

laFuga

Lacuesta en fuga

Visiones acerca de Cravan vs Cravan (Isaki Lacuesta, 2002)

Por Alejo Janin

Tags | **Cine de ficción** | **Cine documental** | **Cine experimental** | **Nuevos medios** | **Cultura visual-visualidad** | **Lenguaje cinematográfico** | **Chile** | **España** | **Suiza**

Alejo Janin. Licenciado en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripto de la asignatura Estética del cine y teorías cinematográficas (Artes Combinadas – UBA), integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), y del grupo ArtKiné (Instituto de Artes del Espectáculo), y miembro de Asaeca (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual).

1. Un espíritu catalán en el cine contemporáneo

¿Desde dónde deberíamos leer las nuevas propuestas prácticas y estéticas del cine contemporáneo? Desechando la idea de una teleología evolutiva del cine, podemos encontrar que ya en el origen mismo del soporte fílmico se puso en jaque la noción de “autenticidad” referida a las obras de arte. El trabajo vastamente citado del filósofo Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, reveló que el cine, con el advenimiento del siglo XX, venía a patear el tablero: ¿Cómo concebir la obra artística dejando de la lado la fetichización del original?. Si bien el cine en sus comienzos pugnaba para ser aceptado dentro del universo de las prácticas artísticas, esta lucha se proponía más que nada desde lo formal, buscando la especificidad de su modo de representación. Es por esto que en los primeros manifiestos sobre el cine encontramos una insistencia en intentar definir y captar la esencia del cine, desde la concepción del cine como “imágenes en movimiento” pronunciada por Riccioto Canudo, hasta la idea de “fotogenia” asociada al movimiento defendida por Louis Delluc.

Ya en el siglo XXI, las inquietudes en torno a la autenticidad de la imagen cinematográfica giran en torno a otras inquietudes. El cine instituido oficialmente como arte (aunque en ciertos círculos todavía cargue con el peso de mero entretenimiento), ha librado a los realizadores cinematográficos contemporáneos de los prejuicios del formato fílmico, y de este modo se desplazan libremente entre múltiples formatos y registros: desde publicidades, pasando por instalaciones para museos, hasta videoclips musicales. Uno de los directores emblemáticos de la actualidad, fiel representante de esta tendencia, es el catalán Isaki Lacuesta. Con un espíritu inquieto, el realizador no se ha limitado al ámbito de la producción cinematográfica, sino que también ha elaborado instalaciones para centros de arte, producciones para televisión, cortos como extras de Dvds y correspondencias fílmicas.¹ El desafío del cineasta de la actualidad está anclado en la reflexión sobre la imagen en general (incluyendo también la imagen sonora), más que en buscar lo específico de la imagen cinematográfica. Por esta razón observamos que los límites entre las diversas artes visuales tienden a esfumarse progresivamente, al límite de no poder determinar en qué campo artístico ubicamos a las obras.

Esta tendencia de los cineastas contemporáneos no es una creación *ex nihilo*, sino que está influida por experiencias anteriores dentro del campo cinematográfico. Los principales exponentes de la interdisciplinariedad artística fueron los directores Orson Welles (director de cine y teatro, y artista radiofónico), Jean-Luc Godard (cineasta experimental que ha acudido al uso de múltiples formatos) y Rainer Werner Fassbinder (director de teatro, cine y televisión). El verdadero desafío práctico e ideológico de los cineastas contemporáneos es intentar fusionar la ficción, el documental y las vanguardias (tarea similar a la que quería emprender Arthur Cravan a comienzos de siglo XX).

El catalán Isaki Lacuesta trabaja como tema recurrente la idea de lo auténtico y de lo falso en su filmografía. Si nos centramos en sus films más documentales -nos apoyaremos aquí en las reflexiones de Jean-Louis Comolli ² acerca de la negación de la clásica antinomia entre registro documental y registro ficcional-, observamos que desde su primer film *Cravan vs Cravan* (2002), pasando por *Micoscopías* (2003), *Las variaciones Marker* (2008), y *La noche que no acaba* (2010), todas se articulan en base a la sospecha, a relativizar la idea de imagen cinematográfica como Verdad, ³ especulando sobre diversas hipótesis, sin el afán de comprobar la autenticidad de una u otra. Es quizá su primer largometraje el que recorre más vastamente estos sinuosos caminos de la fidelidad o no de la representación cinematográfica, de la verosimilitud y de la realidad.

2. Acercándonos al “mundo Cravan”

Resumir el argumento de este film es una tarea simple, y al mismo tiempo una labor que se torna inevitablemente compleja. Si en el relato clásico las historias y los significados se presentan claros y evidentes, con un alto grado de “transparencia”, en el relato moderno se vuelve predominante la “opacidad” dentro del relato (Xavier 2008). Por tanto, resumir la trama de *Cravan vs Cravan* sería acaso una tarea anecdótica e inútil, ya que la riqueza de la obra se encuentra en la constante apertura hacia una zona de indeterminación y vacilación. Sin embargo, hagamos un intento. El film es una investigación en torno a una figura errante, en permanente huida: el poeta, boxeador y pintor Arthur Cravan. Quien oficia de una suerte de *detective noir*, siguiendo las huellas del desaparecido Cravan, es Frank Nicotra, figura especular del mencionado poeta. Nicotra es también poeta y boxeador, paradoja que sin embargo en el “mundo Cravan” no es tal.

Mentor de los surrealistas, Arthur Cravan ha sido uno de los principales olvidados de la historia del arte del siglo XX. Como señala Mariano Dupont en el prólogo a la obra compilatoria del artista francés, Cravan era “Poeta, boxeador, dandy (“cuando veo a alguien mejor vestido que yo me escandalizo”), viajero compulsivo, ladrón, falso marchand, maestro de la invectiva y provocador magistral, quizás la única actividad que Arthur Cravan desarrolló insistentemente a lo largo de su vida fue la del escándalo. Sobrino de Oscar Wilde, participa del linaje de escritores que han hecho de su vida la primera y mayor de todas las artes” (Dupont 2010, p.9). El artista, cuyo nombre original era Fabien Avenarius Lloyd, con un espíritu camaleónico (similar al que presenta Lacuesta como creador audiovisual), se refugiaba bajo diversos seudónimos al momento de utilizar su pluma, y también al pintar cuadros. ⁴ Sin embargo boxeaba con su cuerpo. Ese mismo cuerpo que se fugaba en su creación artística, estaba más presente que nunca en el ring. Cravan no perdía sus mañas. Se declaraba campeón europeo cuando en realidad nunca llegó a serlo.

Si señalamos que Isaki Lacuesta tiene una particular preocupación por buscar en sus films modos de representación que encarnen la dialéctica autenticidad-falsedad, debemos remitirnos necesariamente a su medimetraje *Las variaciones Marker*, que fue realizado para la edición española del Dvd del film *La Jetée* (Chris Marker, 1962). En su obra, Lacuesta parte de una hipótesis un tanto aventurada en la que pone en tela de juicio la existencia real del célebre cineasta Chris Marker, arguyendo que eran otros directores que se escondían detrás de ese seudónimo para realizar determinadas obras. En el fondo sigue latente la interrogación acerca de la noción de “autor” y su relación con la “obra”. En cada plano, en cada corte y en cada palabra, Lacuesta subraya esta relación ambivalente y dialéctica entre autor y obra, interrogándose a la vez sobre su propia relación como director con su trabajo cinematográfico. Es, entonces, crucial la pregunta acerca de la figura del creador, del falsario, del genio apócrifo: cual juego de espejos deformantes, la obra nos brinda (falsos) indicios sobre su autor, y al mismo tiempo referencias poco precisas acerca de la autenticidad o no de su propia representación.

3. Dos pistas: persiguiendo a Orson Welles

Para comenzar un abordaje en torno a *Cravan vs Cravan* la cuestión sería: ¿Cómo construir una representación cinematográfica si la propia existencia real de Arthur Cravan ha sido, es y será puesta en duda? ¿Acaso es posible reflexionar sobre un espíritu fantasmático? Isaki Lacuesta retoma la leyenda de Cravan como inspiración para realizar su film, girando en torno a un vacío, estableciendo su relato como “la historia de un fantasma” (tal cual enuncia la *voz off* al comienzo del film). ⁵ Entonces, el principal desafío consiste en determinar el modo en el que se contará esta historia, para aludir a la figura de Cravan, sin clausurar por completo los significados. Trazando una analogía con la

estructura policial que tiene el film, se podría decir que el director catalán en camino a su investigación acerca de la naturaleza de la imagen fílmica, se encuentra con dos pistas que escoge como vertebradoras de su obra: *Citizen Kane* (1941) y *F for Fake* (1973), dos films del realizador estadounidense Orson Welles.⁶

Del primer film mencionado, Lacuesta retoma la figura del investigador y su afán por develar un misterio. En *Citizen Kane* el rol del investigador es ocupado por Jerry Thompson, periodista que tiene la tarea de reconstruir la vida y el enigma del magnate Charles Foster Kane. En el caso de *Cravan vs Cravan*, quien oficia de investigador es Frank Nicotra, ex boxeador y poeta, que se encamina en la ardua tarea de averiguar detalles sobre la figura de Arthur Cravan. Si bien notamos cierta analogía entre los dos roles, hay determinadas características que nos permiten trazar algunas diferencias. En primer lugar, la figura de Thompson es casi invisible durante el film, su participación efectiva en pantalla es escasa (sólo es visto de espaldas o en penumbras), y funciona como un medio para que el espectador acceda a los diversos testimonios. En el caso de Nicotra, el compromiso físico y emocional con la investigación que está llevando a cabo es intenso, ya que en un punto esta investigación es un camino hacia el autodescubrimiento (recordemos que Cravan funciona como figura especular del investigador). El film de Lacuesta también retoma la estructura detectivesca que articula el relato en *Citizen Kane*. Lo que en el film de Welles eran testimonios confiables y divergentes sobre la figura de Kane, en la obra del joven director catalán resultan voces inacabadas, dubitativas y confrontativas que reconstruyen de modo errático la trayectoria de Arthur Cravan. Señalada esta diferencia, es necesario aclarar que ambas obras comparten un elemento esencial a ambas: es el hecho de que ambas obras señalan que, tanto Charles Foster Kane como Arthur Cravan, están constituidos por todo lo que se puede y lo que no se puede decir sobre ellos, funcionan como fuerzas centrípetas que condensan todas las voces. En este sentido, es paradigmático el final de *Cravan vs Cravan*, en el que la imagen se detiene sobre el movimiento del mar, mientras las voces en múltiples idiomas que han habitado el film se manifiestan simultáneamente, hasta el punto de hacerse ininteligibles.⁷

En *Citizen Kane* hay, en el centro del relato, un signo aglutinador de significados (el trineo de la infancia de Kane, con la leyenda “Rosebud”), encargado de articularlo y hacerlo avanzar. En cambio en *Cravan vs Cravan*, la narración pivotea sobre el vacío, sobre un punto ciego. Es la incertidumbre, la imposibilidad de resolver si aquello que vemos y oímos es un testimonio fiable o no lo es. Resulta apropiado en este momento remitirnos a la otra fuente de inspiración welliesiana de la obra de Lacuesta: *F for Fake*. Verdadero ensayo cinematográfico, el film es una puesta en falso de las estrategias representativas (fílmicas y artísticas), que intenta narrar algunos apuntes sobre la vida del falsificador profesional Elmyr. Arthur Cravan es en sí mismo un falsificador... ¿o no?

4. El film-ensayo hoy

F for Fake es representante de lo que en la crítica teoría del cine se ha denominado “falso documental” o “film-ensayo”. Nos remitimos aquí a las reflexiones elaboradas por Arlindo Machado y Catalá Domenech (Machado 2011 y Catalá 2000) en torno al concepto de “film-ensayo”. El primero de los autores se ocupa en recortar la trayectoria que el “film-ensayo” ha recorrido a lo largo de la historia del cine, comenzando por la vanguardia rusa (Eisenstein y Vertov), para luego acometer en obras del cine de Chris Marker y Jean Luc Godard. Parte de una determinada concepción de “ensayo”, que Machado define como “(...) cierta modalidad de discurso científico o filosófico, generalmente presentada en forma escrita, que conlleva atributos a menudo considerados “literarios”, como la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas)” (Machado 2011). Es interesante observar cómo se pueden complementar estas estrategias enunciativas con una reflexión del propio autor que nos resultará más fructífera para acercarnos a *Cravan vs Cravan*, en la que se pregunta por la problemática del “filme-ensayo” en el cine contemporáneo. Dice: “Pensemos el filme-ensayo hoy. Puede ser hecho con cualquier tipo de imagen-fuente: imágenes captadas por cámaras, diseñadas o generadas en una computadora, además de textos obtenidos mediante generadores de caracteres, gráficos y también toda clase de materiales sonoros. Es por eso que el filme-ensayo supera largamente los límites del documental. Incluso puede usar escenas de ficción, tomadas en estudio con actores, porque su verdad no depende de ningún “registro” inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual” (Machado, 2011). Es en este ámbito donde el film de Lacuesta encuentra su espacio para referir a la fantasmática figura de Cravan, en los intersticios de las variadas representaciones

fotográficas, en las reconstrucciones ficcionales de episodios de su vida, en las palabras de quienes hablan sobre él, en los escasos fragmentos fílmicos en los que fue capturado ⁸ Entre la subjetividad de Lacuesta y la de Cravan hay un espacio imposible de sortear. Separados por más de medio siglo, el director catalán elige acercarse al poeta maldito mediante la elaboración de un film, y especialmente a partir de su subjetividad volcada a la obra. Lo impensable ha ocurrido: Cravan y Lacuesta, Lacuesta y Cravan, ambos viven al mismo tiempo y en el mismo espacio, en el texto fílmico.

El español Catalá Domenech define al film-ensayo en primer lugar a partir de sus negativos, es decir, según el autor el film-ensayo no es ni un género ni un estilo cinematográfico. Luego Catalá Domenech aclara que el film-ensayo es un "(...) trabajo de reflexión cinematográfica y más específicamente de reflexión efectuada a través de las imágenes y el sonido" (Catalá 2000, p.84). En el caso específico de *Cravan vs Cravan*, el trabajo de reflexión del director gira en torno al propio dispositivo, es decir, es una interrogación acerca de la naturaleza de la imagen fílmica, cuestionando la aparente veracidad de la representación documental y la supuesta ilusoriedad de la ficcional. Si para el teórico español el film-ensayo se sitúa en una zona indeterminada, entre el registro ficcional y el documental, es precisamente en ese sitio donde *Cravan vs Cravan* encuentra su lugar para desarrollar naturalmente sus estrategias narrativas de autoreflexión.

5. Señal de salida

Así como no puede haber sentencias conclusivas acerca del film de Lacuesta, tampoco se puede ser definitivo en torno a la figura enigmática de Arthur Cravan. Lo único que nos queda son rastros, índices, obras e incertidumbres. Bien vale en este caso dejarle las palabras finales al propio Isaki Lacuesta, quien comenta brillantemente sobre la esencia de su film: "(...) cuando en España me decían que era un falso documental, yo les decía que era un documental real sobre un personaje que mentía mucho" (Kairuz 2003).

Bibliografía

- Benjamin, W. (2011) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Cahiers du Cinema España*, n° 28, noviembre de 2009.
- Catalá D. J. (2000). "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". En *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, N° 34, Febrero.
- Comolli, J.L. (2010). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e Ideología*. Buenos Aires: Manantial..
- Cravan, A. (2010). *Maintenant, seguido de crónicas y testimonios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Dupont, M. (2010). "Arthur Cravan está vivo". En Arthur Cravan, *Maintenant seguido de crónicas y testimonios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kairuz, M. (2003). "La leyenda artúrica". En *Página 12*, edición digital, 19 Julio.
- Machado, A. (2011) "El filme-ensayo". En *Revista La Fuga*, edición digital, <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>, ISSN 0718-5316, Abril.
- Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.) (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Sebbag, G. (2003). *El surrealismo*. Buenos Aires: Nueva Visión..
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.

Notas

1

Estas correspondencias filmadas se desarrollaron dentro del marco del ciclo “Cinergies” organizado por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Lacuesta estableció la misiva audiovisual con la directora japonesa Naomi Kawase.

2

Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e Ideología

3

En el marco de la historia del cine, el quiebre de la idea de representación como mimesis surgió con las vanguardias históricas.

4

Edouard Archinard es el seudónimo que utilizaba para firmar sus pinturas.

5

Encontramos ya al comienzo una referencia al cine de Godard, que se evidencia en el plano fijo del movimiento sinuoso del mar y en el tono de la *voz off*.

6

Quizás por mera coincidencia, Lacuesta recibió, por la presentación de *Cravan vs Cravan* en el festival de Sitges 2002, el premio “Citizen Kane” al mejor director.

7

Este plano del mar remite también a la misteriosa desaparición de Cravan en el Golfo de México en 1917.

8

En este punto es interesante señalar que sobre el final de la película, los registros fílmicos de Cravan son pasados a través de la moviola, ralentizados, en una escena que nos evoca inevitablemente al film *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997).

Como citar: Janin, A. (2012). Lacuesta en fuga, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2024-12-21] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/lacuesta-en-fuga/513>