

The confusion between person and character in *Cravan vs Cravan* (Lacuesta, 2002)

La confusión entre persona y personaje en *Cravan vs Cravan* (Lacuesta, 2002)

Julio Vallejo Herán

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract

A character split into two bodies: the real Arthur Cravan, an eccentric character who moved in the intellectual and artistic circles of the first decades of the 20th century, and Frank Nicotra, the one in charge of interpreting him at the beginning of the second millennium. Both fighters and poets, although separated by decades of difference. Isaki LaCuesta offers a hybrid of documentary and fiction where Cravan's character engulfs Nicotra's until the line that separates one from the other is lost. This communication studies the strategies used by its director to achieve this symbiosis between the two main protagonists. The use of recreations of a past time to visualize the life of Oscar Wilde's nephew in contemporary times to the making of the film and the maneuvers that Lacuesta follows to blur past and present not only in the main characters, but in the rest of the cast are the objective of this article. The forms of acting in this non-fiction film will also be studied according to the Thomas Waugh's theories and it will be analyzed whether the characters are part of the borderline individuals typical of postmodern cinema that Gérard Imbert has studied.

Keywords: Isaki Lacuesta, *Cravan vs Cravan*, Non-fiction, Documentary, Biography

Introducción

Desde los años noventa del siglo XX, los inestables límites entre documental y ficción se han ido difuminando más si cabe. Así la diferencia entre el actor social, como aquella persona que se interpreta a sí mismo, y el personaje, como el protagonista de la ficción, ya no son categorías cerradas y sus fronteras se han roto en algunas ocasiones, especialmente en aquellas obras híbridas que se sitúan a medio camino entre la realidad y la creación. Especialmente reseñable a este respecto es la producción cinematográfica de no ficción realizada en España en las últimas tres décadas. Directores como José Luis Guerín, Víctor Erice, Joaquim Jordà o Basilio Martín Patino han derribado con gran parte de sus obras los muros que siempre han separado documental y ficción, y, en consecuencia, la denominación de aquellos sujetos que aparecen en ellas.

A los trabajos de estos cineastas ya consolidados, hay que sumar la cantera de otros nuevos realizadores que han surgido principalmente, aunque no de manera exclusiva, en planes de estudios del séptimo arte, especialmente el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y el Máster de Documental de

Creación de la Universidad Pompeu i Fabra (UPF). No resulta banal que Jordà y Guerín actuaran como profesores en el segundo y lo utilizarán para promover películas propias —*Monos como Becky* (1999) o *En construcción* (2001), respectivamente— en las que participaban sus alumnos o lanzar los primeros trabajos de sus pupilos.

El resultado de la confluencia de directores veteranos y nuevos, procedentes o no de los cursos mencionados, ha provocado el auge de la no ficción en el panorama audiovisual de estas últimas décadas. En gran parte de los casos, nos encontramos con autores que huyen del documental expositivo más clásico para indagar en productos mixtos donde los individuos que aparecen en ellos pueden interpretarse a sí mismos, un papel de ficción o una mezcla de ambos. Entre ellos figuran nombres como Neus Ballús, Lois Patiño, Carla Subirana, Adán Aliaga, Elías León Simiani, Eloy Enciso, Sergio Oksman, Andrés Duque, Mercedes Álvarez o Isaki Lacuesta.

El último de ellos ha sido uno de los más destacados. Sus primeros largometrajes, *Cravan vs Cravan* (2002) y *La leyenda del tiempo* (2006), recibieron el aplauso de la crítica especializada y los galardones de prestigiosos certámenes cinematográficos. En ambos se aborda el tema de la identidad en unas obras que se mueven entre el documental y la ficción.

Cravan vs Cravan, ganadora del premio del Público y al Mejor Director Revelación en el Festival de Sitges, trata la figura de un personaje tan atípico como Arthur Cravan, poeta y boxeador sobrino de Oscar Wilde que vivió durante las primeras décadas del siglo XX, de una manera novedosa: mostrando las similitudes del biografiado con el encargado de darle vida en el segundo milenio. Por su parte, *La leyenda del tiempo* (2006), merecedora de las menciones especiales del jurado y del jurado joven en el Festival de Cine Español de Nantes, recoge el legado del artista flamenco Camarón de la Isla a través de un adolescente que ha perdido su voz y una auxiliar de enfermería japonesa que acude a cantar como el célebre ejecutante de canciones como la que da título al filme o *Volando Voy*. Los dos intérpretes de estos personajes principales no dejan de ser ellos mismos con sus propios nombres, pero incorporan elementos que son pura creación del director. Ambas obras muestran, como señala la periodista y profesora Eulàlia Iglesias:

(...) 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) (2012, 42)

Lacuesta ha seguido abordando el asunto de la identidad en obras posteriores como *Entre dos aguas* (2018), secuela tardía de *La leyenda del tiempo* realizada una década después del primer filme, y en una cinta de ficción como *La próxima piel* (2016), donde un joven que ha vivido en orfanatos durante años se reencuentra con su madre y tiene que demostrar ante el resto de sus familiares que es el verdadero hijo que desapareció después de la muerte de su padre

Objetivos y metodología

Este artículo es fruto de una investigación más amplia sobre los híbridos de ficción y documental en el cine español¹. Se pretende identificar los recursos que utiliza el director Isaki Lacuesta en *Cravan contra Cravan* para establecer una dialéctica entre persona y personaje en donde incluso se llegan a confundir ambos términos.

Se examinará la construcción de los personajes que plantea Frank Baiz Quevedo (2001,30-31), que distingue entre dos modalidades: la ficcionalizante y la documentalizante, ambas inspiradas por la semi-pragmática desarrollada por Roger Odin. De esta manera, los aspectos contradictorios son mostrados como un asunto interno del personaje, especialmente el cambio o la evolución de un rasgo determinado en el modo ficcionalizante, mientras que se hacen mediante la discursivización y mostración en la forma documentalizante. Además, en el modo ficcionalizante se establece una equivalencia entre sujeto y personaje, en el aparecen contruidos por un ser que es, según palabras del teórico, “presupuesto por el modo y resulta atestiguado por las figuras”.

A la hora de distinguir entre el cuerpo del personaje y actor social se tendrá como base la afirmación de Bill Nichols:

El documental se enfrenta con el dilema de que tiene un cuerpo de menos. El auténtico ser histórico también debe servir como material plástico para la construcción del agente o personaje de su propia narrativa y el icono o persona de su propio mito” (1997, 312).

De esta forma, según el teórico estadounidense, los documentales que optan por la reconstrucción en la no ficción aportan un cuerpo de más. Por otra parte, se diferencia también entre aquella interpretación del actor social que se encarna a sí mismo, la llamada interpretación virtual, que se opondría a la real de los actores de ficción. Nichols señala a este respecto que “la interpretación virtual tiene el poder y el efecto de la interpretación real sin serlo” (1997,166). A diferencia de ésta, no se puede acceder al estado interior del sujeto usando planos subjetivos o recuerdos.

A partir de esta idea propongo una clasificación de los actores sociales y personajes en el documental teniendo en cuenta esta concepción de los cuerpos:

- a) Actores sociales.
- b) Los personajes concebidos a la manera de la ficción clásica, donde un actor encarna a un personaje y existen por tanto dos cuerpos: el del propio intérprete y el de aquel individuo al que da vida.
- c) Aquellos individuos que aparecen representados en un mismo filme a través de dos cuerpos distintos: el propio como actor social y el de un personaje en la reconstrucción.

Se analizará si los sujetos que aparecen en el film son los que Gérard Imbert (2010, 266-286) denomina *borderline* y que serían propios de la posmodernidad cinematográfica. Serían aquellos que se sitúan al margen de la sociedad, que viven a la deriva, se encuentran en las fronteras de lo que se denomina normalidad o están sufriendo una situación límite.

Se utilizarán también las aportaciones de Thomas Waugh (2018, 21-31) para analizar las formas de actuación en la no ficción. El teórico canadiense ha distinguido entre dos clases de interpretación: la representacional y la presentacional. El modo representacional sería el equivalente a “actuar naturalmente”, a la que se refiere el documentalista Joris Ivens. Es habitual en el cine de ficción y se caracteriza porque los sujetos actúan sin mirar a la cámara, tanto si se interpretan a sí mismos como si no. Es aquella en la que parece que el sujeto no está siendo grabado. Por el contrario, existirían las actuaciones presentacionales donde la presencia del dispositivo parece evidente porque el individuo mira a cámara.

En el modo representacional cabe señalar las precisiones que realizan Winston, Vanstone y Chi (2017, 89-93). Ellos consideran que los actores profesionales siempre interpretan sean conscientes o no del dispositivo, mientras que los no profesionales pueden ser conscientes si tienen que repetir o reinterpretar acciones a cámara, pero también pueden ser captados sin darse cuenta de ella.

No obstante, hay que precisar que Waugh apunta que actuar representacional o presentacionalmente no necesariamente depende de que los sujetos sean conscientes de estar siendo filmados, si no que miren a la cámara o no.

Se distinguirá entre las recreaciones siguiendo la tipificación de Nichols (2008, 82-86). Así hablaríamos de un modo realista cuando se representan hechos del pasado y estos son apenas distinguibles de la representación convencional de los eventos. Por otra parte, encontraríamos la tipificación, que se encargaría de reconstruir rituales y rutinas del pasado. También se podría optar por la distanciaci3n brechtiana, que se separaría de la mera recreaci3n del momento hist3rico; la estilizaci3n, donde hay una relaci3n m3s ic3nica que indicial con el pasado, o la ironía, donde se parodia la mera representaci3n o la 3poca hist3rica que se trata de reconstruir.

Respecto a las recreaciones o *reenactments*, se pondrán en pr3ctica las indicaciones de Brian Winston (2013:8) sobre el asunto: Si hay elementos de una

acción de la que hay testigos o pruebas del hecho reconstruido se estaría filmando la Historia, mientras que se hablaría de recreación típica si se limita a registrar acciones habituales en la época.

En el campo del documental más experimental distingue entre rodar acciones típicas de las que no hay ninguna prueba atestiguada, situándonos en el límite del tratamiento creativo de la realidad, o registrar lo artificial, cuando no actores encarnan situaciones de las que no hay pruebas atestiguadas. Por último, estaría la pura ficción, donde actores encarnarían acciones imaginadas ante la cámara sin que tengan importancia documental.

Caso de estudio Cravan vs. Cravan (Lacuesta, 2002)

La clave para analizar los personajes del largometraje se halla en el título de la cinta de Isaki Lacuesta. Los protagonistas son Arthur Cravan y Frank Nicotra, dos individuos a los que el filme enfrenta virtualmente. El primero fue un boxeador y poeta del que quedan pocos testimonios cinematográficos, mientras que el segundo es un ex-luchador profesional galo que investiga su figura y se convierte en el álgido del púgil en las reconstrucciones realizadas para la película. Cravan conoció la celebridad a principios del siglo XX como púgil, artista y sobrino de Óscar Wilde, mientras que Nicotra se alzó como el campeón de boxeo de Europa en 1992 para posteriormente dedicarse a la escritura, la interpretación y la realización cinematográfica. La relación entre los dos se fortalece de diferentes formas. La más evidente es la representación de algunas de las imágenes más famosas de Cravan a cargo del púgil que vive en este segundo milenio. Por otra parte, Nicotra pone sus cuerdas vocales al servicio de las palabras con que se abre la película, donde se confunden las figuras del propio boxeador y el personaje histórico al que encarna:

Esta es la historia de un fantasma. Arthur Cravan, el poeta y boxeador desaparecido en 1916 en el Golfo de México. Nunca se supo qué fue de él. La historia de un fantasma. Mi historia. (Lacuesta, 2003)

El misterio acerca del personaje y de algunos pasajes de su trayectoria vital fomentó que Lacuesta pensará que podía tener libertad para abordarlo, como el propio describe en el making of del DVD:

Si hicieras una película sobre Picasso o sobre Dalí si te encuentras con una cantidad de libros y mamotretos, prejuicios, historiadores, galeristas... En cambio, como Cravan es tan desconocido, puedes construirlo y deconstruirlo mil veces. Partes de cero. (Lacuesta, 2003)

El largometraje se ideó en un primer momento como documental más cercano al estilo expositivo de los productos televisivos, pero hallar Nicotra dio al traste con las intenciones del director que eran:

(...) una mezcla de entrevistas. Empezamos el proceso de encontrar una persona actual que tuviera similitudes con la gente de antes. Fue maravilloso para la película. Ahora tiene más fuerza (...) Nicotra es lo más parecido a Cravan en nuestros días. Es boxeador, campeón de Europa en dos ocasiones; es poeta, es escritor, es actor de cine en papeles secundarios y es director de cine. (Lacuesta, 2003)

Las semejanzas entre la existencia de Cravan con el boxeador que lo encarna casi cien años después se refuerza con las entrevistas que aparecen en el filme. En una de ellas, con Adelaide Perillós, la artista circense que aporta datos sobre la vida del sobrino de Oscar Wilde, hace mención a que Nicotra también lucha y escribe poesía. Por otra parte, el pintor Eduardo Arroyo, que le informa a Nicotra acerca de los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo XX, le pregunta al propio púgil si podría pasarle algunos de poemas para estudiar la probabilidad de publicarlos en una revista. El montaje también juega a al despiste al insertar en varios momentos imágenes de Nicotra cuando se habla del biografiado. Además, después de los títulos de crédito, un maestro de ceremonias presenta a Arthur Cravan y es Nicotra quien aparece en escena sin caracterizar, contribuyendo más si cabe a la confusión entre ambos.

Por otra parte, los personajes se distribuyen en varios cuerpos, y viceversa. Cravan sería un actor social en las imágenes que aparece en persona y un personaje cuando es interpretado por Nicotra. A ello habría que sumar la teoría que apoya la película acerca del cortometraje mudo *Entr'acte* (René Clair, 1924), donde uno de sus protagonistas sería un trasunto del mítico luchador y literato.

A la vez, Nicotra aparecería como actor social en los momentos que informan sobre su pasado como famoso luchador o esos otros en los que desempaña la figura de investigador de la figura de Cravan, pero sería un intérprete en aquellos en los que actúa en la piel de la desaparecida celebridad. En los primeros su actuación sería virtual y en los segundos estaríamos hablando de una interpretación real, utilizando la denominación de Nichols (1997, 166).

También la pareja de Nicotra en la escena ambientada en la actualidad del filme, la actriz Marián Varela, se desdobra en la película como Mina Loy, la amante del pariente de Wilde. Incluso cuando la interprete aparece ataviada como una mujer del siglo XXI se juega al despiste al ir acompañada de la voz de la poeta y agitadora cultural Ester Xargay Melero donde se habla del carácter de Loy como mujer adelantada a su tiempo. Estas fronteras difusas entre persona y personaje aparecen en más momentos a lo largo de la obra de Lacuesta. En la mayoría de las ocasiones hay una relación entre aquellos que son los individuos en la vida real y a quien encarnan en el filme. De esta manera, la agrupación circense Parillós se encarga de ponerse en la piel de unos feriantes de principios del siglo XX, mientras que miembros de los círculos intelectuales catalanes encarnan a los artistas en el exilio de los que se rodeó Cravan después de su huida de Francia.

Las recreaciones de tiempos pasados son muy estilizadas, siguiendo la categorización de Bill Nichols (2008, 82). Las que reconstruyen el ambiente artístico parisino se asemejan estéticamente a las películas silentes, incluso en el uso de intertítulos, mientras que aquellas que plasman las imágenes de lucha en el cuadrilátero recuerdan por su estética al cine negro estadounidense clásico que retrató el mundo del boxeo en cintas como *Body and Soul* (Robert Rossen, 1947), *The Set-up* (Robert Wise, 1949), *Champion* (Mark Robson, 1949), entre otras. Aunque muchas de estas representaciones están basadas en hechos de los que existen testimonios, otras muestran lo posible, en la terminología de Winston (2013:8), como aquella que imagina la existencia de Mina Loy durante su fuga al continente americano junto a Cravan u otra donde el púgil aparece en una fiesta de disfraces.

Por otra parte, la biógrafa María Luísa Borrás, el pintor Eduardo Arroyo, el poeta Bernard Heidsieck, el editor Merlin Holland y el grupo de antiguos boxeadores (Mariano Díaz, Manolito García, Enric Garriga, Ferrán Pérez Ross, Alfons Tusset y Josep Vicente Gavin) serían actores sociales porque se interpretan a sí mismos y no se desdoblaron en ningún otro personaje.

Resulta reseñable a este respecto cómo Lacuesta usa el color para las imágenes contemporáneas a la época en el que fue rodado el filme, que corresponden en su mayoría a las propias del documental expositivo, mientras utiliza el blanco y negro para plasmar las recreaciones de los pasajes de la existencia de Cravan.

En cuanto a las actuaciones debemos distinguir entre las que son presentacionales, donde se mira directamente a cámara, y serían las empleadas principalmente por los expertos que hablan sobre la vida del biografiado y aquellas otras que podrían considerarse representacionales, que aparecerían en las recreaciones con actores y en aquellos momentos de la investigación de Nicotra donde los individuos actúan como si no estuviera el dispositivo cinematográfico.

El personaje Cravan está construido de manera documentalizante, a través de los documentos de la época y las declaraciones de expertos de su figura, pero también de manera ficcionalizante (Baiz Quevedo, 2001, 30-31), con las recreaciones realizadas en la época contemporánea a la realización del film. Por lo tanto, aparece a través de imágenes del propio Arthur Cravan y del boxeador que le da vida en las recreaciones, Frank Nicotra.

Además, la conducta algo estrambótica de Cravan le situaría como un personaje prototípico de la modernidad, a la manera que describe Gérard Imbert. En este caso, un hombre que fantaseaba con la relación con sus tíos, el escritor Oscar Wilde, escribía poesías, luchaba en los cuadriláteros y llevaba una existencia que se alejaba de la vida más o menos ordinaria nos lleva a situarle dentro de lo que el teórico denomina personajes “que contemplan la normalidad desde los bordes porque han salido de ella o, simplemente, son diferentes” (2010, 273). De la misma manera podríamos clasificar a Mina Loy, que aparece como una mujer adelantada a su tiempo y fuera de

las convenciones femeninas de su tiempo que posaba desnuda para un fotógrafo de la fama de Man Ray y era inspiración para movimientos vanguardistas como el futurismo. La relación de pareja que mantenían la artista y el boxeador se podría también encuadrar dentro de las relaciones límite de las que habla Imbert (2010, 276).

Conclusión

Cravan vs Cravan consigue lo que el propio Isaki Lacuesta se propuso con la película: utilizar “los personajes actuales como mediums para sugerir a los de principios del siglo XX” (Lacuesta 2009, 36). El realizador catalán rompe los límites entre los individuos contemporáneos y aquellos a los que se tiene que dar vida aprovechando las semejanzas entre ambos. Hay una evidente relación entre los que interpretan a Cravan, Mina Loy y su entorno, y ellos mismos en su actividad diaria. No es casualidad que el protagonista principal este encarnado por una persona interesada por el arte y el boxeo, al igual que artistas circenses y círculos culturales de la actualidad encarnen a sus homólogos de hace casi cien años. La confusión aumenta más si cabe si tenemos en cuenta que se utilizan los rasgos del cine mudo y en blanco y negro para recrear esa época, aumentando más si cabe la ósmosis entre unos y otros en las recreaciones.

Finalmente, incluso se prescinde de estas prácticas en los títulos de crédito para presentar a Frank Nicotra como Cravan en unas imágenes en color indistinguibles de las que transcurren en el presente y con el intérprete ataviado como un hombre del siglo XXI. La particular transformación se acaba así realizando. No obstante, la película se guarda un último giro al hacer desaparecer a Cravan-Nicotra y el maestro de ceremonias que lo ha presentado en un guiño a *Entr'acte* (René Clair, 1924), la particular visión del mítico púgil y su fallecimiento en clave surrealista.

Se produce así un particular estado de posesión donde una persona se transforma en otra. Lacuesta se convierte de esta manera en una suerte de Jean Rouch sin afán antropológico y hace buena la afirmación de Rimbaud de “Yo es otro”, en este caso Nicotra acaba siendo Cravan.

Esta particular conclusión entronca con las palabras de Óscar Wilde que aparecen al comienzo del filme: “Who lives more than one more deaths than one must die”², cita extraída de libro *Balada de la cárcel de Reading*, que el tío del biografiado escribiera después de su liberación de la prisión el 19 de mayo de 1897.

Por último, no resulta casual que la película acabe con las palabras del biógrafo Merlin Holland, editor y sobrino nieto del dramaturgo inglés, sobre la fallece de Cravan y deja patente que en su biografía es casi tan interesante la realidad como la ficción: “Quiero pensar que quizá no se descubra nunca. Si descubriese cómo murió, me tentaría a eliminarlo”.

Notas

¹ El artículo científico es una reelaboración de algunas ideas presentes en la tesis que he realizado:

Vallejo, Julio. 2022. La dialéctica entre persona y personaje en los híbridos de ficción y documental del cine español (1990-2015). Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.

² "Quien vive más de una vida más muertes debe morir". La traducción es mía.

Referencias bibliográficas

Baiz Quevedo, F. (2001). El personaje a la luz de la semiopragmática. Consultado el 2 de abril http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200002

Iglesias, Eulàlia (2012). Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta. En Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (II). Coordinado por Vanesa Fernández y Miren Gabantxo. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Imbert, Gerard (2010). Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010). Madrid: Signo e Imagen. Cátedra.

Lacuesta, Isaki 2009. En medio de los días (notas sobre algunas formas del cine contemporáneo). En Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España. Coordinado por Inmaculada Sánchez y Marta Díaz. Girona: Luces de Gálibo.

Nichols, Bill (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental 1ª ed. Paidós Comunicación. Traducido del inglés por Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte. Cine, 93. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill (2008). Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry* Vol. 35, No. 1 (Autumn 2008), pp. 72-89. The University of Chicago Press

Waugh, Thomas. (2018). Actuando para interpretarse a sí mismo: la interpretación en el documental. Traducido del inglés por Emiliano Aguilar. Consultado el 2 de abril 2022: <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Traducci%C3%B3nWaugh.pdf>

Winston, Brian; Chi, Wang y Vanstone, Gail (2017). The Act of Documenting : Documentary Film in the 21st Century. 1st ed. Film and Media Studies. New York: Bloomsbury.

Winston Brian. (2013) The Documentary Film Book. 1st ed. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute.

Filmografía

Cravan vs Cravan. 2003. De Isaki Lacuesta. España: Planeta. DVD.