

FUERA

FUERA DEL BOSQUE, EL BOSQUE: LITERATURA Y LITERARIEDAD EN EL CINE DE ALBERT SERRA

ANA VIDAL BAUTISTA

“ Ni dieu, ni maître, ni femme, ni rien,
ni moi, ni eux et Basta ”
Léo Ferré

Hay, no hay, un fuera. De haberlo, fuera, otro: otro fuera. Sería otro en otro fuera; “en el medio del bosque, nuestros otrxs esperan” (Labrador, 2017: 17).

Albert Serra nace, en 1975, cercado por un bosque de mitos. El mito demócrata, el ciudadano, el lingüístico, el teórico. Todos ellos confluyen en una metamitología: la transición. A priori, la obra de Serra y el autor – desafortunados – son descendientes ajenos o no reconocidos por la mito genealogía transitiva. A diferencia de los soberanos mitológicos del cine de España, como Pedro Almodóvar, con el que mantiene relaciones metodológicas que se resuelven, fundamentalmente, en la creación y gestión de una productora¹ que enraíza la independencia y asume los legados factótum de Warhol, Serra está fuera de los parámetros de la transición mitológica o transición-mito. Un fuera en el que la transición se contra-dice y (se) remite.

Merece la pena situar a Albert Serra fuera. Y, problematizar ese fuera, que deriva en otro. Serra se forma en la Filología Hispánica y la Teoría de la Literatura. Con ello, se acerca a un considerable grupo de cineastas que no reciben formación cinematográfica a través de los canales oficiales. Dentro de ese conjunto, Buñuel, Lang, Epstein, Truffaut, Godard, Pasolini, Herzog, Kurosawa, Ozu, Warhol, Waters, Lynch, cabe establecer correspondencias singulares con Ingmar Bergman ya que, también, se forma en la Filología: la Filología Clásica. Parece claro que es posible identificar que el cine generado por sujetos que integran la alteridad – lingüística y literaria o de otro orden – se encuadra en el cine de autor, una noción vaga y, en muchos sentidos, teórico mercantil que apela a una problematización. El concepto de autor es una noción decisiva que induce a pensar un sujeto otro, y dicha alteridad² y, por tanto, situar a Albert Serra y su obra fuera del cine. Y, asimismo, reconocer, desde un enfoque singular de relaciones plurales, un fuera literario; considerar las relaciones entre cine y literatura; y configurar estratos, recorridos y referencias que, en conjunto, permitan la teorización de un fuera de campo.

La noción de autor, tantas veces pensada y reformulada, suma en síntesis la perspectiva origen (el autor como fuente o impulsor), la perspectiva poética (el autor como hacedor), la perspectiva preceptista (el autor como modelo, geómetra o imitador encerrado en un paradigma vertical), el transcriptor (el autor como copista y como sujeto que sucintamente observa o anota), la perspectiva organizativa (el autor como sujeto que preside y gestiona), la perspectiva servil (el autor como sujeto dependiente que está al servicio del poder o los poderes: a medida que las estructuras de poder se desdibujan a través de fenómenos de multiplicación), la perspectiva renacentista (el autor como sujeto que despierta, renace y se concibe a sí mismo), la perspectiva secular (el autor como sujeto que se desvincula del absoluto y lo divino), la perspectiva romántica (el autor como sujeto que se significa a través del genio, la sensibilidad y la libertad), la perspectiva autónoma (el autor como sujeto que pone en práctica una independencia derivada del proceso de autonomización del arte), la perspectiva activista (el autor como sujeto que lidera, genera o combate causas, intraartísticas, interartísticas o extraartísticas), la perspectiva provocadora (el autor como sujeto que escandaliza y reta), la perspectiva radical (el autor como sujeto que habita el extremo), la perspectiva bohemia (el autor como sujeto embriagado en la fusión de arte y vida), la perspectiva fatal (el autor como sujeto atravesado por un fatum), la perspectiva especialista (el autor como sujeto especializado en una rama de conocimiento, un arte o una disciplina), la perspectiva interdisciplinar (el autor como sujeto que rebasa las

¹ Andergraunfilms.

² Noción que finalmente será pensada como transitiva.

convenciones que lo restringen al ejercicio de un arte y el uso unívoco de un lenguaje). No sería pertinente extender la cuestión hasta acercarse a la vacuidad del listado, por tanto, se da por construido suficientemente, pese a sus incuestionables limitaciones, un panorama de tránsitos que sustente las sucesivas traslaciones.

Albert Serra aglutina personas, máscaras, métodos y enfoques que recorren parte de las perspectivas expuestas: fuente, hacedor, secularizado, genial, libre, autónomo, gestor, provocador, bohemio, radical. No obstante, no se trata de contradecir el reconocimiento de una alteridad, academizar una práctica artística y aplicar convencionalmente parámetros teóricos a la lectura de la obra y del sujeto que vertebra la autoría. En el caso de Serra, la noción de autor se deriva como constante claramente identificable que rebasa los límites de lo estrictamente cinematográfico y que admite, entre otras, relaciones fundamentativas con la tradición del pensamiento poético y literario, a través de dos estratos: el estrato público y el estrato artístico.

En el estrato público, con mayor o menor grado de conciencia o planificación, destaca la construcción de un personaje-autor atravesado por relaciones teóricas, en tanto que compleja, interrogativa, irónica y problemática, que media en la relación con el mercado del arte, los canales, los dispositivos y las instituciones participantes, dando lugar a un sujeto-autor que se comunica a través de juegos semióticos, que sin desvincularse plenamente de la identidad, en último término, desactivan la simplificación biográfica e historicista y rebasan la aceptable –y comúnmente destacada– dimensión espectacular, apelando o invitando a pensar las tensiones y la complejidad que habitan la noción de autor desde una perspectiva económica, política, social, teórica, lingüística y poética. Una tensión y una complejidad que se generan y se sustentan en diálogo inmediato con el estrato artístico. No se trata quizá de preguntar quién es el autor, sino de preguntar qué es el autor. Y, de establecer que la cadena potencial de respuestas en lo referente a Albert Serra pasa por aceptar que, aún con la construcción irónica de un personaje-autor o, en cierto sentido, precisamente por ello y en diálogo con la metodología y la producción artística, el autor está recorrido por la segunda pregunta en lugar de la primera. Y, desde otro orden, conjeturar que no hay un quien para rebasar las proyecciones monolíticas que convencionalmente lo vertebran en virtud de dinámicas y prácticas que lo neutralizan y problematizan.

En el estrato artístico, la problematización del autor es notable a partir de variables que admiten ser analizadas desde las primeras producciones, que ya plantean los fundamentos de la cinematografía conjunta. Primera variable, el juego de autores. En *Honor de cavalleria* y *Els noms de Crist*, el autor-cineasta parte de un autor-literario: Cervantes y Fray Luis de León. La alteridad reside en que el planteamiento rebasa la noción de adaptación de una obra literaria al cine, un procedimiento convencional y frecuente que da lugar a una suerte de fenómeno de traducción³ y que, a su vez, se relaciona con la genealogía teatral y narrativa que recorre el cine como manifestación artística joven, híbrida, multilingüe e interdisciplinar. Los planteamientos de las películas destacadas, asimismo, rebasan la construcción cinematográfica a partir de motivos literarios –pese a que están presentes–, otro planteamiento metodológico frecuente que no solo recupera la genealogía de las artes con relación a literatura y cine, sino que se extiende a la relación genealógica global o intergenealogía artística. Tampoco es exacto el concepto de adaptación, versión o actualización documentable en el cine y de recurrentes resultados en el ámbito teatral, que, en los últimos años, ha redundado en innumerables versiones de la obra de los autores que ocupan posiciones cumbre en el canon teatral-literario, dando lugar a versiones en serie de la tragedia clásica, la obra de Shakespeare, Molière, Williams, Miller o Beckett. El concepto es inexacto porque, pese a que podrían plantearse concomitancias, las películas citadas no comparten los fundamentos revisionistas, es decir, la revisión espacio-tiempo vertebrada en torno a un director-voz o un escenógrafo-voz que domina en la mayoría de los casos los planteamientos de la adaptación, la versión o la actualización. Más próximo, el mecanismo intertextual, resulta limitado para leer los planteamientos de autoría, entre otras razones, porque más que responder a una problematización o un mecanismo nuclear de las obras de Serra –pese al uso de mecanismos específicamente intertextuales como la citación– se deriva en estas de una suerte de inherencia lingüística y artística, es decir, el inherente “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994: 69), plenamente asumido en paso del siglo XX al XXI, al que se suma un tejido intertextual definido por un segundo estrato de inherencia como resultado preliminar del juego de autores propuesto.

En el caso de *Honor de cavalleria*, es posible conjeturar un juego de muertes: concepto, este último saturado de ecos. Un autor mata a un autor que mata a un autor dando lugar a una construcción desde la muerte y la

³ Del que se derivan problemáticas semiológicas y lingüísticas como la fidelidad o el significado.

espectralidad, la espectralidad de lo otro; de lo otro fuera. Un fuera, una muerte⁴ compleja, metodológica y medular. No hay un Pierre Menard que escribe lo mismo y lo otro. Hay –y, por tanto, no hay– una ausencia, un espectro que no escribe lo mismo y no escribe lo otro, y con ello escribe lo otro de un otro: un fuera. Resuena, por tanto, la muerte del autor formula por Roland Barthes, la autoría como “la destrucción⁵ de toda voz, de todo origen (...) ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1994: 65). Barthes plantea: “el autor entra en su propia muerte” (Barthes, 1994: 66). Serra se sitúa bajo tierra, *underground*, en ese fuera complejo que es la muerte, desde el comienzo de su cinematografía y, progresivamente desarrollará métodos que extienden el alcance de ese fuera a través de una cadena sucesiva de muertes, que acontecen como resultado del reconocimiento del autor como categoría enferma.

Gradualmente, el juego de autores, se vuelve más complejo. En *Els noms de Crist* hay una problematización recursiva del autor, que mata progresivamente al autor a través de múltiples⁶, porque la muerte no es una categoría ni un acontecimiento, cerrado, concluido o perfecto; la muerte es una acción inconclusa, abierta, imperfecta y durativa vinculada a una semiología espectral. Tal como sucede con Cervantes en *Honor de cavalleria*, Fray Luis de León es espectro, la obra literaria está huérfana y desencajada, se identifica con analogía icónica únicamente la estructura en secciones o capítulos, pero no hay imitación, adaptación, fidelidad y mucho menos un único sentido teológico: “el mensaje del Autor-Dios” (Barthes, 1994: 69). Por tanto, parece que la remisión icónica o referencial que podría plantear la traslación de la estructura literaria se explicita para dar lugar, es decir, performar su propia muerte, y desdoblarse a través de la espectralidad del índice y el símbolo. Muy poco importa el autor como categoría áurea, el autor es un muerto: no hay “un ser que preceda o exceda” (Barthes, 1994: 68); la obra no tiene patriarca, Autor-Dios, Autor-Voz o Autor-Origen, la voz como categoría totalitaria, y autoritaria, muere: el texto “está escrito eternamente aquí y ahora” (Barthes, 1994: 68), la estructura semiótica se desvincula de la significación y las funciones derivadas de un sujeto origen. El autor mata al autor, como consecuencia, tiene el valor de matar a un autor y de matarse; la obra se construye desde fuera y es en muchos sentidos ese fuera.

Por otra parte, el autor o autor-director aparece en la película, aparece en la misma medida que desaparece, desde el distanciamiento, situado en ese fuera problemático y espectral, un fuera atemporal o eternamente ahora precisamente porque es un nunca: el tiempo de la muerte. El autor-director no es uno, no es ese, no es: es muerto, es espectro, es fuera: otro. No hay una construcción o una escritura cinematográfica dentro, sino fuera, el autor aparece para desaparecer porque, pese a que está dentro, no se sitúa dentro como centro-origen; se sitúa fuera, es decir, en las posibilidades del signo y el lenguaje: “exactamente eso que no cesa de poner en duda todos los orígenes” (Barthes, 1994: 69), porque “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar” (Barthes, 1994: 70).

La cinematografía de Serra plantea una segunda muerte de enlaces literarios: la muerte del espectador, que, como la muerte del autor, limita con el nacimiento del lector. De naturaleza híbrida, la pantalla –heredera del escenario y la página– abandona progresivamente el estadio cero –o estadio página– de los inicios de la fotografía y el cine, momento en que lo inédito del fenómeno desfavorece la posición pasiva y mimética del espectador, que no está situado ante un espejo, sino ante un extraño.

⁴ Un concepto, la muerte, que se considera polifuncional y fundamentativo en la metodología de Albert Serra.

⁵ Un concepto, la destrucción, clave, de múltiples recorridos en la obra de Serra, donde la problematización del autor desde la destrucción de la voz alcanzará un progresivo desarrollo hasta cristalizar, entre otros procedimientos, en la destrucción del ojo humano (como estrato-voz origen cultural y psicológico), tal como él mismo plantea en la conferencia *El ojo de la cámara, el ojo de la cabeza, el ojo del culo*. Un ejercicio de destrucción –que en último término se vincula a la muerte a y la construcción espectral– que pese a que es tratado desde la teorización de Barthes, se despliega en múltiples remisiones que tan solo serán apuntadas como el legado, reconocido por el propio Serra, de la Nouvelle Vague o Warhol; las vanguardias del siglo XX; las prácticas de los iniciadores del cine como Étienne Jules-Marey y los planteamientos metodológicos de otros cineastas definidos por la alteridad como Jan Svankmajer.

⁶ A la autoría literaria y la autoría de la propia obra, se suma la neutralización del autor-voz en las fracciones cinematográficas que confluyen en la película.

La dimensión política de la imagen como signo icónico óptimo –ya desde las primeras culturas– para la enunciación del poder a través de la mimesis y la analogía da lugar a un proceso rápido, como corresponde a una sociedad de consumo y de masas, de instrumentalización y codificación de los lenguajes-pantalla. Como consecuencia, el sujeto potencialmente lector que asiste al nacimiento de la cámara y la pantalla queda fuera de campo. Asediado por los mecanismos unificadores del poder, ese sujeto fuera o sujeto-otro da lugar a un sujeto dentro, un sujeto-uno unificado, automatizado y acostumbrado; limitado y pasivo; diluido en la noción de espejo; atravesado, disperso y emulativo; seducido, es decir, aturdido y destruido por la retórica enfática del espectáculo; entretenido; despersonalizado en torno a la mimesis: el espectador.

Los planteamientos y la metodología de Albert Serra matan al autor y al espectador, en tantos sentidos, interdependientes. La muerte del autor y la muerte del espectador son el nacimiento del lector: un sujeto semiótico que se configura y evoluciona en correlación con la evolución de la literatura, entendida, en origen, como una noción amplia que abarca todo lo escrito en lenguaje verbal y, progresivamente, como una noción restringida en la medida en que la noción de literatura se restringe hacia lo poético, pese a que es discutible el trazado de la frontera y considerar la participación en la noción de lector de todo aquello que quedaría definido como protolector en estadios anteriores o posteriores. En suma, se trata de tener presente que el lector es una categoría compleja y poliédrica, que, más allá de la vinculación literaria aquí propuesta, admite muchos otros tratamientos.

El lector, vinculado a la escritura y lo literario, se deriva del lenguaje verbal y sus unidades: la letra, la palabra, el enunciado, el texto, es decir, a la imagen no icónica, o dicho de otro modo, al signo visual que no mantiene una relación de analogía respecto a un objeto, esto es, a un signo o sustituto singularmente arbitrario y críptico: el símbolo. El lector se relaciona con una estructura de símbolos-imagen que, como punto de partida, mantiene relaciones con símbolos-sonido. Por ello, el lector está ontológicamente determinado por relaciones entre oralidad (sonido) y escritura (imagen). Unas relaciones que se sostienen en transiciones cualitativas, que pasan de forma decisiva por la espectralidad de las variables espacio y tiempo.

En origen, el lector no está plenamente inserto en la lingüística o semiótica de la imagen –y en el tiempo y el espacio de la imagen–. No está desvinculado de la oralidad y el habla, no solo porque el alcance inicialmente restringido de la lectura daba lugar a la lectura colectiva, sino también porque, originalmente, el lector verbaliza la imagen; no hay desvinculación plena del sonido y del habla ni, por tanto, del estrato de significación y las variables que estos inevitablemente insertan en la comunicación. Progresivamente, pese a que la lectura oralizada u orientada al habla sobrevive codificada y restringida en ámbitos, la actividad del lector se desvincula de la oralidad y del habla, es decir, la actividad del lector queda sumida en un universo de imágenes, imágenes grabadas, y en las posibilidades comunicativas de ese universo de imágenes. Imágenes no icónicas, es decir, imágenes que no permiten establecer analogías con los objetos que refieren-sustituyen, imágenes sin mimesis inmediata. Las consecuencias son múltiples. En la correlación escritura-lectura se produce un cambio de escala: vaciado y recategorización de la semiosis y del signo verbal, inserción de signos visuales sin correlato oral, operancia decisiva del silencio, cambio cualitativo de tiempo y espacio.

El silencio: el lector procede en una constelación de silencio; leer es entrar en el silencio. El lector lee en silencio, en la singularidad del silencio sonoro, en el 4'33 de la lectura. Un silencio que pasa por el cuerpo. El “desocupado lector” se desocupa como condición necesaria de la lectura, que a diferencia del habla obstruye el desarrollo de otras actividades. Leer desactiva el movimiento y las actividades de producción, si bien, por otra parte, la lectura no es plenamente ajena a un sistema de producción en el que también acaba por convertirse en ocupación y actividad productiva: trabajo.

En ese silencio, o esa comunicación en pausa y silencio, hay enlaces directos con la espectralidad y la muerte. El lector se sitúa en una comunicación fuera, en un eterno aquí y ahora recursivo, un universo espectral de signos grabados-escritos, fijos y dinámicos, que ilimitadamente participan de la muerte: de lo otro. El texto es, se realiza, en la lectura. En ausencia de lectura, hay –no hay– texto, en todo caso, el texto está –sin llegar a estar–. El texto se realiza en tiempos, en cortes y secciones que rebasan los tiempos, los cortes y las secciones del texto, sin negar que estos vehiculan inherentemente esos tiempos, cortes y secciones ilimitadamente otro: los tiempos, los cortes y las secciones del lector, que como el autor más que como un quién merece ser pensado como un qué.

El verso, el párrafo, el punto, la página funcionan, entre otros, como estructuras espaciales y temporales espectrales, porque en su realización, en el silencio que recorre la actividad de lectura, se recategorizan y multiplican en remisión a infinito, esto es, sin límite. Leer teje y no teje en absoluto, generamos, conservamos o perfeccionamos el silencio y la espectralidad de la lectura. Tejemos una lectura-escritura de lo leído-escrito, es decir, sometemos una comunicación-silencios a la lógica de lo comunicable, en una orientación quizá necesaria, pero en muchos sentidos exportable del silencio sometido a la omnipresencia del significado, pues, leer en su espectralidad activa inherentemente un fuera-un otro que el significado no quiere o no puede referir.

¿A dónde va ese fuera o qué sucede en ese fuera?, ¿es comunicable?, ¿es pensable?, ¿es representable? ¿Es suficiente el lenguaje verbal para pensar el lenguaje verbal?, ¿es suficiente el lenguaje verbal para leer?, ¿es suficiente el lenguaje verbal para pensar la lectura?, ¿es suficiente el lenguaje verbal para pensar al lector? ¿Puede un fuera pensar un fuera de un fuera? ¿Puede otro pensar lo otro de otro otro? ¿Puede el cine pensar el lenguaje verbal? ¿Puede el cine pensar otro lenguaje verbal? ¿Puede el cine pensar esos otros otro con relación al lenguaje verbal? ¿Puede el cine pensar la lectura? ¿Puede el cine pensar otra lectura? ¿Puede el cine pensar esos otros otro con relación a la lectura? ¿Puede el cine pensar al lector? ¿Puede el cine pensar otro lector? ¿Puede el cine pensar esos otros otro con relación al lector?

Honor de caballería está marcada por el silencio y la distancia, por la dilatación y la repetición no mimética. Quijote y Sancho aparecen en la pantalla en un ejercicio de trasplante en el que pantalla y página dialogan. Y, se recategorizan desde lo otro, antes por oposición que por analogía. Quijote y Sancho están fuera⁷, el lugar que, en cierto sentido, les corresponde y que la pantalla evidencia. No son El Quijote y Sancho Panza, son espectros que apelan a pensar en lo espectral, pensar en el Quijote y en Sancho Panza como otro, y pensar en lo otro de ese otro.

El silencio y la distancia se imponen de forma que en términos globales la actividad de recepción y lectura parece importar más que la actividad de un autor-voz. Silencio y distancia, muerte del autor, metodología de silencio, destrucción y distanciamiento. El silencio poliédrico que domina la película, tal como sucederá en la obra conjunta de Serra, genera una atmósfera de lectura de raíces literarias. No es un silencio verbal pese a que el silenciamiento del lenguaje verbal, especialmente a lo relativo al habla, también es un rasgo distintivo en la obra de Serra a través, entre otros, de la ausencia progresiva de guion y un uso del diálogo más cercano a lo poético que a teatral o narrativo. Se silencian los códigos convencionales del lenguaje y la comunicación, y los códigos convencionales cinematográficos herederos de una tradición intraartística o extraartística, esa llamada tradición que, sin embargo, “siempre está viniendo” (Labrador, 2017: 23), hay un desprendimiento de la “naturalidad con que asumimos algunas restricciones que nos preceden y restringen en lo que podemos decir e imaginar como posible” (Labrador, 2017: 17).

Consecuentemente, la mimesis global, y la mimesis comunicativa, se desactivan. El espectador no puede operar como tal: la película no está enunciada ni escrita ni configurada ordinariamente, sino performativamente; las convenciones no solo no se cumplen, se desactivan en devenir. La imagen rebasa el icono, los signos visuales –la realidad mimética y realista del ojo– se desprenden de propiedades y funciones esenciales. Ese desprendimiento obstaculiza la mimesis, las imágenes se acercan a los signos verbales, a la arbitrariedad constitutiva, la referencialidad mediata y la polivalencia poética de los signos verbales. El realismo y la iconicidad están muertos, las imágenes funcionan como cadáveres, desposeídas de su naturaleza real-icónica que se asoma pero se incumple, se neutraliza. Las imágenes no necesitan ser abstractas; su tratamiento y su combinatoria anulan su naturaleza icónica y las sitúa en el terreno del índice y el símbolo. El fotograma se acerca a la palabra-imagen; la secuencia, recorre el verso y, desde otro orden, el párrafo. Bajo el dominio de la función poética, el cine profundiza en “la dicotomía fundamental entre signos y objetos” (Jakobson, 1984: 218) y en la dicotomía fundamental entre estructuras semióticas espacio-tiempo,

⁷ Un fuera integral: fuera de la página; fuera de la ficción novelesca; fuera de la ficción cinematográfica; fuera de la literatura; fuera del cine; fuera del sujeto y la persona, de la identidad y el personaje; fuera de los códigos de comunicación; solos, es decir, fuera respecto a los otros; distantes, es decir, fuera respecto al otro y a sí mismos; dilatados, es decir, fuera del tiempo: el tiempo uno-continuo; separados, es decir, fuera del espacio: el espacio uno-continuo, fuera respecto a lo otro que está; en el bosque y fuera del bosque, en ese fuera que es otro: un espectro, una nada y el fuera de esa nada: otra nada.

objetos espacio-tiempo y espectros espacio-tiempo” y lo hace desde parámetros próximos a un fuera de campo: lo literario.

El espectador es un sujeto desenchajado; se activa la actividad del lector: la lectura. No solo porque el espectador, con mayor o menor grado de resistencia, no puede operar como tal, sino también porque la película está construida en una comunicación-silencio que enlaza con la singularidad de la comunicación-silencio de lectura. Más que una lectura –libre, singular o dislocada– de una obra cumbre de la literatura universal, *Honor de cavalleria* admite ser pensada como una obra que traslada los códigos y las variables de una actividad comunicativa singular y decisiva: la lectura. El visionado de la película está próximo a la lectura literaria, a ese otro tiempo y ese otro espacio en el que nos sitúa la lectura, a los recorridos de tiempos y espacios conectados y desconectados, o no conectables, que convergen en la lectura, es decir, al silencio y la espectralidad que recorren la actividad del lector, a los procesos internos que se producen en la lectura, singularmente activos en la lectura poética-literaria, al extrañamiento, al silencio resonante, a los recorridos discursivos internos, a la arbitrariedad del signo, a la soledad y el distanciamiento del sujeto comunicante. A eso que Foucault plantea que esconde el conocimiento, eso otro que se pierde al orientar la lectura únicamente hacia el conocimiento, que ejerce autoridad sobre eso que no debe saberse. Más que representar el significado de una obra, una lectura-cognoscitiva de una obra, un episodio de una obra, un tema o un motivo de una obra, la película puede ser pensada como la representación performática de la experiencia y la actividad de lectura, cuestión, por otra parte, fundamentativa de esa otra obra, u obra espectro, recurrentemente pensada, analizada, versionada y adaptada: *El Quijote*.

Arranca un diálogo complejo si se pretende establecer un objeto y sumar a la representación y problematización de la experiencia y actividad de lectura *per se* la representación de la experiencia y actividad de lectura de una obra, pues, desde ahí, *El quijote* ya no es exactamente una obra o la obra, sino el fuera de campo, el espectro inherente en la actividad de lectura. Diálogo igualmente complejo si se considera la representación y problematización de la experiencia de lectura de una obra –*Honor de caballería*– que fuera la representación y problematización de la experiencia y actividad de lectura de una obra –*El Quijote*–, porque desde los planteamientos expuestos la problemática se sitúa recurrentemente en el fuera de campo donde nada termina de realizarse, donde la obra, cualquiera que fuera, es una obra otra, permanentemente fuera: en devenir, performativa, abierta, imperfecta.

Las implicaciones de ese fuera, pensadas aquí desde parte de los complejos diálogos entre cine, literatura y literariedad en la obra de Serra, rebasan lo expuesto; en coherencia, están fuera. Las películas pensadas, que configuran el marco de las primeras obras, establecen una metodología y unos planteamientos que se despliegan. La voz del autor está neutralizada hasta el final, no habrá resurrección, sino aniquilamiento del autor-director y su corte. Con él, muere el ojo humano, el espectador, el actor, la acción, el tiempo, el espacio, el diálogo, la comunicación. En la muerte, lo otro. De ahí, los enlaces con la transición, del desprendimiento de la autoridad. Una libertad por venir. Un cine por venir. Un (de) venir (de) la muerte. Un venir: fuera, otro. Un cine otro; otro otro. Y, basta.

El Raval, Barcelona, 1 de noviembre de 2021

OBRAS CITADAS

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
Labrador, G. (2017). *Culpables por la literatura*. Madrid: Akal.