



Reconocimiento / No Comercial / Compartir Igual
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>



||| Eulàlia Iglesias

Periodista especializada en cine y audiovisuales. Profesora de *Innovación en formatos audiovisuales* en la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) y de *Historia del Cine* en La Casa del Cine (Barcelona). Miembro del consejo de redacción de *Caimán - Cuadernos de Cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*), colabora además en publicaciones como el diario *Público*, *Time Out Barcelona*, *Rockdelux*, *Sensacine.com* o *BLOGS&DOCS*, entre otras. Ha participado además en numerosos libros colectivos.

Eulàlia Iglesias

Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta

En noviembre de 2009, la revista *Cahiers du Cinéma España*, ahora rebautizada como *Caimán - Cuadernos de Cine*, decidió dedicar su portada a Isaki Lacuesta con motivo del estreno de su tercer largometraje *Los condenados*, pero también de la exposición *Lugares que no existen (Google Earth 1.0)*, entre otros proyectos. Bajo el nombre del director, la publicación hablaba de “Un cineasta del siglo XXI”. Esta definición a primera vista tautológica, y que por ello sigue siendo motivo de chanza entre cineastas y cinéfilos, encerraba una intención muy concreta: subrayar que, al contrario de lo que sucede con otros directores cuya filmografía no cambiaría en absoluto si en lugar de estar fechada en la primera década del siglo XX lo estuviera, pongamos por caso, en los años cincuenta del siglo pasado, la obra del autor de *Cravan vs. Cravan* (2002) era coherente con las prácticas de su tiempo sin resultar por ello coyuntural.

Desde el año 2000, Isaki Lacuesta (Girona, 1975) está conformando un corpus cinematográfico que se mueve con toda naturalidad entre diferentes géneros, formatos y soportes: en su filmografía se cuentan películas de ficción y no ficción e hibridaciones, videoinstalaciones para museos, cortometrajes, producciones televisivas, obras experimentales, epístolas audiovisuales y títulos pensados para funcionar como extras de DVD. Y en ningún caso estas diferentes piezas se conciben como obras aisladas en sus compartimientos estancos sino que dialogan unas con otras en estilos, temáticas e influencias. Lacuesta ha abierto la puerta para que, sobre todo en lo que a la profesión crítica atañe, se deje atrás, de una

vez por todas, esa inercia que arrastramos de identificar director de cine, con firmante de largometraje exhibido en salas. En un país donde las escuelas de cine preparaban casi exclusivamente a los alumnos para la práctica de la ficción, Lacuesta ha sido uno de los pocos cineastas que consiguió llamar la atención debutando en el largometraje con una película más próxima al documental.

El director catalán pertenece a esa generación que ha vivido con un pie en la educación cinéfila más clásica, con las películas de Hollywood alimentando las sesiones televisivas de la niñez, o la filmoteca como única fuente para recuperar el cine que no se veía en las pantallas comerciales, y con otro en ese cambio de canon y de referentes que ha protagonizado la llamada “nueva cinefilia”. Él mismo declaraba en una entrevista a Hilario J. Rodríguez que en su caso la visión de *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta no había supuesto ninguna revelación o sorpresa. Cuando descubrió por fin esta película, ya había asimilado muchos de los elementos más modernos o vanguardistas presentes en la obra del vasco a través de directores como Dziga Vertov, Pere Portabella o Marguerite Duras. En la filmografía de Lacuesta queda patente esta convivencia entre una formación cinéfila que incluye nombres tradicionalmente ausentes del canon de “grandes directores” como los anteriormente citados pero también los de Chris Marker o Jean Rouch, y ciertas tradiciones o inercias del cine clásico. Un largometraje como *Los pasos dobles*, ganador de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián 2011, es la gloriosa demostración de la posibilidad de un universo de referencias donde conviven en armonía los nombres de Rouch, Claire Denis, el western fronterizo, Pier Paolo Pasolini, el cine de aventuras del Hollywood clásico, Luis Buñuel o Pedro Costa, entre otros...

La filmografía de Isaki Lacuesta es tan esquivia a las catalogaciones fáciles como esquivos a las biografías convencionales son sus protagonistas. Su obra denota una vocación por cartografiar las huellas que han dejado una serie de personajes, algunos de ellos míticos y en todo caso siempre ausentes, en los sitios donde han vivido, las personas que los han conocido y la cultura que los ha acogido (o rechazado). En *Cravan vs. Cravan* persigue el fantasma del poeta boxeador por los lugares donde pasó y el mar donde desapareció; en *La leyenda del tiempo* (2006) rastrea el legado emocional de Camarón de la Isla en Cádiz a través de dos personajes que no podrían resultar más diferentes, el pequeño gitano que nació el año que murió el cantaor, Isra, y la japonesa devota del flamenco Makiko; en *Las variaciones Marker* (2007) no deja de reconocer la influencia en su propia obra de Chris Marker, un hombre en este caso vivo pero que bien podría no existir, como se comenta en la película cuando se afirma que en Francia no hay constancia de nadie con ese nombre en el registro civil; en *Soldats anònims* (2008) sigue el proceso que lleva a decidir desenterrar o no unos cadáveres de la guerra civil española según su significación histórica; en *Los condenados* (2009) pone en evidencia las contradicciones de la lucha armada a través de los cadáveres mitificados, y escondidos en el armario, de sus militantes; en *La noche que no acaba* (2010) recuerda el impacto de la presencia Ava Gardner en esa Costa Brava por entonces en las antípodas económicas, sociales y morales de lo que representaba

Hollywood; y en *Los pasos dobles* (2011) va a la zaga de otro artista del linaje de Cravan o Camarón, François Augiéras, un perfecto ejemplar de ese “primitivismo” que según Jostein Gaarder caracteriza a todos los personajes *lacuestianos* y que se definiría a partir de una relación primaria, tosca, no elaborada con el entorno y una vuelta a unos hipotéticos orígenes de salvajismo.

El estreno de *Cravan vs. Cravan* en el Festival de Cine de Sitges provocó cierta confusión entre los periodistas allí acreditados y más de uno la etiquetó como falso documental. De hecho, todavía se encuentran reseñas en que la califican como tal. La confusión no solo es achacable al desconocimiento de la existencia real del poeta boxeador Arthur Cravan. Las formas que escogió Lacuesta para acercarse a este personaje misterioso y fascinante no eran las habituales del biopic documental: la película recurre sin ningún problema, y entre muchos otros recursos, a la dramatización de los hechos en algunas secuencias. Como hacen otras de sus películas, *Cravan vs. Cravan* se enfrenta al concepto de mito no tanto para discernir si, como diría el periodista de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), se tiene que imprimir la historia o la leyenda, sino para trazar su legado. Estas huellas son las únicas pistas fehacientes de la existencia de estos personajes escurridizos. De hecho, nunca se ha podido certificar la muerte de Arthur Cravan en tanto desapareció en el océano sin dejar rastro. Cravan pasa así a convertirse en un fantasma, una presencia intangible e incorpórea. Sin cuerpo no se puede demostrar su muerte; y en el fondo, tampoco su vida.

Escoger a Arthur Cravan como objeto-fantasma de un primer largometraje también resulta una manera de poner en evidencia una serie de vínculos propios con cierta forma de entender el arte y la vida. Lacuesta no selecciona a un cineasta sino a un artista insólito vinculado a las vanguardias de principios de siglo. Fueron precisamente los vanguardistas quienes saludaron con más pasión la existencia del cine como un arte moderno, contemporáneo, que precisamente les permitía explorar nuevos caminos para sus viejas disciplinas. Fueron los vanguardistas quienes más apostaron por desvincular el cine de las rémoras del teatro, la fotografía y la literatura, para intentar convertirlo en un arte con un lenguaje intrínseco, con una gramática propia. Fueron los vanguardistas los primeros en hibridar el cine con las artes plásticas y trabajar una no ficción que incluso se atrevía a rehuir esa supuesta naturaleza ontológica del cine que es el registro fotográfico. En las historiografías clásicas del cine siempre se reserva un apartado para tratar esas vanguardias históricas. Sin embargo, la mayoría de las veces las vanguardias cinematográficas quedan encapsuladas como un episodio histórico sin apenas continuidad, como una excepción en lo que sería un flujo evolutivo de las tendencias artísticas pero también industriales del lenguaje cinematográfico. Cualquier tendencia contemporánea que traza un vínculo con aquellos movimientos, desde el videoclip a la publicidad, desde el videoarte al corto experimental, queda ahora situada en los aledaños de lo que se considera cine para pasar a formar parte de ese *tótum revolútum* llamado audiovisual. *Cravan vs. Cravan* es una película que manifiesta la voluntad y el deseo de retomar esa tradición en la historia del cine, y no solo a través del protagonista escogido.

Cravan era un artista, como Antoni Tàpies, Miquel Barceló o Frederic Amat. Existe en las películas de Isaki Lacuesta una querencia por la Bellas Artes que se manifiesta no tanto por el oficio de algunos de sus protagonistas, sino por un especial interés por la materialidad, la fisicidad de los cuerpos humanos. No es casualidad que uno de sus cortos se titule, en homenaje al matemático francés Évariste Galois muerto en un duelo a los veinte años, *Teoria dels cossos* (nombre también de un poemario de Gabriel Ferrater), y explore las huellas del tiempo en la piel de dos cuerpos como quien explora un paisaje ignoto.

En un recurso típicamente experimental, Lacuesta utiliza la distancia focal o el encuadre para explorar la frontera entre figuración y abstracción. Un *zoom* (o la visión a través de un microscopio) puede convertir un objeto identificado en borroso e inidentificable. Las propias herramientas cinematográficas desvelan la ambigüedad de cualquier representación de la realidad. Lo que nosotros percibimos como objetos planos a ojo de microscopio aparecen como superficies irregulares y montañosas. En *Lugares que no existen (Google Earth 1.0)* (2009), el *zoom* permite identificar la ficción que se esconde detrás de una presunta herramienta que registra la realidad, esa literal ventana abierta al mundo que es Google Earth. Es aquí cuando Lacuesta siente la necesidad de devolver al formato documental su función de testigo de realidades que sí existen pero que algunos tratan de enmascarar. La distancia justa permite desvelar otros mundos que están en éste.

Esta filmografía que rehuye las taxonomías cinematográficas más clásicas en cambio a veces encuentra acomodo entre los géneros pictóricos. Algunas de sus piezas cortas podrían considerarse bocetos de trabajos más largos. Esbozos que, como viene reivindicando la historia del arte desde hace tiempo, tienen valor en sí mismos. *Cravan vs. Cravan* tiene su antecedente en *Caras vs. Caras* (2000); una de las cartas de *In Between Days* (2009), su correspondencia fílmica con Naomi Kawase, parece un diario de rodaje de *Los pasos dobles...* Y la idea de retrato preside *La noche que no acaba*, pero también en parte *Los condenados*, cuyo cartel cuenta con el rostro del actor Daniel Fanego como absoluto protagonista.

En *Marte en la Tierra* (2007), una geografía real, Río Tinto en Huelva, es explorada como si fuera el planeta Marte, mientras que las superficies materiales de *Microscopías* (2003) parecen escenarios de ciencia ficción. En la mayoría de sus películas, Lacuesta desvela la grieta hacia el fantástico que aparece en cualquier observación escrupulosa del mundo real. Esta aproximación debe mucho a Chris Marker, quien demostró que se podía construir un relato de ciencia ficción incluso a partir del trabajo con fotografías. Pero también al hecho de haber crecido en el que probablemente sea el pueblo con más misterios y leyendas de Catalunya, Banyoles. En una de sus *Correspondencias* a Naomi Kawase recuerda ese museo exótico, ya desmantelado en aras de la corrección política, que fascinó e hizo volar la imaginación de los escolares de la provincia de Gerona durante años. Un museo y un pueblo también conocidos por la presencia, y ahora ausencia, de un cuerpo: el de un individuo bosquimano disecado.

En definitiva, la filmografía de Isaki Lacuesta nos resitúa en esta voluntad de considerar el cine como un arte cuyos potenciales no merecen ser encorsetados por ningún apriorismo estético o industrial. El panorama contemporáneo del audiovisual ofrece unos condicionantes que facilitan, para bien o para mal, este ejercicio multidisciplinar. Por un lado, las reglas que rigen la industria del cine español entendido en su concepto más institucional siguen sin favorecer la producción de largometrajes que no encajen en parámetros muy concretos: ficciones que todavía se adscriben al concepto más clásico del término o documentales muy ligados al reporterismo. Por otro lado, en los últimos años han aparecido nuevos actores en la producción, distribución y exhibición audiovisual que intentan compensar, o al menos completar, los agujeros que presenta la institución oficial. Elementos indispensables, desde los museos a ciertos festivales de cine, que la mala gestión de la actual crisis económica está empezando a dejar fuera de juego.

Su trabajo también contradice esa tramposa dicotomía entre cine independiente y cine comercial. Aunque se dedique a la práctica de un cine a priori con pocas perspectivas comerciales, gran parte de sus obras responden a encargos de instituciones, centros culturales, artísticos y científicos, e incluso de la televisión. Y siempre ha reivindicado el derecho a que sus largometrajes encuentren un hueco en los cines de toda la vida, y no solo en las pantallas alternativas. Lacuesta también se aleja a su manera de algunos de sus contemporáneos dedicados al documental, aquellos que se engloban bajo etiquetas como “heterodoxos” o “degenerados”, y que se mantienen en unas formas de producción totalmente al margen de la industria, sea por vocación propia de una militancia en el *do it yourself*, sea por que no les queda otro remedio o, en la mayoría de los casos, por ambas cuestiones. También en este caso, Isaki Lacuesta es un heterodoxo entre los heterodoxos.