredera de la modernidad cinematográfica?

Sí, es importante, claro. De hecho me interesa ya muy poco el cine llamado clásico. Si veo cine son cosas modernas o extremadamente modernas. El cine clásico me aburre un poco. El cine como influencia, como educación sentimental, siempre lo he detestado, especialmente cuando se camufla como Historia del Cine. Se ha hablado del cine como tradición, con las vertientes más estéticas, antropológicas, lo que sea. Todo lo que se ha ido añadiendo, otras capas que necesitan de una legitimación intelectual un poco superior que no sea simplemente la educación sentimental, popular. Tampoco me ha interesado esta vertiente. En cambio, la única forma de cine que me parece atractiva es la rupturista. Es a partir de los 60 cuando se piensa el cine como forma y de aquí se empieza a deconstruir esta forma y a pensarla, pero de una manera muy estricta y con una energía que desborda este simple pensamiento, y ello se ha ido viendo cada vez más en mis últimas películas, que introducen elementos que no se sabe exactamente de dónde vienen pero que estoy seguro que no proceden del cine. En cualquier caso, sí que se encaminan hacia esta visión del cine de a partir de la *Nouvelle Vague*, de tratarlo como un conjunto de formas en permanente riesgo de ruptura o de explosión. Y esto sí que me interesa y, de hecho, no se puede hacer ninguna cosa si no es desde esta perspectiva.

En relación con esta deconstrucción que tú mencionabas, creo que hasta ahora la intermedialidad literaria y pictórica ha sido un elemento constante en tus películas —con excepción de *Singularity* (2015), quizás—. La literaria la atribuyo a tu formación universitaria y gusto personal por la lectura, pero respecto a la pictórica, ¿es el uso de la iluminación y de la perspectiva lo que te interesa de ella?



Albert Serra

La pintura nunca me ha interesado mucho. Me interesó pero con ideas muy poco sofisticadas, con ideas muy básicas; nunca le di importancia. Simplemente porque, por mi metodología, en el rodaje no me gusta perder el tiempo con esto y, como consecuencia, lo delego mucho en los operadores. Eso no significa que después en la posproducción no me implique. Ahora estoy investigando sobre el arte plástico, con una dirección que tampoco creo que haya tomado nadie más, pero son cosas muy específicas. Después estas van a ser importantes o se van a ir convirtiendo en elementos que sin darte cuenta van a ir tomando un papel más relevante en el conjunto de la obra, pero no como rasgo esencial. Rechazo esa idea de que los directores se inspiran en la pintura y esas chorradas. No miro la pintura de esta manera. De hecho no me interesa mucho la pintura, me interesa más la imagen en movimiento. Lo que hago es muy sugestivo porque son películas barrocas y, claro, necesitan de un tipo de iluminación. En una película sobre Casanova es todo un conjunto lo que la hace interesante. Sí que contemplo las imágenes de manera plástica, más mental, imágenes que no sean expositivas de un tipo de contenido e información. Trato de romper con la imagen discursiva, expositiva, que te cuenta algo porque esto me aburría

un poco, porque las propias imágenes me parecían previsibles. Intenté ir destruyéndolo, de alguna manera, con imágenes más mentales para descifrar obvia y plásticamente. Todo el trabajo plástico que yo hago es esto: en lugar de dar visibilidad al contenido lo ensombrezco, lo oscurezco.

Te asombraste de que *La muerte de Louis XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016) hubiera tenido mejor aceptación entre el público que tus anteriores películas. ¿No pensaste que al trabajar con un actor tan conocido como Jean-Pierre Léaud el público acudiría atraído por el morbo de verlo de nuevo en pantalla?

No pensé esto porque no había manera de pensarlo. Todo fue una casualidad. Lo podría haber pensado pero hubiera sido *a posteriori*. Se hizo de la forma más espontánea. Fue una sorpresa porque no habíamos enseñado la película a nadie. Cuando la proyectamos en Cannes no la había visto nadie. Aparte de la gente de Cannes, yo, el montador y los dos productores no la había visto nadie, cosa que no sucedía con mis otras películas en las que sí que podía anticipar un poco la reacción del público — porque siempre tradicionalmente enseñaba mi trabajo a mucha gente, incluso había estudiado para el montaje su reacción—. En este caso no fue así.

Te has declarado en más de una ocasión espectador de tus propias películas. ¿En qué medida tienes en cuenta la acción performativa del público a la hora de componer tus obras?

No es que la tenga en cuenta, pero siempre tengo tendencia a hacer las cosas lo más sutiles, lo más complejas, lo más ricas posible. Presupones que esto irá destinado a alguien y que esta persona también disfrutará de esto. No es que lo haga por el público, yo creo que mi obsesión es más crear la película, tener en cuenta al espectador y respetarlo en toda su capacidad de percepción. No es que lo haga por él, lo hago más por la película. En el momento del montaje no pienso cómo esto va a ser recibido después, pero sí pienso en mí, como espectador, en

cómo me gusta que me quede. No sé, no tengo todo este pensamiento del efecto ulterior, veo una cosa y enseguida confío mucho en mi criterio, me gusta para las últimas sutilezas enseñarlo a la gente pero esto es para detalles, igual luego hago lo que me da la gana. No sé, no he pensado nunca de esta manera tan a largo plazo en alguien que lo verá. Es más importante para mí en ese momento lo que estoy viendo y lo que estoy sintiendo, y no lo que va a sentir otra gente en otro momento. Es la imagen la que te dice lo que tienes que hacer. Nunca hice nada pensando en el espectador.

Aparte de reconocido director de cine eres también productor de tus propias películas. ¿Cuáles son tus tareas como productor y cómo se combinan con las de director?

Ser productor es mantener una productora y he tenido siempre mucha gente que me ha ayudado, pero es muy complicado. Además, el sistema está en contra, esta es la gran lucha: el sistema está en contra de nuestra tarea de producción, incluso más que de nuestra tarea como artistas, y es un sistema perverso. Financiación, distribución, como en tantos aspectos de la vida, como el sistema económico: quien domina el mundo es la gran banca. Pues aquí es lo mismo. Es una lucha porque estéticamente dicho sistema representa una gran mediocridad, ese es el gran problema. Me molesta porque esto en España ha llegado a extremos irracionales y absurdos, la mediocridad se ha impuesto de modo inimaginable en cualquier otro país. Es un problema de la industria, que no jerarquiza, este es el gran tema. Solo el verdadero artista más profundo sabe jerarquizar los elementos y sabe cómo estos elementos van a tener una influencia definitiva en el resultado estético, en la pantalla. El nivel artístico y el de la producción están entrelazados, esto es lo que la gente no entiende, están completamente unidos. Nosotros hacemos una cosa porque sabemos exactamente cuál será la influencia estética o plástica que una decisión de producción tendrá al final de la película y en la percepción de la misma,

en el sentido más noble del término, con criterios artísticos como únicos criterios posibles. Por eso todo está totalmente entrelazado y ellos ni tan siquiera lo saben, porque nunca han visto un objetivo artístico, porque no saben ni lo que es el arte. ¿Cómo pueden tener una visión de la producción entrelazada con el arte si no saben ni lo que es? Entonces todo se distorsiona y se analiza la producción en sí misma, cosa que para nosotros no ha tenido nunca ningún sentido y ha hecho que haya parecido caótica una cosa que no lo era.

¿Has sentido alguna vez presión por parte de los festivales para que hagas tu próxima obra atendiendo a algún criterio estético o formal?

No, no por los festivales. Es que los festivales no existen como un ente independiente de la vida. No es que los festivales presionen, es que los festivales tienen su gusto y su criterio. Inevitablemente, como la gente quiere ir a los festivales, la financiación de las películas, de algún tipo de películas, se entiende, puede amoldarse a estas necesidades, pero no es que ellos dicten directamente al director cómo tiene que hacer su trabajo. Bueno, es un cierto ambiente que se crea, hay un conjunto de películas que triunfan más, entonces se producen de una determinada manera o el festival quiere sacar un tipo de rendimiento y por el hecho de cómo se financian obliga a tener a un actor profesional —porque ahora si no tienes a un actor profesional es mucho más difícil—, lo que sea, mil cosas, pero no es problema de los festivales dictando unas normas a los directores. Sí que puede haber casos en que haya gente que quiera tener mucho éxito. Da igual, esto es irrelevante. En cualquier caso me dan mucho menos miedo los directores de festivales que los directores de cadenas de televisión. Cannes tiene también una responsabilidad social en hacer películas que tengan éxito. Es un gran festival y tiene que mantener su espacio dentro de la sociedad y se tiene que mantener esto a cualquier precio. El problema es que este cualquier precio cada vez es más caro.

Deduzco por tus palabras que a la hora de montar tus películas tú tampoco has intentado adaptar tu obra a las preferencias estéticas de los grandes festivales.

No, claro, es absurdo. ¿Vas a hacer la película más mala para que te la cojan en un festival? El que lo hace es porque la película ya era mala al inicio, por lo tanto no pierde mucho. Simplemente con estos cambios continúa siendo igual de mala, pero es además adaptable al gusto de una persona —continúa siendo mala una cosa que ya lo era antes—.

Cartel de *La muerte de Louis XIV*



LEs la mediocridad de convertir una cosa mala en diferentemente mala. No una buena en mala, que sería algo trágico, casi. Nunca les pasó esta tragedia a los que cambiaron algo.

Has dicho en varias entrevistas que crees ser el único director de cine de arte en España. ¿Consideras que tu obra encaja mejor en la comprensión transnacional y global del cine que en la nacional?

No solo la mía sino todas las serias. Imagínate que Lav Dias tuviera que depender de lo que piensan los críticos de los periódicos de Manila. Ya ves que una cosa tan, digamos, sofisticada, difícil y novedosa no tiene que depender de lo que piense el director de un instituto de Manila o el director de un periódico generalista. Todo el cine interesante ahora es transnacional, a todos los niveles, pero sobre todo a nivel de percepción y de juicio crítico. Además, con la información que circula hoy, no tiene sentido. Y este es otro error del sistema español de financiación, que es un desastre total e integral, el peor de Europa. Considerando la proporción de habitantes y el producto interior bruto, es el peor de los países, pues casi no tiene películas representadas en los grandes festivales. Esto tiene unas causas, evidentemente: el desastre institucional y un ambiente corrompido e ignorante que no tiene ni idea de hacer películas de éxito, ni de hacer películas medias. Soy presidente de una de las asociaciones de productores de Cataluña y siempre explico una cosa muy simple: Francia defiende la diversidad cultural desde hace cuarenta o cincuenta años, intenta que se hagan todo tipo de películas, coproduce a los cineastas más extraños, y no parece que al cine comercial francés le haya ido tan mal o que a la industria del cine le haya ido tan mal en Francia. El negocio de mantener el cine de autor a ultranza desde los años cincuenta no creo que haya sido un sistema muy perjudicial para la industria del cine. Quizás podríamos llegar a decir que ha sido muy, muy beneficioso. Ganan mucho más dinero proporcionalmente que en España.

Teniendo en cuenta este ámbito transnacional, ¿sientes tu obra cercana a la de cineastas como Carlos Reygadas, Lisandro Alonso o Pere Portabella?

A los tres los conozco y sé que tienen este objetivo estético. Luego puedes tener más afinidad o más aprecio por los logros de unos o de otros pero, en cualquier caso, los tres que has mencionado son gente a la que yo respeto como personas y como artistas íntegros, con sus errores, altibajos, etc., pero son insensibles a la seducción de la facilidad. No serían quizás mis preferidos, pero me gustan los tres, siempre hacen cosas interesantes, al menos siempre están buscando hacer cosas interesantes y siempre por motivos nobles y honestos desde un punto de vista artístico, y esto les honra. Y además, hoy en día en la obra de un mismo realizador, en un mismo corpus de obra, hay películas más interesantes y otras mucho menos interesantes. Incluso algunas veces hay directores con mucha irregularidad que hacen cosas muy interesantes y otras que no lo son tanto, pero es la misma persona la que ha hecho cosas extremadamente originales y otras que no lo son para nada. Precisamente porque toman riesgos y el fracaso solo existe a partir del riesgo.

¿Hay algún cineasta con cuya obra crees que la tuya dialoga?

No. No, porque en las últimas cosas que yo he hecho no siento un diálogo con nadie, solo conmigo mismo. Tampoco me hace falta nadie porque, como te decía al principio, se trata de una búsqueda de imágenes inéditas. Nunca he sentido una hermandad estética con nadie.

¿Para cuándo una película con una mujer en el papel protagónico?

¡La próxima! Mira, la que parecería que tendría que tener un hombre como protagonista, que sería como la esencia de lo que yo he visto, vivido, sentido y todo lo que yo pienso, pues en esta la protagonista es una artista mujer, con coprotago-

nista hombre pero artista principal mujer. En la primera versión que escribí era un hombre, dos hombres protagonistas, como ha sido tradición en todo mi cine y, por primera vez, me lo sugirió una persona, lo comenté con alguna gente y he ido en esta dirección. No es ningún tipo de prejuicio, es que yo me adapto a un material que yo puedo mejorar, no es que yo deliberadamente escoja un tema o un actor y que él se adapte a mis ideas, no, al contrario, es mucho menos egoísta que todo esto. Yo veo un tema al que yo puedo aportar algo, por diferentes motivos, y entonces lo escojo. Como un actor, yo me adapto a sus puntos fuertes y olvido sus flaquezas, no le digo que tiene que hacer una cosa que yo he pensado antes, no, yo veo lo que él hace bien en el momento y el sitio, y solo hace lo que hace bien. Durante todo el rodaje, todo mi pensamiento, toda la dramaturgia, todo se adapta a él, no él a mí. Aquí es un poco lo mismo, los temas muchas veces los escoge otra gente que no soy yo, y me da igual a mí, no soy yo quien escoge. En este caso, pues bueno, yo lo había pensado pero es interesante, aunque tampoco he notado ninguna diferencia. No sé si es por el tipo de gente con la que yo trabajo pero no he notado ninguna diferencia. Ahora será divertido porque será una mujer, será más chocante.

Justamente he leído que tu próximo proyecto tiene que ver con las artes plásticas. ¿Puedes contar un poco sobre la motivación que hay detrás de ello?

Es una buena pregunta. No sé, es un proyecto que viene de muy lejos. Es el gran tema de hoy en día: cuál es el rol del artista en nuestra sociedad, si realmente tiene sentido, si ya se ha convertido o es en sí mismo una especie de banalidad total o si todavía tiene esa capacidad de abrir algún tipo de brecha en este imaginario colectivo y si, en caso de ser así, cómo se hace y por qué, cuáles son las recompensas que se obtienen por esto o los sacrificios que se tienen que hacer sin recompensa, cuál es el sentido de todo esto. Digamos que en un

mundo más clásico, un mundo que llega hasta los años sesenta o setenta, el artista como rebelde, como visionario, es muy difícil esta idea. Este es el gran tema: la idea del artista como ser —porque ahora el arte es muy políticamente correcto—. Entonces, ¿para qué sirve el artista? Va a ser una película discursiva sobre este tema. Se va a descubrir el significado de todo, haciéndola, como en mis películas precedentes. Porque no es que tenga yo una idea preconcebida sobre cómo tiene que ser un artista o qué es lo que tiene que representar. Simplemente veo encima de la mesa una serie de elementos y ellos mismos, por su propia lógica, se van a mezclar. Es un tema que me apasiona cada día más. Es un misterio, algo profundo. La praxis y la exégesis están profundamente unidas. Entonces, ¿hay una diferencia última, o no? ■

ALBERT SERRA. PARA UN CINE DE ARTIFICIO Y NATURALISMO

Resumen

Entrevista con Albert Serra en la que el cineasta aborda tanto los rasgos constitutivos de su obra como su relación con las tareas colindantes a la dirección fílmica (la producción) y las esferas internacionales de promoción y exhibición cinematográfica (los festivales). La entrevista recorre toda su trayectoria profesional, desde el primer éxito global (*Honor de cavalleria*) a los futuros proyectos artísticos por estrenar. Tomando la estética como punto de partida, Serra examina la naturaleza de sus films, considerándola como heredera de los postulados artísticos de la modernidad y situándola en el actual panorama transnacional del cine de autor.

Palabras clave

Albert Serra; cineasta; estética rupturista; producción; festivales de cine.

Autora

Júlia González de Canales, investigadora postdoctoral en la Universität Wien, es autora del libro *Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (Anthropos, 2016), así como coeditora de *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Orbis Tertius, 2017). Sus artículos se han publicado, entre otros, en *Romance Studies*, *Fotocinema* y *Studies in Spanish and Latin American Cinema*. Contacto: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Referencia de este artículo

González de Canales, Júlia (2018). Albert Serra. Para un cine de artificio y naturalismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -122.

ALBERT SERRA. FOR A CINEMA OF ARTIFICE AND NATURALISM

Abstract

Interview with Albert Serra in which the filmmaker addresses both the constitutive features of his work and his relationship with the tasks related to film direction (production) and the international spheres of promotion and film exhibition (the festivals). The interview goes over his career, from the first global success (*Honor de cavalleria*) to future artistic projects to be premiered. Taking aesthetics as a starting point, Serra examines the nature of his films, considering it the heir of the artistic postulates of modernity and placing it in the current transnational panorama of auteur cinema.

Key words

Albert Serra; Filmmaker; Rupturist aesthetics; Production; Film festivals.

Author

Júlia González de Canales, postdoctoral researcher at the Universität Wien, is the author of the book *Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (Anthropos, 2016), as well as co-editor of *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Orbis Tertius, 2017). Her articles have been published, among others, in *Romance Studies*, *Fotocinema* and *Studies in Spanish and Latin American Cinema*. Contact: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Article reference

González de Canales, Júlia (2018). Albert Serra. For a Cinema of Artifice and Naturalism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -122.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
