

El cinema transgenèric d'Isaki Lacuesta i el diàleg amb Miquel Barceló

Jaume Martí-Olivella (Durham, NH)

■ 1 Isaki Lacuesta i la nova avantguarda del cinema català

Aquest treball es centrarà en la figura del director gironí Isaki Lacuesta i el seu paper ja destacat en el context del nou cinema català.¹ Un cinema que, com en el cas de Lacuesta, es recolza tant en unes propostes acadèmiques com en una redefinició de l'avantguarda, tal com fou practicada per alguns dels membres de l'Escola de Barcelona. Joaquim Jordà i Pere Portabella, així com també José Luis Guerín, seran figures cabdals per entendre el cinema de Lacuesta. D'una banda, amb el seu mestratge personal i directe des de les aules del Màster de Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra, Jordà i Guerín oferiran a Lacuesta l'oportunitat de transformar els límits tradicionals del gènere documental per enriquir-los tan formalment com ideològicament. De l'altra, la persistència del mestratge de Pere Portabella i la seva irrenunciable experimentació formal, sempre esborrant les fronteres entre les arts plàstiques, la música i el cinema, tal com sintetitza la seva extraordinària *Die Stille vor Bach / El silenci abans de Bach* (2007), confluiran en l'obra d'Isaki Lacuesta, el qual esdevindrà un model de cinema transgenèric, migrant i poliglòssic que, juntament amb el minimalisme, són els quatre trets més clarament definidors de la nova avantguarda cinematogràfica catalana. I, tanmateix, hi ha, en el cinema de Lacuesta, unes variants internes que el singularitzen dins d'aquest context. Josexo Cerdán ho ha definit perfectament a partir d'una referència poètica, la d'aquest vers axiomàtic d'Enric Casasses: "L'art més fi i més fora d'isme és el teu primitivisme." Escriu Cerdán:

En tots dos casos [els dos primers llargmetratges de Lacuesta] ens trobem que el director aborda els seus projectes a partir de figures mítiques d'una evident radicalitat en la

1 Una versió d'aquest article fou presentada dins la sessió "Cinema i les Arts" durant el XIV Col·loqui de la NACS (North American Catalan Society), celebrat del 24 al 26 de maig del 2013 a la Universitat de Toronto, Canadà.

seva forma d'enfrontar-se al món, principalment a allò que el món espera d'ells. [...] En tots dos casos ens trobem davant mites que es construeixen a partir d'un cert primitivisme en la seva relació amb el món social. [...] Un primitivisme que apuntaria cap a dues línies que evidentment es complementen: la d'una relació primària, tosca, no elaborada amb l'entorn, i la d'un retorn a uns hipotètics orígens de salvatgisme. (Cerdán, 2012: 216–217; traducció meva)

Tot i que Jostetxo Cerdán escriu això quan Lacuesta ha estrenat només dos llargmetratges –*Cravan vs Cravan* (2002) i *La leyenda del tiempo* (2006)–, les seves paraules resulten profètiques a l'hora d'entendre la creació i producció conjunta d'*El cuaderno de barro* (2011) i *Los pasos dobles* (2011), les dues pel·lícules analitzades aquí que s'autonodreixen i que es complementen com aquelles dues vessants del primitivisme descrit per Cerdán. Lacuesta retorna als seus propis orígens creatius repetint el procés de desdoblament i projecció d'un treball anterior en el següent. I, ahora, descriu un viatge que ell mateix qualifica d'excèntric, vers el cor d'Àfrica per retrobar-se en el nou primitivisme de Miquel Barceló. Així ho explica el mateix Lacuesta:

Dos anys més tard d'aquella conversa [amb Barceló on li mostrà quadres d'Augiéras], la productora Luisa Matienzo, molt valenta, em va proposar rodar una pel·lícula sobre el taller africà de Barceló, el qual porta més de vint anys passant llargues temporades a Mali. D'immediat, vaig recordar la història d'Augiéras, a qui Barceló descrivia en els seus diaris africans com un dels seus únics “parents.” Juntament amb la meva coguionista Isa Campo, ens vàrem plantejar narrar alhora la història d'Augiéras i la de Barceló. Però allò que explicariem no serien en absolut les seves biografies documentades, sinó un conte inspirat en ells dos, una llegenda: les aventures imaginàries que d'aquí a uns quants segles podrien relatar els habitants del País Dogó, quan els records ja s'hagin confós, barrejat i enriquit amb les fabulacions de pobles diversos. Una pel·lícula d'aventures *excèntriques*. (Lacuesta, 2012: 7; traducció i èmfasi meu)²

De fet, hom podria afegir al qualificatiu d'excèntriques el de “concèntriques”, car la retroalimentació i els desdoblaments són constants en un film que s'inicia a la caserna militar de l'oncle incestuós, el coronel de l'exèrcit colonial francès, que narrarà la història de l'expulsió i l'exili al desert del nebot desitjat, el poeta/pintor eremita François Augiéras. Llavors el film resseguirà la fantasmàtica i camaleònica existència d'Augiéras establint un viatge paral·lel del grup d'amics de Barceló a la recerca del búnquer misteriós, aquell que conté la culminació artística del pintor ere-

2 A menys que s'indiqui altrament, totes les traduccions de les citacions i del guions de les pel·lícules esmentades són meves.

mita, la seva capella sixtina soterrada en el desert. El darrer desdoblament, la darrera figura concèntrica del film, serà, és clar, la història del procés creatiu de Miquel Barceló, el qual ressegueix les passes de la radicalització primitiva d'Augiéras, el llinatge artístic del qual reivindica de manera directa. El film d'Isaki Lacuesta esdevindrà, en definitiva, una mena de “palimpsest foradat” que reomplirà literalment i imaginativament els “forats” deixats en els mapes i les pistes, també reals i imaginàries, llegades pel poeta francès en un gest que és alhora invitació i endevinalla per cercar el tresor de la (seva) creació perduda, la del búnquer ensorrat. D'ací que el fil conductor de *Los pasos dobles* sigui la idea del joc i del secret. D'ací, doncs, que al final de la pel·lícula se'ns mostri a Miquel Barceló assegut damunt la roca del penya-segat on hem vist pujar el presumpte cadàver d'Augiéras mentre escoltem la veu en off que ens explica: “Ningú no podrà fer el seu retrat. Es convertirà en un secret. El secret: l'única cosa que es destrueix quan la comparteixes.” (*Los pasos dobles*, guió; traducció meua).

És aquesta circularitat del misteri, aquest joc de repeticions històriques, textuals i imaginàries, en definitiva, allò que atrau i caracteritza a Isaki Lacuesta, tal com ens recorda Jostxo Cerdán:

És potser per això que *Caras vs Caras* (2000) i *Cravan vs Cravan* es veuen ara més com dues obres complementàries, mútuament referenciades, que com un assaig i la seva realització final. [...] Aquest joc de ressons i les referències de materials creuats és una constant en el cinema de Lacuesta. Els seus films es van alimentant els uns als altres de manera circular. (Cerdán, 2012: 228)

I és aquesta una constant que no només apareix al cinema diguem-ne de gran format, sinó que articula realment tota la producció multimèdiàtica del director gironí, tal com assenyalava Carlos Losilla, resumint-ho de manera temàtica:

No és d'estranyar, doncs, que tots aquests vídeos presentin com a assumpte fonamental la qüestió del fantasma, d'allò que apareix i desapareix, d'allò que és present sense poder-se veure. (Losilla, 2009: 18)

Hom podria situar la fascinació espectral de Lacuesta a mig camí entre el desig i la por de trobar-se amb el “doppelgänger” romàntic i aquell gest, alhora valent i narcisista, d'identificació amb la figura de l'altre com una extensió o projecció del propi jo, un gest que podríem emblematitzar en el cèlebre “mon semblable, mon frère” de Baudelaire. Dit d'una altra manera, l'obra de Lacuesta sembla articular alhora l'estranya familiaritat de l'*uncanny* freudiana amb la noció de l'espectre o *revenant* formulada per Derrida:

Es tracta d'una qüestió de repeticions: l'espectre és sempre un *revenant*. Hom no pot controlar les seves anades i vingudes perquè comença retornant. [A question of repetition: a specter is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it begins by coming back]. (Derrida, 1994: 11; èmfasi de l'autor)

Tota la trajectòria del cinema de Lacuesta es veu travessada per aquesta espectralitat, per una recerca constant de les empremtes, les traces que deixa el pas misteriós del mite tant en el seu vessant històric com en l'imaginatiu. És per això que Lacuesta sempre construeix els seus relats fílmics com una investigació d'allò que queda per descobrir un cop les petjades reals han estat cobertes per les capes del mite. Mites populars tan distants com els de Fabian A. Lloyd, el nebot d'Oscar Wilde que travessà com un cometa el món de la boxa i el de la poesia sota el pseudònim d'Arthur Cravan a *Cravan vs Cravan* (2002), o el de Camarón de la Isla i la seva música llegendària a *La leyenda del tiempo* (2006) o, encara, el d'Ava Gardner i la seva fulgurant persona a *La noche que no acaba* (2010), formen l'entrellat d'una recerca alhora real i fantasmàtica que culmina amb el seu viatge a Mali, resseguint els passos del pintor i escriptor François Augiéras de la mà del també pintor Miquel Barceló. El resultat són aquestes dues pel·lícules germanes: *El cuaderno de barro*, el documental que fa visible el procés creatiu de l'obra africana de Barceló, i *Los pasos dobles*, la projecció fictícia i espectral de l'encontre entre Barceló i Augiéras, amb la qual Isaki Lacuesta va guanyar la Petxina d'Or al Festival Internacional de Cinema de Donostia/Sant Sebastià l'any 2011.

■ 2 Barceló / Lacuesta o l'alteritat com a fascinació

L'encontre amb un rostre sobtadament fraternal, un altre jo, jo mateix com si fos àrab. [...] Això és el que em commou, aquest diàleg amb totes les meves màscares possibles. (Augiéras, 1980, citat a Lacuesta, 2012: 14)

L'articulació que fa aquí Augiéras del desig i la fascinació envers una alteritat que ens emmiralla i en la qual ens retrobem esdevé una mena de mirall textual de tot el projecte cinematogràfic d'Isaki Lacuesta, l'atracció del qual envers el misteri del doble i l'enigma del mite es transforma, com ja hem dit, en la força motriu de tota la seva obra. Amb la realització conjunta d'*El cuaderno de barro* (2011) i *Los pasos dobles* (2011), Lacuesta ha aprofundit encara més en aquesta fascinació. En aquest cas no es tracta només de (con)fondre els límits tradicionals entre el gènere narratiu i de ficció i el

gènere documental, fet habitual en tota la trajectòria creativa de Lacuesta, sinó de filmar un documental que esdevé l'intertext fonamental de la narrativa fílmica posterior que el desdobra i alhora el complementa. Dit d'una altra manera, quan Lacuesta rep l'encàrrec de filmar a Mali un documental sobre el taller africà de Barceló i sobre la representació de "Pas Doble," la *performance* teatral del pintor de Felanitx i el coreògraf Josef Hadj, s'adona que, per ell, l'autèntic "pas doble" es troba a explicar visualment l'obra de Barceló a partir de la seva fascinació per François Augiéras, l'altre històric en el mirall alhora real i mític del qual el pintor mallorquí troba el seu propi reflex, el seu llinatge fantasmàtic:

Augiéras... Des del començament, després d'haver llegit només unes quantes pàgines de *Le voyage des morts* [El viatge dels morts], vaig saber que era el meu únic parentesc. Fou l'enlluernament d'allò real. Com imaginar-s'ho? (Barceló, 2004, citat per Lacuesta, 2012: 19)

Tant l'enlluernament com l'emmirallament entre Barceló i Augiéras es reproduiran, és clar, en el mateix Lacuesta, el qual veurà en el gest de desdoblament entre el pintor/poeta francès i l'artista mallorquí una repetició de la seva pròpia obsessió per encalçar la presència fantasmàtica i mítica de l'altre. Car, com el mateix Lacuesta ens recorda: "En una de les seves pel·lícules, Pasolini fa dir al personatge del centaure que el realisme més profund és el del mite." (Lacuesta, 2012: 7) De fet, "Pas Doble," la *performance* en què Barceló i Hadj esdevenen literalment i metafòricament "homes de fang", després d'haver passat per una llarga sèrie de metamorfosis a cavall entre l'home i l'animal, escenifica precisament el mite de la creació i la creació com a mite: el doble pas que connecta inextricablement l'home amb la natura i que visualitza l'inevitable retorn a la matèria original. Aquest és "el viatge dels morts" a què al·ludeix Barceló, la idea central de l'explicació mitopoètica de l'aventura humana i la creació artística: la vida i la creació com a retorn a un origen alhora real i impossible.

Serà aquesta idea del retorn també la que explicarà la varietat de registres estilístics i fins i tot de gèneres cinematogràfics que es troben dins la pel·lícula *Los pasos dobles*, la qual esdevé una mena de *mise-en-abyme* de tota l'obra del director gironí. La pel·lícula aconsegueix aquest valor de compendi, a més a més, a base de donar vida a la metàfora central del "pas doble", de la *performance* de Hadj i Barceló, en el sentit de crear "un personatge que és relatat per veus múltiples, que pertany a tothom i a ningú, que es destrueix i es reconstrueix una i una altra vegada com si el poguéssim modelar sobre un fang eternament fresc." (Lacuesta, 2012: 9) Àngel Quin-

tana ens ofereix un bon resum d'aquest efecte de summa o compendi de tota l'obra que té el darrer film d'Isaki Lacuesta:

Si prenem com a punt de partida de la seva obra el personatge d'Arthur Cravan ens trobarem que aquest personatge dadaïsta, capaç de convertir la vida en art, és la matriu que ens ajuda a comprendre François Augiéras, com a dissident i creador d'obres efímeres que funcionen més com a llegenda que no pas com a materialització visible. A *La leyenda del tiempo*, Isaki va partir d'un fantasma –Camarón– per buscar la dialèctica entre el que és real i el que és suplantat, entre els dobles i els simulacres. Aquest joc de dobles acaba adquirint un to molt més sofisticat i complex a *Los pasos dobles* perquè la llegenda ha difuminat definitivament la realitat. A *Los condenados*, a més d'establir un discurs polític sobre la llegenda del traïdor i l'heroi, va explorar la selva. Els misteris d'alguna cosa enterrada de la qual sorgeixen altres veritats, creant noves incerteses, obrint camins a la complexitat. La barreja de tots aquests elements, juntament amb d'altres provinents de les seves instal·lacions i assajos, acaben convertint *Los pasos dobles* en una espècie de pel·lícula resum d'una recerca que avança. (Quintana, 2011b: 28)

A més d'aquesta lectura que reforça la coherència interna de la cinematografia de Lacuesta, Quintana, potser sense ser-ne plenament conscient, ens aporta l'altra gran entrada a la textualitat de *Los pasos dobles* remarcant-ne allò que podríem dir-ne la seva paradoxal incoherència:

A priori, *Los pasos dobles* és la pel·lícula més imprevisible d'Isaki Lacuesta. La seva forma aparent no remet a les formes minimalistes del cinema contemporani, no guarda contacte amb cap moda possible, no funciona com una obra que dissenyi un camí traçat amb coherència, sinó com una obra plena de forats, tortuositats i línies de fuga de tot tipus. (Quintana, 2011b: 28; èmfasi meu)

Més enllà dels ressons deleuzians en les esmentades línies de fuga, allò que em sembla més important en la descripció d'Àngel Quintana és l'afirmació que aquesta pel·lícula mostra la coherència interna del discurs cinematogràfic de Lacuesta tot i ser en aparença incoherent. Aquesta descripció conté, doncs, la figura de la paradoxa com a eix argumental. Conté, a més a més, una altra figura, aquesta visual, el fet que la pel·lícula és “una obra plena de forats”, una imatge que replica la metàfora visual fonamental que connecta internament *El cuaderno de barro* amb *Los pasos dobles* i que el mateix Lacuesta sintetitza amb la frase “la inspiració dels tèrmitz”:

I si Augiéras disparava contra els seus propis quadres, a Mali vàrem poder comprovar com els tèrmitz devoraven (això sí que és amor per la pintura) els quadres de Barceló. Els forats dels tèrmitz, lluny de ser percebuts com un drama per Barceló, li serveixen d'inspiració i els fomenta, pintant al voltant d'aquells forats oberts a l'atzar per tal de descobrir-hi formes de calavera, de mapa o de qui sap quines fruites. A *Los pasos dobles*

hem buscat treballar de manera semblant, construint el relat com si fos un puzzle, o millor dit, un mapa del tresor que havíem de reconstruir a partir de fragments, de trossos de paper dispersos. Així, els episodis successius de la nostra pel·lícula estan concebuts com a peces d'estils diferents (“de metamorfosi en metamorfosi”), seguint la vocació camaleònica del nostre protagonista. (Lacuesta, 2012: 7–9)

Tot el procés de creació de Barceló, que veiem reflectit en *El cuaderno de barro* i projectat ficticiament a *Los pasos dobles*, gira entorn d'aquesta mateixa idea: entendre la creació com un “palimpsest foradat”. En el cor d'aquest concepte hi ha, és clar, l'antiga idea de l'art com a mimesi, com a còpia, i com a còpia de la còpia, o sigui, com un palimpsest, com una reescriptura dels espais buits, dels forats que la natura i el pas del temps han anat creant. El secret dels “passos dobles”, doncs, rau en el fet que algú refaci el camí fet per un altre i que es perdi o desaparegui refent-lo. D'ací la “condemna” de François Augiéras, encarnat en el nebot del coronel que el rebutja i l'envia a la recerca del seu secret. D'ací també que l'artista, Miquel Barceló, acabi apreciand més la seva obra destruïda, és a dir, menjada/foradada pels tèrmits i el pas del temps, i faci d'aquestes marques o aquests fragments, d'aquestes “traces”, la base autèntica del seu art. Un art de la memòria desitjada i impossible, tal com ell mateix ens explicarà en la darrera seqüència d'*El cuaderno de barro*, en què el veiem dibuixant amb carbó a la paret d'argila de la cova africana:

Ningú no ha pintat mai aquí perquè és impossible. Allò que m'agrada de l'argila és que es pot fer i refer infinitament i començar sempre de nou. L'argila guarda la memòria de tot. [...] El temps també pinta!, va dir Goya. A l'Àfrica pinta, i tant! [...] Sempre intento imaginar com serà un quadre d'aquí a un any, de deu, de cent, de mil anys. [...] És divertit. Nosaltres fem servir pigments que són més estables que la nostra carn, el lapislàtzuli és etern. Emperò els tèrmits s'ho mengen tot; per això està bé preveure la destrucció com a part de l'obra. La seva destrucció a llarg termini. La seva metamorfosi, diria jo, millor que destrucció. Però de totes maneres és qüestió de temps. Al final tot desapareix. (*El cuaderno de barro*, guió)

El llarg *tràveling* amb què es clou *El cuaderno de barro* ens mostra a Barceló, dalt d'una escala de fusta, pintant a la paret de la cova, que ara se'ns apareix com una nova “capella sixtina primitiva”, tal com la que havia somniat/pintat Francesc Augiéras dins el seu búnquer enterrat. De fet, per reforçar encara més l'efecte de *mise-en-abyeme* ja esmentat, seran aquestes mateixes pintures i aquesta mateixa cova la que “descobriran” Amon, Amassagou i Abinou, els tres amics reals de Barceló a Gogolí, al País Dogó de Mali, que ara són els actors que encarnen els expedicionaris que van a la

recerca del “tesor perdut”, és a dir, del búnquer ensorrat en el desert on Augiéras va llegar la seva pròpia capella sixtina als homes del futur.

■ 3 *Los pasos dobles* i la paradoxa de l'art primitiu

Si hom fa l'exercici intel·lectual i estètic de veure conjuntament *El cuaderno de barro* i *Los pasos dobles* observarà ben aviat aquella idea ja expressada de l'itinerari, del viatge o retorn a uns orígens alhora familiars i desconeguts. El viatge vers el punt de confluència entre dos homes i dues trajectòries artístiques fonamentades en la seva radical atracció vers un primitivisme restaurador. Les paraules d'Augiéras i Barceló són molt clares en aquest sentit:

Busco l'encontre amb d'altres homes. Perdut al Sàhara, he fraternitzat instintivament amb els indígenes. El meu comportament, els meus amors no són els d'un racista. He trobat en ells salvatges a la meua altura. (François Augiéras, dins Placet, 1990, citat a Lacuesta, 2012: 16)

Per la seva banda, reflectint la duresa de les condicions físiques a Mali, Barceló escriurà:

Com quasi tot aquí, el plàstic també envelleix més ràpid. Els meus cubells de pintura estan fets pols. Jo, en canvi, tinc la impressió d'estar rejuenint, potser perquè aquí em retrobo amb el país bàrbar, brut i fort, de la meua infantesa. (Barceló, 2004, citat per Lacuesta, 2012: 25)

Allò que aquestes paraules afirmen i que les pel·lícules de Lacuesta confirmen és que ni Barceló ni Augiéras repeteixen el gest neocolonial i orientalista denunciat per Edward Saïd, sinó que el seu primitivisme neix d'una permanent necessitat d'autoreconeixement i d'un compromís radical amb la seva pròpia autenticitat creativa. Es tracta, en definitiva, del que Josetxo Cerdán, parafrasejant l'anàlisi d'Ernst H. Gombrich (2002), identifica com la paradoxa del primitivisme:

Tot i que, per Gombrich, la gran paradoxa del primitivisme del segle XX es troba en el fet que aquest requereix un gran nivell de conceptualització, [...] també reconeix que aquell primitivisme està relacionat amb les formes d'expressió personal allunyades de pactes previs amb el públic. (Cerdán, 2007: 219)

És aquesta mateixa capacitat de renovació constant i d'allunyament de les expectatives socials entorn de la pròpia obra la que caracteritza el gest d'Isaki Lacuesta en enfrontar-se a aquest projecte, car, com escriu Àngel Quintana:

Los pasos dobles pot sorprendre, despistar, però en cap cas deixar indiferent ja que és un dels exercicis d'estil més arriscats que ha dut el cineasta fins aquest moment. Un exercici que pot ser considerat com un triple salt mortal sense xarxa i que demostra que el bon cinema no és aquell que neix de la resignació, sinó de la recerca i de la incertesa. (Quintana, 2011a: 46)

El cuaderno de barro i *Los pasos dobles*, conjuntament o per separat, són, efectivament, un exercici d'estil molt arriscat. I, així mateix, continuen demostrant la rara habilitat de Lacuesta d'unir el compromís testimonial amb la llibertat imaginativa més exigent. Voldria acabar aquest breu estudi destacant l'element ja esmentat de l'espectralitat com un dels exemples concrets d'aquesta creativitat exigent. Com hem vist, les múltiples identitats assumides pel protagonista acabaran confluint en la figura de Miquel Barceló, el qual, com assenyala Jordi Costa, "compleix l'aparent paper de mèdiom o de darrera encarnació possible d'aquella força enigmàtica anomenada François Augiéras." (Costa, 2011: 43). El paper de Barceló, tanmateix, canvia substancialment quan es consideren les dues pel·lícules conjuntament. Més enllà de la seva funció espectral, la del foraster que retorna per refer els passos del seu antecessor mític i llegendari, la figura del Barceló històric se'ns apareix precisament dedicada a desfer, potser fins i tot a denunciar, els fantasmes de l'alteritat. Enlloc és això més clar que en el seguit de seqüències en què veiem el pintor esforçant-se per (con)fondre els límits cromàtics dels materials emprats per tal que li permetin representar la fusió dels contraris on rau la pròpia identificació amb l'alteritat més radical. Un exemple evident d'aquest gest el trobem en el seu ús del lleixiu per cremar i tenyir la superfície fosca del cartró on retratarà Cheik, el negre albí quasi invident que nosaltres veurem doblement emmarcat pels límits materials del quadre i pels límits naturals de la cova on Barceló el retrata. Aquest gest alhora d'acostament i de denúncia serà narrativament repetit i desdoblant per Lacuesta en una de les seqüències més memorables de *Los pasos dobles*, aquella en què Augiéras, ara encarnat en la figura del bandoler Abdallah, retorna al seu campament retrobant-hi un grup nombros de negres albins que s'hi havien amagat fugint de la persecució racial i social de què són víctimes. La blancor d'aquests negres albins els transforma en els altres rebutjats, els "outcasts" en un món de negres tradicionals. La indefinició cromàtica de la seva pell els marca com a figuració d'una alteritat radical. És aquest aspecte el que subratllarà Lacuesta en la seva representació nocturna i espectral de l'aparició dels albins que van sorgir literalment de la fosca per entrar al nostre camp de visió com si fossin zombis, morts vivents sortint de la nit i el no-res. A més de constituir un

exemple dels múltiples registres cinematogràfics emprats per Lacuesta en aquesta pel·lícula, car l'espectador se sent ara de sobte immers en una mena de relat fantàstic o de terror, aquesta seqüència li permetrà ampliar l'abast crític de la narració en incloure aquesta denúncia d'un racisme motivat per una pigmentació blanca damunt una pell negra. Li permet, a més a més, reprendre quasi irònicament el tema fonamental de la història, el de la tensió i el desig entre identitat i alteritat personificat des l'inici en la figura d'Augiéras, el qual acabàvem de veure caracteritzat pel cap dels bandolers amb aquestes paraules: “Tu estàs protegit per forces sobrenaturals i pels morts. No ets un ésser humà.” — “No sóc una persona?” — “Només estàs encarnat a mitges!” (*Los pasos dobles*, guió)

L'aparició dels albins com a cossos espectrals i no del tot encarnats duplica irònicament aquella mitja encarnació d'Abdallah, el qual cercarà precisament garanties de la seva pròpia identitat, tant racial com sexual, en l'encontre immediat amb el cap dels albins, al costat del qual jeu ara en la mitja fosca del campament. Després de preguntar-li si les taques blanques s'estenen per tot el seu cos i, doncs, de comparar els seus nivells de negritud en un acostament físic clarament marcat per un impuls homoeròtic, Abdallah/Augiéras li tocarà el pit ara ja nu i li preguntarà: “Per què tens la pell calenta?” — “Això és ser un home!”, li contestarà l'albí. La ironia i la (con)fusió de contraris, doncs, es fa palesa un cop més. Ara, l'espectre, el *revenant* fantasmàtic, és Abdallah, el “mig encarnat” i no l'albí, que té la pell calenta tot i que estigui marcada per l'estigma de la marginació social. En l'homoerotisme latent d'aquest encontre, a més de replicar les relacions homoeròtiques del François Augiéras històric, Lacuesta inscriu un cop més aquella dialèctica entre desig i alteritat que és una de les claus de volta fonamentals d'aquesta història i de tota la seva producció cinematogràfica. ■

■ Bibliografia citada

Augiéras, François [Chaamba, Abdallah] (1959): *Le voyage des morts*, París: La Nef.

— (1980): *La trajectoire: une adolescence au temps de Maréchal*, París: Fata Morgana.

Barceló, Miquel (2004): *Cuaderno de África*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Cerdán, Josetxo (2007): “Una nube es una nube”, dins: Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid: Cátedra, 211–239.
- Costa, Jordi (2011): “Les identitats d’Augiéras”, *El Punt/Avui*, 1/10, 43.
- Derrida, Jacques (1994): *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. Trad. Peggy Kamuf, Nova York: Routledge (original francès: *Spectres de Marx*, París: Editions Galilée, 1993).
- Gombrich, Ernst H. (2002): *The Preference for the Primitive*, Londres: Phaidon.
- Lacuesta, Isaki (2012): “Todos mis dobles. Memoria del director”, dins: *Los Pasos Dobles. Edición Coleccionista*, Madrid: Cameo Video, 3–11.
- Losilla, Carlos (2009): “Ver el mundo y regresar”, dins: “Gran Angular: Isaki Lacuesta, un cineasta del siglo XXI”, *Cahiers du Cinema España* 28 (novembre), 18.
- Placet, Paul (1988): *François Augiéras: Un barbare en Occident*, Périgueux: Fanlac.
- Quintana, Àngel (2011a): “Salt mortal sense xarxa”, *El Punt/Avui*, 25/9, 46.
- (2011b): “Quan el cinema és inquietud i recerca”, *La Vanguardia Cultural/s*, 5/10, 28.
- Jaume Martí-Olivella, University of New Hampshire, Department of Languages, Literatures, and Cultures, 210L Murkland Hall, 15 Library Way, USA-Durham, NH 03824, <Jaume.Olivella@unh.edu>.

Zusammenfassung: Dieser Beitrag befasst sich mit der Person des Gironiner Regisseurs Isaki Lacuesta und seiner bereits herausragenden Rolle im Kontext des neuen katalanischen Kinos; ein Kino, das sich sowohl auf akademische Leitlinien stützt als auch auf eine Neudefinition des Avantgarde-Kinos, so wie es von einigen Mitgliedern der cinematographischen *Escola de Barcelona* in den 1960er und 1970er Jahren praktiziert wurde. Ein Blick auf die Entwicklung von Lacuestas Filmschaffen lässt eine künstlerische Konstante erkennen, die sich im gleichsam rhetorisch wie archäologisch zu verstehenden Konzept der „Spur“, der „Einprägung“ zusammenfassen lässt, welche das geheimnisvolle Voranschreiten des Mythos in seinem historischen wie auch in seinem fantastisch-imaginären Verständnis zurücklässt. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Analyse von *El cuaderno de barro* (2011) und von *Los pasos dobles* (2011) in ihrer doppelten Ausrichtung und ihrer gleichzeitigen Genese und zeigt auf, dass diese Filme für Lacuestas gattungsüberschreitenden und vielfältigen Impetus stehen können, der sein gesamtes Filmschaffen kennzeichnet. ■

Summary: This study deals with the figure of Isaki Lacuesta, a young filmmaker from Girona, and his already prominent role within Catalonia's new cinema. Lacuesta's cinema relies as much on new academic tenets as it does on a redefinition of the avant-garde cinema once espoused by some of the members of the Barcelona School during the sixties and seventies of the 20th century. A brief survey of Lacuesta's trajectory via his feature films to date allows us to formulate an initial inflection point, a kind of artistic continuum that could be summarized in the figure of the "trace," understood in its double archeological and rhetorical sense. It is the trace left by the mysterious passage of myth both in its historical and its imaginary aspects. This study attempts, ultimately, to offer an analysis of *El cuaderno de barro* (*The Mud Notebook*, 2011), and *Los pasos dobles* (*Double Steps*, 2011) that emphasizes their dual vertebration and their simultaneous creation and that proves the polymorphous and transgeneric nature that characterizes Lacuesta's entire work. [Keywords: Isaki Lacuesta; avant-garde; trace; transgeneric cinema; New Catalan Cinema] ■