

# Prólogo

«Lancelot era una persona admirable»: quien dice esto, en catalán, no es desde luego el Don Quijote de Cervantes, que habría hablado en español y habría empleado la forma castellanizada «Lanzarote»; y no es, tampoco, el actor que interpreta el papel —un profesor jubilado de tenis de la localidad catalana de Banyoles. No, quien dice esto es alguien que sólo empezó a existir en el rodaje: el Don Quijote de Albert Serra, que se refiere a sí mismo, en tercera persona, como «el Quijote», es decir, con la significativa metonimia de autodesignarse en la forma en que se suele aludir no al personaje, sino al libro de Cervantes; quizá como a veces De Gaulle se llamaba a sí mismo «Le Général», o acaso más bien como Borges aludía «al otro, a Borges».

Al igual que la posterior *El cant dels ocells* (*El canto de los pájaros*), *Honor de cavalleria* (*Honor de caballería*) es la contemplación de una errancia. Por definición, por su propia naturaleza —la descripción y *mise en oeuvre* de un mito— estas películas sólo pueden empezar *ex abrupto* y deben terminar en suspenso o devanadas sobre sí mismas en un movimiento circular. Su materia prima y última es, por lo tanto, el tiempo y el espacio del rodaje que han sido retenidos en su duración final. Las tomas largas y a menudo estáticas que permite la filmación en vídeo digital hacen posible una extraordinaria condensación e intensificación del espacio y el tiempo filmicos y permiten obtener de los actores no profesionales, que improvisan el diálogo, prestaciones de naturaleza distinta de las que, con intérpretes igualmente de ocasión, y en algún caso sin diálogo escrito, alcanzaron algunos neorrealistas italianos en los años 40, o Jean Rouch o Pasolini en los años 60, por ejemplo.

Nos hallamos así ante la inmersión en una zona nueva del lenguaje filmico. Como en su día la película pancromática<sup>1</sup> (ya desde el Dreyer de *La pasión de Juana de Arco*) o la profundidad de campo (desde Mizoguchi en 1939 o Gregg Toland en 1941, pero empleada sistemáticamente por Evgeni Bauer en la Rusia prerrevolucionaria), hoy el vídeo digital permite un planteamiento a la vez totalmente nuevo y totalmente fiel a los orígenes del hecho del rodaje: sabemos, en efecto, que todo film es, ante todo, un documental sobre su propio rodaje (y esto vale tanto para el Murnau de *Tabú* como para el Rossellini de *Giovanna d'Arco al rogo*, pero también para Straub, Rozier, Luc Moullet o incluso para el poco conocido Sirk de *Bourbon Street Blues*), y además, ya

desde el Griffith de *El nacimiento de una nación*, un documental sobre unas gentes y unos parajes: en *Honor de cavalleria*, el escenario árido y abstracto de la Mancha y sus molinos es reemplazado por los llanos y cañaverales del Empordà, y en este paisaje, a su vez también convertido en abstracto y en no connotado, la prestancia física de los dos protagonistas, y de modo especial la voz sonora de Don Quijote, cuya cadencia domina y guía el relato (que, en sí mismo no transcurre, sino que *discurre*), adquieren a la vez la monumentalidad del arquetipo y la ironía del Falla del *Retablo de Maese Pedro* (que es, también, espejo y espejeo de grandeza).

La filmación en color, más diáfana que la muy compleja gama de grises de blanco y negro de *El cant dels ocells*, explora ya las zonas transicionales entre luz y oscuridad, esa región crepuscular, a la vez en el sentido literal y en el metafórico, en la que viven los personajes de Albert Serra: así, realista por definición dado el modo de filmación empleado, la obra es a la vez profundamente irreal y onírica.

Porque de su insoslayable realidad presencial deriva un mayor *dépaysement*, ante el carácter manifiestamente estilizado de estos comportamientos en sí mismos ontológicamente irrefutables; es, por lo tanto, a la vez la naturaleza documental y la naturaleza figurativa o aparentemente dramatizada de lo filmado lo que es *mis en question* por esta cámara al propio tiempo lúcida y visionaria, implacable como el sol hacia el que dispara el protagonista al final de *El tigre de Esnapur*, de Fritz Lang. Así, lo declamado y lo conversacional se igualan y nivelan en una nueva realidad autónoma, interior a la obra, que nace en *Honor de cavalleria* y seguirá desplegándose luego en *El cant dels ocells*: por ser la del cine de hoy y de mañana, esta realidad atemporal, este absoluto, es el cine de siempre; y no sólo el del presente, el pasado o el futuro; *Honor de cavalleria* y *El cant dels ocells* incursionan así en lo esencial filmico.

Pere Gimferrer

1. Un tipo de película que permitía filmar sin maquillar a los actores. Actualmente, los films rodados con esta película parecen de una gran modernidad: «En el ámbito técnico, la gran innovación fue, al final del arte mudo, el empleo en estudio de la película *pancromática* (llamada [en francés] «pancro»), que era sensible a casi todos los colores, mientras que la película *ortocromática*, utilizada desde 1900, sólo cubría una parte del espectro solar» (George Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tomo VI, Denoël, 1975, p. 318 [tr. esp., *Historia general del cine*, Cátedra, Madrid, 1995]).