

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible

Irene Domínguez

RESUMEN: Un homenaje a Albert Serra, a su cine y a su Arte, desde diversos conceptos, entre ellos el de sublimación, situándolo en la frontera entre Psicoanálisis y Arte, y que Irene Domínguez desarrolla extensamente poniendo en juego su problemática y su ambigüedad. Por otro lado, y ya dentro del análisis del Arte de Albert Serra, la autora repasa su filmografía articulándola con lo imposible, con lo Real, y asimilándola a corrientes literarias y artísticas que, como la de James Joyce, produce un trastocamiento radical del Arte.

PALABRAS CLAVE: Sublimación, Arte, objeto, Real, *Das Ding*.

Intervención: Julio-2022

Introducción

Para hablar de sublimación y arte en psicoanálisis, me gustaría empezar por una frase de Lacan que tiene algo de invocación e invitación: “*el artista siempre nos lleva la delantera*”; aparece en el texto *Homenaje a Marguerite Duras*, y allí dice: “*el psicoanalista solo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que, en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le esboza el camino*” (Lacan 1965:200). Es bajo esa indicación que hoy quisiera provocar mi pequeño homenaje a Albert Serra que, si bien es conocido como cineasta, considero que es, ante todo, un artista.

Hablaré de aspectos de su cine que dan cuenta de la escritura de lo real, del fuera-de-sentido y de operaciones sobre la *lalengua*, a partir de un cine que se encuentra en los límites de su definición conceptual. Un cine que a veces se convierte en instalación

artística, entra en los museos, o escapa a los bordes de la pantalla, como sucedió con *La muerte de Luis XIV*, en su exposición Singularidad en la Bienal de Venecia, o en la última edición del d-OCUMENTA en Kassel, con *Los tres cerditos*. Pero antes de entrar en materia, quisiera volver a hacer un paseo por algunas de mis hipótesis que extraje de mi investigación sobre la sublimación.

La cosecha de la sublimación

La sublimación es un concepto problemático en psicoanálisis. Tiene algo de anárquico, caprichoso, escurridizo, incluso silencioso. Es también un concepto limítrofe entre el campo del psicoanálisis y otros, entre lo individual y lo colectivo. El nombre de Sublimación es un término de la física. Se refiere a un proceso que consiste en el cambio de estado sólido al estado gaseoso sin pasar por el estado líquido, como es el caso del hielo seco. En ese camino herético, singular, radica su naturaleza. Por un lado, pareciera no ser un concepto central de la

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

doctrina psicoanalítica, no obstante, recorre punta a punta toda la obra de Freud y Lacan. Como concepto ha gozado de un reconocimiento social –por usar los propios términos de Freud en su definición de sublimación– diría que mucho más en el campo artístico que en el propio psicoanálisis.

En 2020 os hablé de los bordes de la sublimación. Allí planteé que ésta estaba en el lugar de obs-jeto; en la intersección entre la clínica, la epistémica y la política del psicoanálisis, y expuse desde ahí su carácter problemático.

Cuatro definiciones

La sublimación es uno de los destinos de la pulsión...

... cuya particularidad es que no se dirige a un objeto sexual, sino a un interés científico o cultural, pero que, ahí va el corazón de su paradoja, la satisfacción que produce es sexual. Partimos de una definición que en sí misma contiene una ambigüedad fundamental. Ese carácter problemático sirvió como excusa para crear escisiones en la escuela freudiana y alumbraron diferencias insalvables entre Lacan y los post-freudianos.

El psicoanálisis desde su aparición, estuvo acompañado por un destino de la pulsión que problematizaba sus fundamentos. Porque, de algún modo, ese tratamiento pulsional era rebelde a la concepción primera del inconsciente. Si la represión era solidaria del inconsciente –el inconsciente era el lugar de lo reprimido por la conciencia– la sublimación sorteaba la represión, y hacía un uso del material de las improntas de la sexualidad infantil sin sucumbir a ella, por la vía de dirigirlo a una meta no sexual.

La neurosis es el reverso de la perversión

En esta tesis freudiana está de alguna manera implicada la sublimación. La yuxtaposición entre represión y sublimación, hacía para Freud a los neuróticos inhabilitados para sublimar. Las producciones de la represión serían los síntomas, las obras de la cultura, las de la sublimación. Los síntomas neuróticos están acuñados en el Otro son homeostáticos, a diferencia de las producciones de la sublimación. En su última enseñanza Lacan introduce el *sinthome* como una subversión del síntoma, y en esa operación disuelve la oposición freudiana entre represión y sublimación. El *sinthome* lacaniano no fue posible sin un desplazamiento del concepto de inconsciente. La *père-version* lacaniana, esa operación tan fundamental que consiste en prescindir del padre a condición de servirse, podría pensarse en un cierto orden sublimatorio. Mi pequeña hipótesis es la siguiente: si a la sublimación freudiana le quitamos la idealización de Freud por los artistas... eso nos conduce al *sinthome* lacaniano. El *Sinthome* lleva oculta la sublimación, y las formas que toma en su devenir son esenciales a su concepto.

La sublimación es elevar un objeto a la dignidad de Das Ding

En esta formulación dicha por Lacan en el *Seminario VII, La Ética del Psicoanálisis*, destaca la elisión del sujeto y la centralidad del objeto. Por tanto, podríamos leer que, en la operación sublimatoria, el objeto se eleva por encima del sujeto; incluso, a condición de su desvanecimiento. A su vez, *Das Ding*, emerge con la cualidad de la dignidad, de aquello que merece un respeto. Obviamente, el objeto no es *Das Ding*, *La Cosa* es informe, no tiene representación, no puede ser dicha, nombrada, alcanzada... no obstante hay objetos que se acercan a extraerle una forma. Esa forma que se arranca no es ajena a su

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

contexto histórico. Aunque algunas producciones puedan tener en sí misma un aroma de eternidad —como dijo Borges hablando de la belleza— lo que es cierto es que las obras de arte se producen en unas coordenadas temporales. Pensemos en el ejemplo que da Lacan del amor cortés. Su aparición no es ajena al contexto histórico en que apareció.

La sublimación es la horma del deseo

Esta última definición se ubica al final del *Seminario VI, El deseo y su interpretación*. Allí Lacan nos habló de Hamlet, pervirtió el Edipo freudiano hablando del deseo de la madre más allá del deseo sexual por la madre. Lacan señaló que lo que trastorna a Hamlet, más que el deseo incestuoso por su madre, es la mujer deseante que hay en ella. Encontrar que su madre es una mujer. El deseo por tanto tiene una horma, un artefacto que le da forma, y allí le reserva a esa horma el nombre de sublimación. También en esta definición está exento el sujeto, no dice “es la horma del deseo del sujeto”, dice del deseo. Se trata del deseo, que deberá encarnarse en un cuerpo.

Tres hipótesis

La primera hipótesis es una fórmula: “*el artista no-existe*”. La producción de una obra de arte, que debía tener un reconocimiento social, era el resultado de la sublimación de las pulsiones de alguien. Ese alguien es, por cierto, el artista. Pues bien, mi planeamiento es que el artista en psicoanálisis tiene la misma estructura lógica que La tachado-mujer y la del analista. Esa no-existencia da cuenta de cierta des-ontologización y de una cercanía con lo real. Las fórmulas de la no-existencia son, de algún modo, trans-clínicas. Lacan dijo “*todas las mujeres están locas, y precisamente por eso no lo están, son no-todas*”. La mujer estaba por fuera del diagnóstico, de ahí el chiste. La histeria es una estructura clínica, pero no la

mujer. Con el artista podemos pensar algo parecido: Lacan es muy cuidadoso para atribuirle a Joyce la psicosis. Habla de “*forclusión de hecho*”, de pito flojo... Se pregunta si estaba loco, y sugiere la psicosis, pero no la puso en primer plano. Lo que remarcó en Joyce fue, no de donde partía, sino a donde llegó: el *sinthome*.

La segunda hipótesis: para poder extraer una forma de lo Real, la operación del artista se lleva a cabo en ausencia de narcisismo (está en relación a la otra hipótesis). Hay por tanto una suerte de destitución subjetiva en el momento de la creación. Es lo que permite, en última instancia, que “eso hable”. *Das Ding* habla a través del artista que no-existe. Por eso, en algunas ocasiones, la obra misma pasa hacer función de ego. Es lo que planteó Lacan acerca de Joyce y que, en este mismo espacio, Miguel Ángel Alonso nos propuso para pensar los heterónimos de Fernando Pessoa, por ejemplo.

Ese ego participa del escabel. El termino escabel —ese banquito donde se suben para lucirse los artistas— aparece en la obra de Lacan de la mano de cierta sorna, de cierta burla. El escabel tiene función de ego, pues viene a reparar esa destitución subjetiva por la que se ha atravesado. Mi idea es que se trata de una compensación mínima que reconecta al sujeto-artista con el Otro. De ahí quizás la excentricidad que caracteriza algunos de ellos.

La tercera y última hipótesis se refiere al método. Todo artista, en alguna medida, pretende escapar al sentido, sacudir lo simbólico. El artista va al encuentro de algo nuevo... por eso el acuerdo lenguajero le molesta, porque allí no vibra nada. Podríamos pensar que ese ímpetu es un requisito exigido por el objeto que pretende elevarse a la dignidad de *Das Ding*. Pues bien, esa operación de apartar el sentido requiere, no obstante, un método, unas reglas del

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

juego. Si el sentido es el que sanciona lo que significa un significante, y el artista se propone escapar de ese marco de significación, lo que va a establecer es un método, es decir, va a proponer sus propias reglas. Esa metodología, es lo que va a permitir si hay suerte que, de ese anhelo de encuentro con un real, surja una forma nueva.

El psicoanálisis, al que proponemos como resultado de la sublimación de las pulsiones de Freud, al igual que hizo Dalí con el método paranoico-crítico, necesitó también uno: el de la asociación libre.

Albert Serra: Un cine de lo Imposible

En alguna medida Albert Serra me recuerda a James Joyce. Podríamos discutir sobre esa semejanza, no en absoluto obvia. De alguna manera, ambos trastocan el arte. Si con Joyce decimos que la literatura no volvió a ser la misma, quizás suceda algo parecido con el cine de Serra. Quizás un Serra no podría haber sido posible antes de Joyce, probablemente, quien sabe. Si el *Finnegans Wake* no es tanto una obra sobre la desintegración del lenguaje sino la desintegración en sí misma, en el cine de Serra podría suceder algo similar: sus películas son un determinado fin del cine entendido como narrativa de las historias. No es el primero ni el único, pero en Serra el fin del cine es un fin peculiar. Lo que es seguro es que la ficción y la realidad han abandonado su distinción. Esa operación tanto Joyce como Serra, la hicieron sobre lo imposible, sobre lo real.

Filmografía

Albert Serra nace en Banyoles en 1975 y allí transcurrió su infancia y adolescencia.

Banyoles es un lugar de la geografía catalana bastante especial. La luz y el paisaje tienen allí algo realmente magnético. También de Banyoles proviene Angélica Liddell. Es una curiosa coincidencia que dos artistas de esa envergadura provengan de esa luz.

Albert cursó estudios en filología en la UB. La teoría de la literatura y la literatura comparada -según sus propias palabras- son las materias que más han influido en su vida. Una vez lo escuché decir que siempre quiso ser escritor, pero no se aguantaba el esfuerzo en soledad que implicaba, y se le ocurrió hacer cine, porque le parecía mucho más fácil hacerse allí un lugar.

En 2006, allá por su trentena, hizo su primer largometraje que ya sorprendió en el Festival de Cannes, *Honor de Cavalleria* y en 2008 *El Cant dels Ocells*. Ambas películas tienen una cierta similitud. La primera está basada en el Quijote, la segunda en los Reyes Magos. Son sus películas más extremas a nivel de la ausencia de narrativa. En ambas predomina el paisaje, el todo o la nada transcurren a cielo abierto, en espacios llanos que son un puro horizonte, donde vocifera el viento, las sombras, la luz... Hay silencios muy largos, hay ruidos... el lenguaje y el hombre están al servicio de la poética de sus imágenes.

Luego tenemos *Els Noms de Crist* (2010), un encargo que le hizo el MACBA para que hiciera lo que quisiera; su único requisito era usar, en algún momento, las instalaciones del museo. Aquí existe un fino hilo argumentativo, una situación kafkiana: un productor busca dinero para hacer una película. Ésta "película" sobre la búsqueda del dinero que podría ser, pero no necesariamente, la misma película que estamos viendo, está basada en el libro homónimo de Fray Luis de León. De alguna forma *Els noms de Crist* trata sobre la dificultad de representar visualmente conceptos abstractos. Una de las cosas

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

interesantes en esta película es el encuadre que lleva cabo con los nombres de los 14 capítulos de la que está compuesta, y en ella la función del nombre contrasta con la necesidad y la imposibilidad a su vez, de la significación.

Vendrán luego *El senyor a fet amb mi meravelles* (2012) una road-movie del absurdo, donde la dimensión del trayecto a ninguna parte le imprime una atmosfera de errancia, somnolencia y color bastante interesante; Albert dice que esta película expone la lógica subjetiva del grupo.

La muerte será, durante unos años, la obsesión creativa de Serra. Primero con *Història de la meua mort* (2013), que gira alrededor de Don Juan de Casanova y el Conde Drácula y luego con *La muerte de Luis XIV* (2016), que recrea justamente su agonía y muerte. El fracaso garantizado de la representación de la muerte va a generar algunos destellos de verdad insoportables. El cuerpo moribundo del monarca, del Rey Sol, icono del absolutismo, da cuenta de la ruptura que supuso el siglo XVII y XVIII en la concepción del mundo. Médicos y curanderos se reúnen para la curación imposible del monarca. La incipiente ciencia no mira a la muerte. La llaga putrefacta cobra más entidad subjetiva que el propio rey. Mientras, en su agonía, los expertos discuten sobre dietas, baños y paseos. Sus escasos diálogos son exquisitos y transcurren en una escena atiborrada de trapos, cortinas, pelucas...¹

Liberté (2019) retomará también el siglo XVIII. La película transcurre en un bosque donde se citan un grupo de libertinos a dar rienda suelta a sus fantasías sexuales. De las entrañas de la noche, tras el anhelo de atrapar

el deseo más oscuro, la luz del día revela el cansancio y el hastío del empuje a gozar donde el sado-masochismo se asemeja a una canción de cuna.

Y, por último, en medio de una conmoción mediática, la recién llegada *Pacifiction*. El alto comisario de la república francesa, enviado a Haití a una operación secreta, se mezcla con los aborígenes de la isla. Habrá de verla.

La tramoya de su cine

Para dar cuenta del título “*un cine de lo imposible*”, hablaré primero de la tramoya, de la estructura conceptual que allí subyace. Serra se adscribe como artista materialista. Es casi el único nombre al que consiente. Su materialismo arremete contra el sentido y los clichés, de ahí que su cine aborrezca tanto los argumentos.

Los estudios de literatura comparada y teoría de la literatura, como decía, son sus marcas². Por lo general, en sus películas está presente la literatura: Drácula, Casanova, el Quijote, el Marqués de Sade, Fray Luis de León... le apasiona Proust... Pero la obra literaria en su cine está en las antípodas de la “*adaptación cinematográfica*”. Allí la literatura es más bien un punto de inspiración, de evocación. La referencia literaria se introduce estableciendo unos mínimos anclajes imaginarios, estéticos o una suerte de atmósfera. Aunque varias películas estén inspiradas en siglos anteriores, -el siglo XVII o XVIII son sus preferidos- esto no lo convierte en cine histórico o de época. En su cine la historia son las resonancias de sus huellas. Comentando el cine de Syberberg, Serra dice que para él las huellas del pasado no revelan el pasado, son simplemente su materia y su fuerza se encuentra en su opacidad... para él esas

¹ Recomiendo el texto de Virginia Trueba “Muerte y representación en el cine de Albert Serra” que escudriña la película a partir del concepto de pliegue.

² Conferencia del 15 de mayo de 2019 en la Facultat de Filologia i Comunicació de la Universitat de Barcelona.

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

señales son opacas y no hay un más allá. Por tanto, su gusto por el pasado está conectado a la opacidad de sus imágenes, a la materialidad presente, no a la veracidad de la historia. Esa opacidad es índice de un real. En *Liberté*, por ejemplo, la oscuridad del bosque y los abigarrados atuendos de los libertinos, no obstante, ponen en juego la relación con el goce que se tiene hoy, más que la del siglo XVIII. El hastío de las orgías y la vacuidad de la pulsión sexual, es correlativo a nuestro tiempo. No hay rastro de la transgresión que, en cambio, era constitutiva de esa época. La ficción del pasado le da soporte material a la emergencia de la subjetividad contemporánea.

La depreciación de relato es una marca de todas sus películas. Muy probablemente es una de las razones por las que su cine no es de masas y, por el contrario, interese mucho a la crítica cinematográfica y artística.

“Igual que pasa con mi carácter, tengo una determinación vacía de contenido”

Como sucedía con la literatura, el uso que hace de la trama, también es atípico. Si la trama se presenta profundamente perturbada -aunque no siempre inexistente- es porque no está al servicio de la creación de sentido. La pseudo-narrativa que puebla sus películas no ofrece una interpretación del mundo. El cine de Serra más que en el sin sentido, al estilo surrealista, diría que se ubica en el fuera de sentido, en su obsesión por lo irrepresentable. El surrealismo, en su momento, jugó con lo imposible, abrazó *Das Ding*, pero ya está más que asimilado. Reproducirlo hoy no tiene consecuencias, lo real ha vuelto a escapar. La renuncia a apoyarse en el sentido sumerge al artista en una relación puramente material con el lenguaje. Sus creaciones son una aventura a la conquista de ese choque primordial con la materialidad del lenguaje, un viaje al palpito lenguajero, y desde ese lugar de pura

potencialidad, extraer unidades, crear artefactos.

Una producción fuera de sentido, a diferencia de las otras, abre una hiancia entre la lectura y la escritura. Si las construcciones del sentido se leen perfectamente porque no escriben nada; estas otras construcciones fuera de sentido, proponen una escritura, pero como decía Lacan, *“cuando algo logra escribirse eso no está para comprenderse”*. Una de mis hipótesis sobre el cine de Serra, es que sus películas constituyen una escritura sobre aquello que no tiene representación. Y lo que no tiene representación por excelencia para los seres hablantes es la muerte y la sexualidad.

Su propuesta estética es poética. La poesía es un modo inédito del uso del lenguaje, porque la poesía vive en la lalengua, produce efectos de resonancia que trastocan el sentido común. Sus películas emulan la forma del poema. Él mismo, en la presentación de *Liberté* en la Filmoteca de Catalunya, definió su película como “un poema en la noche”.

Otra cuestión recurrente en varias de sus películas, es la función del nombre. A la ausencia de discursividad la acompaña cierto gusto por el protagonismo de los nombres. La película *Els noms de Crist* es elocuente al respecto. 14 nombres, a modo de puntos de almohadillado, rotulan cada uno de los capítulos. El nombre enmarca y se distingue de las imágenes que transcurren en cada capítulo, opera como un compás, puntúa. También está presente en la figura de Luis XIV cuyo nombre hace de soporte al misterio de una vida humana cualquiera. Como si el nombre del Rey de Francia por excelencia, fuera el condensador del más absoluto vacío que soporta la existencia.

Si el nombre propio es tan de su agrado, es posible que sea porque son palabras que no remiten a ninguna significación. Significante vacío que a la vez se erige para señalar una

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

identidad. El nombre propio, contiene en sí mismo esa paradoja, soporta una opacidad, puesto que es lo más propio, singular y a su vez no remite a nada, no significa nada, pero es índice del ser.

Ahora bien, si existe por excelencia un nombre, no propio sino común, -quizás el único nombre verdaderamente común entre los seres humanos-, ese nombre es la muerte. Y la muerte atraviesa gran parte de la obra de Serra. En la muerte de Luis XIV la vimos en su pleno apogeo, pero también está presente en *Història de la meva mort*, y sugerido en *Liberté*.

En tanto sus producciones convocan a ese significativo último y exento radicalmente de representación, lo que allá se va a producir, son formas que bordean lo real. Podría pensarse que su cine evoca lo real lacaniano.

El método Serra ³

Lacan habló del “juego de escritura” a propósito de Joyce. El término juego es muy pertinente para pensar el cine de Serra. Juego es homofónico de goce en francés. Y en inglés, a las obras se les llama play. Jugar pone en juego –valga la redundancia- al goce del artista. Un juego, por otra parte, siempre tiene sus reglas. Esas reglas dan el marco para adentrarse en un terreno inexplorado. Las reglas del juego, son trazos de un simbólico que no es fruto de una convención. Para poder adentrarse en el fuera-de-sentido, no obstante, es necesario un marco “simbólico”. Esas reglas del juego, son lo que constituyen un método. Freud también necesitó un método cuando se topó con el inconsciente.

^{3 3} Las cuestiones que se exponen en este apartado han sido explicadas bastantes veces en las charlas y conferencias que ha dado el propio Serra. En este caso tomo sus dichos de una Conferencia dictada el 15 de mayo de 2019 junto a Nora Catelli, en la Facultad de Filología i Comunicació de la Universitat de Barcelona.

Con la regla fundamental de la “asociación libre” –diga usted todo lo que le venga a la cabeza sin oponer resistencia- Freud inventó un método para abordar un real.

No hay producción posible sin una cierta metodología. En Serra su posición materialista se apoya en un análisis formal de las imágenes. El procedimiento es aparentemente simple: se trata de gravar muchas horas, a veces más de 300, con al menos tres cámaras, no especialmente sofisticadas, casi siempre tres, desde distintos ángulos y luego someter ese material a un trabajo de metamorfosis. A partir del visionado de todas las imágenes –que también se hace entre tres- se lleva a cabo una selección que sigue sus reglas.

La construcción de la película se fundamentará en el análisis formal de las imágenes que él y su equipo van a escoger. El método de selección consiste en elegir los puntos fuertes de cada imagen. El criterio es variado: hay imágenes que le interesan por un detalle, por un determinado brillo, un color, o porque hay un trozo de diálogo que le gusta... la selección sigue criterios heterogéneos.

La imagen que interesa a Serra es aquella que condensa una ambigüedad intrínseca. Esa ambigüedad, la que escapa a ser apresada por una sola significación, es la que permite cierta vibración. La opacidad presente en esa ambigüedad intrínseca a la imagen, permite que la significación se sugiera, pero nunca sea alcanzada plenamente.

Las imágenes elegidas son las tiene esa “tensión interna”. En su método la imagen es la única unidad existente para hacer una película. De alguna forma, tal como lo expresa, “solo hay una película”. Tras la selección, viene el montaje, que no está dirigido por ningún orden de sentido y, no obstante, explica Serra, lo sorprendente es

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lenguajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

que la película logra un nivel de organicidad impactante. Esta organicidad producida muestra que el método, absolutamente caótico, no obstante, hace emerger la estructura en estado puro. Esto de nuevo nos recuerda a la regla de la asociación libre: en el más alto grado de libertad, de caos, si se quiere, lo que se revela es que hay una estructura, que es la del lenguaje. Por eso, más que hablar, en el sujeto, “*eso habla*”. Para lograr que a través de la imagen “*eso hable*”, el método Serra trabaja haciendo fracasar la defensa.

Habría al menos dos fases en la construcción de la película: por un lado, todo el proceso de la filmación, del trabajo con los actores, de la grabación y por otro, el procesamiento posterior de las imágenes, el montaje, la edición.

La fase de la filmación, si bien no va a estar nunca acotada a un texto, va a seguir una serie de condiciones. Albert Serra ha manifestado algunas veces cierto desprecio por los actores, así que suele trabajar con actores no profesionales. Esas afirmaciones - más allá de cierta provocación de su personaje público- tienen que ver con el método. Para Serra los actores son materia física, como lo es el pigmento para el pintor. Lo que gira en torno a la interpretación le molesta profundamente porque cierra la posibilidad del encuentro.

Podríamos decir que la materialidad de su cine busca que “*eso hable*”, que algo verdadero emerja. La lógica del método consiste en la persecución de una generalizada “*destitución subjetiva*”. Es decir, si partimos de la idea de que algo verdadero puede manifestarse por la tensión interna de las imágenes, todo lo demás, va a tener que estar al servicio de la imagen. Así, los actores, cámaras, montadores e incluso el director, van a estar sometidos al máximo grado de incertidumbre; un ejercicio constante de

perturbación de la defensa. Serra convoca al inconsciente, es con eso que quiere hacer cine. El único saber que le interesa es el que se va a producir, aquel que revelará el montaje de la película.

La atmósfera de las filmaciones pareciera estar sumergida en un gran caos. Librarse a un alto grado de arbitrariedad, es lo que permite penetrar por un tiempo limitado - porque no se puede permanecer allí por mucho tiempo- en un borde donde las representaciones fracasan y donde el objeto se hace vehículo de Das Ding: esa es la operación de la sublimación.

El cine de Serra revela la estructura de la ciencia-ficción. Fabián Shejtman, en su excelente libro: “*Philip Dick con Lacan. De la clínica psicoanalítica como ciencia-ficción*”, plantea que el método psicoanalítico revela la estructura de la verdad humana a través de las ficciones. “*La verdad tiene estructura de ficción*” decía Lacan. El materialismo de Serra - compartido con Lacan- da cuenta del real sobre el que opera el lenguaje. Lo muestra muy bien el mito que, si bien es una construcción simbólica, pivota alrededor de un imposible, de un núcleo real. En ese punto Serra se distancia de ciertas teorías de la performatividad, dado que, si bien el lenguaje crea la realidad, hay allí un núcleo real, que no por innombrable es inexistente. De forma homóloga al psicoanálisis, el cine de Serra se ubica entre la lógica que revelan las ficciones y la poesía. Su metodología ficcional está al servicio del bordeamiento de Das Ding.

El deseo y su imposible

Encontré en Roberto Bolaño una descripción hermosa que evoca la herejía del deseo a partir de la obra de arte, dice así:

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

“¿Cómo reconocer una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque sólo sea un momento, de su aparato crítico, de sus exégetas, de sus incansables plagiaris, de sus ninguneadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no la imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor”

Walter Benjamin decía que el espectador es el que acaba la obra y la obra recoge en su superficie todas las miradas que se han posado sobre ella. Aquí somos convocados. No solamente Serra y su equipo, también el espectador va a tener que trabajar. Así que, si queremos extraer alguna satisfacción de su visionado, no vamos a poder escabullir el pago de un trocito de nuestra libra de carne. Para que el efecto poético se materialice, tendremos que estar en una sala de cine, un promedio de tres horas, y consentir al influjo. Angustia, desconcierto, cansancio, hastío, fascinación... todo puede suceder. No obstante, una vez atravesada nuestra resistencia, podremos tener algún encuentro con su cine. Eso puede hablarnos.

“La gran lección que yo he aprovechado es haber aceptado la materia oscura como tal y haberla convertido en objetivo único y repetitivo, como la bola del boxeador, que recibe todos los golpes y siempre continua en pie, solo sufre un ligero desgaste”

Serra sigue siendo un artista clásico; la autenticidad, la belleza, la verdad siguen siendo preguntas que comandan sus creaciones. Son inquietudes, por cierto, que irritan a la post-verdad y hieren sensibilidades

por lo excesivo y lo políticamente incorrecto. Su cine se ocupa de lo que el artista ha tratado siempre, de la dignidad de *Das Ding*, de la materia oscura, de lo Real, y por tanto de lo Imposible.

El objeto a como causa del deseo es aquello que no cesa de empujar, que se relanza cada vez hacia una nueva obra, y también es el objeto que debe advenir, es la forma que se quiere alcanzar, es la horma del deseo. Hay misterios apasionantes que rodean la creación; que el tratamiento pulsional de un sujeto logre crear una forma que le hable a los demás, es solo uno de ellos.

El uso tecnológico que hace Serra, es también digno de indagación. Las imágenes que recogen las máquinas tienen posibilidades que traspasan con creces los límites de la mirada. La perfección que puede alcanzar la tecnología no debe estar al servicio de resolver la imperfección humana, sino al contrario, debe ponerse en la cuenta de perseguir la imposible representación. Esa es también la inteligencia de Serra: si la tecnología nos ofrece comodidades, la incomodidad debe recaer, aun con más fuerza, sobre nosotros.

“Solo entendemos aquello a lo que podemos darle forma, aquello que podemos describir con el lenguaje, y solo lo que tiene forma es real”

Esta frase de Serra junto con la del boxeador, me parece que dan cuenta de su posición incauta frente a lo Real. Golpear la bola de *Das Ding*, es lo mejor que deberíamos hacer, también como psicoanalistas. Lacan decía que el mecanismo fundamental de la operación analítica es mantener la distancia máxima entre el Ideal y el objeto a; es otra forma de expresarlo. Sabemos que no vamos a alcanzarlo, en su camino encontraremos esas “monedas, cadenas, clavos, puñales y bronces varios... más lejanas, fíbulas y falcatas” de las que nos habla Sergio Larriera en su libro

Irene Domínguez
Albert Serra y la sublimación: Un cine de lo imposible
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

Sobre la tierra, pero insistiremos en lo que nos empuja a buscar, seguiremos ahí persiguiendo una forma de tocar lo real.

Pienso que es en ese terreno que Lacan pensó el *sinthome*. Hacer con lo incurable un modo de satisfacción que haga resonar algo en los otros y que no esté al servicio de ningún ideal ni salvación. El *sinthome*, es el anudamiento que Lacan quiso pensar extrayéndole la dimensión religiosa que Freud introdujo con el Edipo. Y por eso pienso que la figura del artista es la que quiso proponer Lacan como inspiración para pensar el uso del *sinthome*, un uso más allá de Padre.

La dignidad de Das Ding es la de lo imposible y eso va en dirección opuesta al capitalismo, al sueño del todo es posible, del todo funciona, a la adoración del dinero... El cine de Albert Serra es un buen exponente de esa dignidad, porque la forclusión de lo imposible –un nombre de lo Real- que alienta el capitalismo, es el nombre de nuestra más rápida, perfecta y estúpida desaparición.

Bibliografía:

Alonso, M. A. *Pessoa ex-siste hablando propiamente*. En la página de www.cilajoyce.com

. Bolaño, R. *Entre paréntesis*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2004

. Freud, S. 1915 *Pulsiones y destinos de pulsión*, *Obras Completas*, tomo XIV, Ed. Amorrortu, Buenos Aires

. Freud, S. 1908. *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna*”, *Obras Completas*, tomo IX, Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1999

. Lacan, J. 1960. *Seminario VII La ética del psicoanálisis*. Ed Paidós, Buenos Aires, 1988

. Lacan, J. 1959. *Seminario VI El deseo y su interpretación*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2014

. Lacan, J. 1976. *Seminario XXIII El sinthome*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006

. Lacan, J. 1965. *Homenaje a Marguerite Duras, El rapto de Lol V. Stein, Intervenciones y textos 2*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000

. Larriera, S. *Sobre la tierra*, Ed. Arena libros, Madrid, 2022

. Schejtman, F. *Philip Dick con Jacques Lacan. Clínica psicoanalítica como ciencia ficción*, Ed. Gamma, Buenos Aires, 2019

. Serra, A. *El diari de Kassel*, Ed. El Núvol

. Serra, A. *Diari de Kassel*, Ed. El Núvol