

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Un cine de situación

Autor/es:
Guerra, Carles

Citar como:
Guerra, C. (2006). Un cine de situación. Nosferatu. Revista de cine. (52):4-10.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41453>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



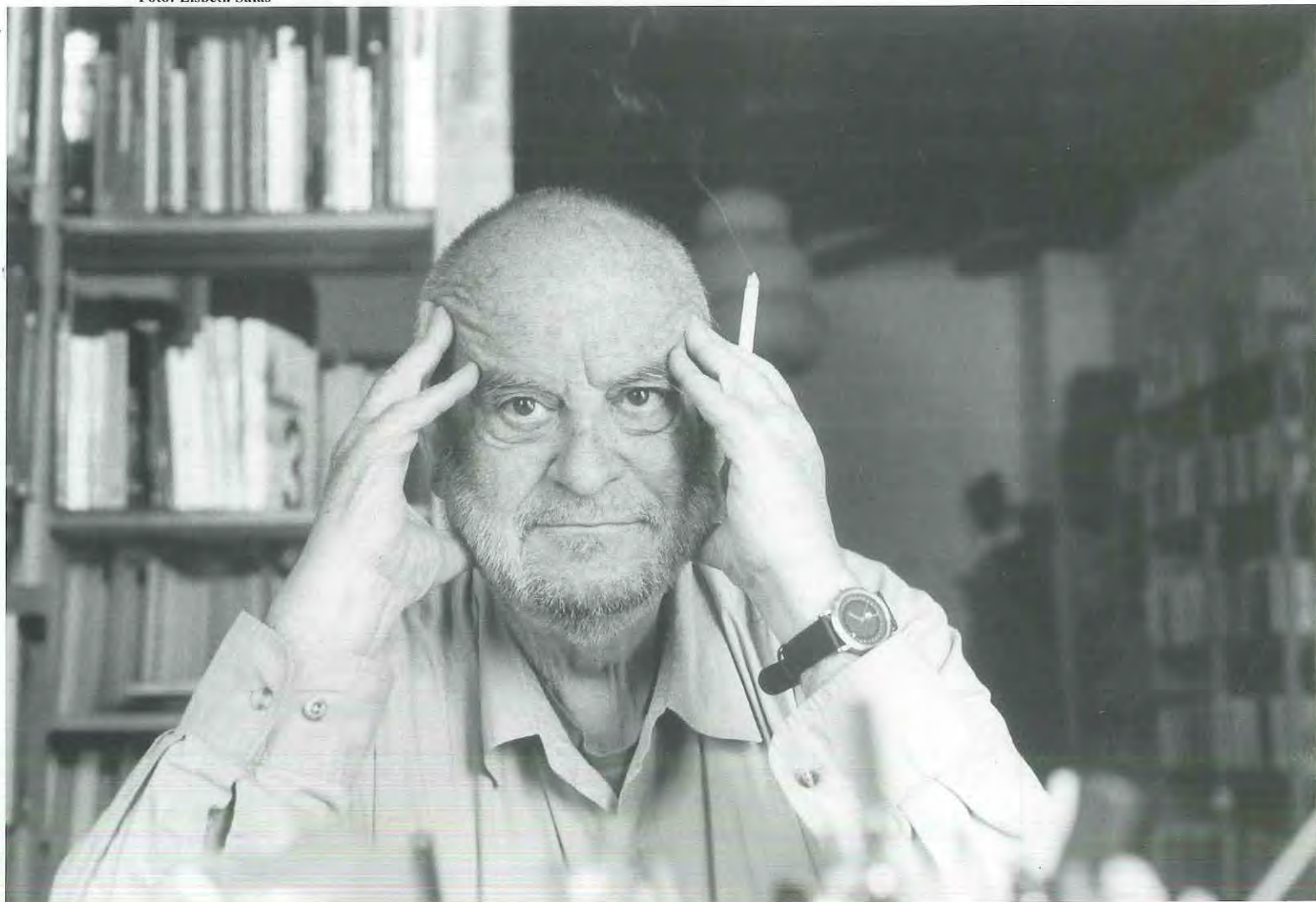
donostiakultura.com

Un cine de situación

Carles Guerra

Joaquín Jordáren zinemagintzak lotura hertsia du sorburu duen unearekin eta film bakoitzaren inguruko baldintza historikoekin. Zinemagile katalanak ez dio arreta berezirik jartzén filmatzen dituen irudien edertasunari, berari axola zaiona irudi horien edukia eta narrazioa baita. Gizarte-estabaidan parte hartu nahi duen egoera-zinemagintza da, gauzak nola esaten diren baino gehiago axola baitaio zer esaten den.

Foto: Lisbeth Salas



Marzo de 2006

Joaquín Jordá (1937) es un cineasta que atraviesa circunstancias de lo más heterogéneas. Desde su participación en la Escuela de Barcelona, momento en el que produce **Dante no es únicamente severo** (1967) junto a Jacinto Esteva, en su carrera se suceden por lo menos tres modos de producción muy diferenciados. La etapa de militancia ortodoxa al servicio del PCI (Partido Comunista Italiano) y el periodo que se

abre tras su regreso a España en 1973, con un lapso de por medio en el que se inhibió de hacer cine, completan este recorrido. Sin olvidar que el perfil de Jordá va más allá de la realización de películas, puesto que también es guionista, traductor y profesor.

La azarosa trayectoria de Jordá demuestra que su cine es el reflejo de modelos de producción dispares y a veces antitéticos. Todo ello justifica el que se

haya convertido en referente de jóvenes realizadores. Él ha demostrado que es posible hacer cine al margen de los dictados de la industria. En su filmografía encontraremos documentales, ficciones y películas militantes, así como formatos distintos y presupuestos desiguales. Y esto es lo que le confiere un acabado realista sin que haya tenido que recurrir a ningún tipo de naturalismo impostado. Al contrario, su cine se sostiene sobre la capacidad de reflejar y dar cabida a las condiciones materiales con las que trabaja.

En una conversación reciente con él le pregunté sobre su genuina falta de estilo. Isaki Lacuesta ya lo había apuntado en un breve texto que J. M. García Ferrer y Martí Rom incluyeron en la única monografía publicada sobre Jordá hasta la fecha. Si a Lacuesta Jordá le dijo que *"nunca se había enamorado de ninguna imagen y, sí, en cambio, de la brillantez de la mente de algunas personas que aparecen en sus filmes"* (1), a mí me aseguró que, en su caso, *"no hay estilo en la imagen y nunca he querido tenerlo"*. Después añadiría que *"el estilo está en la narración"* (2).

Esa negación del estilo no responde a una decisión premeditada. Se debe, sin más, a que Jordá no está detrás de la cámara. Tal como él mismo aseguraba en aquella conversación, *"no miro a través del objetivo, sino que me fijo del operador"*. Al contrario, decía, *"participo en la construcción de la situación. Me preocupó más de la mise en place de la escena"*. Y proseguía diciendo: *"Estoy frente a la cámara, organizo la situación, y si acaso, después me sitúo detrás de ella"* (3). Así, concluía, *"si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho"* (4).

Sin embargo, al editar aquella entrevista Jordá exigió eliminar la última frase, la que decía: *"Si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho"*. No quería dar una imagen de director irresponsable. Por mi parte respeté su deseo y borré la frase del texto final. Aunque inevitablemente no puedo dejar de pensar que ahí está el rasgo que hace de Jordá un cineasta brillante e imprescindible. Él representa como nadie un cine de situación. Un cine que, charlando con José Luis Guerín, Jordá definió por oposición a *"los cineastas del plano fijo"* (5).

Los últimos cinco documentales realizados por Jordá representan un sólido conjunto de ensayos audiovisuales, ejemplos de un cine reflexivo. Sus películas se han convertido en referentes de un público que no se satisface con las cualidades estrictamente cinematográficas. Desde 1979, año en que realizó *Numax presenta...* (1979), las películas de Jordá han apa-

recido vinculadas a debates más amplios. *Numax presenta...* testimonió el cierre de una fábrica barcelonesa justo en el momento en que los políticos españoles firmaban el Pacto de la Moncloa. Después, *El encargo del cazador* (1990) cotejaba las voces de aquella generación que había protagonizado la transición democrática española y que habían sido miembros de la Escuela de Barcelona. *Mones com la Becky / Monos como Becky* (1999) cuestionó los límites de la psiquiatría y más tarde *De nens / De niños* (2003) trenza la regeneración urbana del Raval barcelonés con un caso de pederastia. Por último, *Veinte años no es nada / Vint anys no és res* (2004) reúne a los protagonistas de *Numax presenta...* para comprobar qué ha sido de los deseos expresados veinticinco años antes. Las historias de vida que cada uno de ellos cuentan componen un friso atípico de nuestra historia reciente. Así es como el cine de Jordá se ha asociado con la urgencia por abordar problemáticas de actualidad que a menudo también reciben una intensa atención mediática.

Y si en este texto evito referirme a la única ficción realizada por Jordá durante estos últimos años no es porque *Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque* (1996) resulte inconsistente con este modelo de producción que pretendo discutir aquí. De hecho, podríamos afirmar que los documentales de Jordá son a menudo ficciones fracasadas, que no han encontrado las condiciones ideales de producción en la industria del cine. Son, en cierto modo, una respuesta pragmática a las posibilidades de hacer cine.

Por eso las modificaciones incesantes del guión, las dificultades de producción y los cambios de formato caracterizan los filmes de Jordá tanto como su contenido explícito. En su caso, la película es un eslabón más en la cadena de la opinión pública, un instrumento para entrar en debate. La reflexión sobre la película está, a diferencia del modelo que encarna el cineforum, incorporada en la película. Como diría el propio Jordá, el cine que él hace ha tomado la opción de *"reflexionar sobre la realidad que ha creado"* (6).

Ahora, en el momento de organizar una retrospectiva de Jordá y hacer inventario material de su producción, resulta muy ilustrativo comprobar que el estado de conservación de su filmografía es, en gran medida, precario. Y sin embargo, tras consultar los archivos de Televisión Española y Televisió de Catalunya, sorprende ver que disponemos de una cantidad nada desdeñable de programas que atestiguan la fortuna crítica de sus trabajos. A pesar de que muchas copias de sus películas se encuentren en un estado crítico, la recepción de los trabajos de Jordá hace gala de una robustez insólita. Mientras los so-

portes de algunas de sus obras corren el riesgo de degradarse, como de hecho está ocurriendo, el debate que las arroja redime su desaparición. La calidad del cine de Jordá hay que evaluarla también en función de la calidad de los debates que ha estimulado.

Mones com la Becky y **De nens** son trabajos recientes que no sólo han catalizado el debate en torno a los temas que abordan, tales como la psiquiatría y la pederastia, sino que son películas que continúan un debate preexistente en otros medios. Arrancan a partir de un discurso previo que Jordá retoma con espíritu ensayístico. **Mones com la Becky** tiene su origen en una nota a pie de página. Al traducir *La biología de las pasiones* de Jean-Didier Vincent para la editorial Anagrama, Jordá tropezó con una referencia al médico portugués Egas Moniz. La reconstrucción biográfica de este personaje constituía el primer guión de la película que, sin duda, derivó en algo distinto. **De nens** se benefició igualmente de un libro publicado por el periodista Arcadi Espada. *Raval. Del amor a los niños* proporcionó a Jordá una primera aproximación al llamado “caso del Raval”. Por supuesto, la película no se detuvo en la secuencia de los hechos, sino que complejizó el caso hasta equiparar la regeneración urbana del núcleo del Raval con una regeneración de corte moral, desvelando así la coartada con la que una supuesta red de pederastia justificaba una operación urbana de gran calado.

De modo que las películas de Jordá están inextricablemente unidas a la situación de la que surgen. Tal vez por eso su factura denota una urgencia muy parecida a la de R. W. Fassbinder. Son trabajos con un valor transicional. Una vez han elaborado el problema y han permitido que otros lo debatieran, el destino de sus películas sufre, como diría D. W. Winnicott, el psicoanalista que elaboró la noción de objeto transicional, “una descarga gradual” (7).

De acuerdo con la definición de Winnicott, el objeto transicional “a lo largo de los años queda, no tanto olvidado como relegado al limbo” (8). **Numax presenta...** ejemplificaría muy bien este proceder. La película fue producida por los trabajadores de la empresa Numax con la finalidad de representar el proceso de autogestión que protagonizaron a finales de los setenta, coincidiendo con la firma del Pacto de la Moncloa por parte de las principales formaciones políticas. En realidad, **Numax presenta...** supondría un ejercicio de autorrepresentación en el que la clase obrera prescindía de un lenguaje político *ad hoc*, un film en el que Jordá invirtió los conocimientos adquiridos durante su exilio italiano, donde llegó a trabajar para la productora del PCI. De modo que Jordá formateó aquella película con los esquemas del cine militante, a excepción de la última secuencia. Al final de la película los trabajadores abandonan el proceso de autogestión y celebran el fin de la huelga con una



Numax presenta...



fiesta. Uno a uno declaran frente a la cámara su deseo de no volver a trabajar. Estamos en 1979 y aquel grupo de trabajadores entiende, a la par de lo que ha ocurrido en el seno de los movimientos sociales italianos, que la fábrica ha dejado de ser el lugar que era. La producción más significativa tendrá que buscarse, a partir de entonces, en una oferta plural de posiciones no menos productivas que el capitalismo sitúa en plena sociedad.

El público de **Numax presenta...** no eran otros sino los protagonistas de la misma película. Si bien se documentaba la inteligencia colectiva de aquel grupo de trabajadores que paso a paso intentaban formalizar su aventura, poniendo un notable énfasis en la genuina retórica empleada durante interminables asambleas, no debe olvidarse que era una película de los trabajadores y para los trabajadores. Productores y público coincidían, eran los mismos. Lo cual hizo que **Numax presenta...** no fuera exhibida y distribuida más allá de un reducidísimo círculo. Por si fuera poco, su heterodoxa y sorprendente conclusión aún la alejó más de los circuitos militantes.

Cuando conocí a Jordá en el año 2000 fue precisamente a raíz de esta película. Tras haber leído una breve alusión que Jordi Balló le dedicaba en el catálogo de la exposición *Fora de camp* la visioné en la Filmoteca de Cataluña. Fui a pedirle permiso para pro-

yectarla en un seminario sobre pedagogías colectivas que impartiría con enseñantes de secundaria. Yo acababa de entrevistar a Toni Negri en su domicilio de Roma, aún bajo arresto. Entonces el resurgir de los planteamientos propios del movimiento autónomo que vivió sus últimos coletazos a finales de los setenta daba a **Numax presenta...** la posibilidad de salir del limbo al que antes aludíamos citando a Winnicott. Veinte años después la evolución del nuevo capitalismo hacía de aquellos trabajadores de la empresa Numax una especie de visionarios que habían anticipado a través de su propia experiencia, sin ayuda de líderes intelectuales o políticos, el fin de la fábrica.

Veinte años no es nada, la última película que Jordá ha estrenado, completa algo más que una recuperación de **Numax presenta...** Los mismos trabajadores que en 1979 declararon sus deseos frente a la cámara ahora vuelven a protagonizar una película de Jordá. Este nuevo trabajo encierra veinticinco años en los que se contiene una producción vital y errática, la de aquellos que ya no comparten la fábrica como lugar común, sino que se sitúan en una red de relaciones afectivas. El film revela que el tiempo ha hecho un trabajo del que nadie es responsable directo. La transición democrática española no es un proceso estrictamente político o un simple trasfondo histórico. Las historias de vida están atravesadas por la Historia con mayúsculas.



Ahora es Jordá el que mediante desplazamientos que le llevarán de norte a sur y de aquí para allá recomponga la fábrica desmantelada. Hasta tal punto que muchos han visto en este film un intento fallido de recuperar el optimismo del proyecto de la autonomía obrera. Nada más lejos de las intenciones de Jordá. Si la película carece de un clímax ideológico es porque esta vez no está hecha para los protagonistas de la misma. El público es otro. **Veinte años no es nada** tiene tras de sí un aparato de producción muy distinto al de **Numax presenta...** No es una película que milite en lo político, sino que descubre las con-

diciones de una nueva militancia biopolítica. Sus personajes ya no pueden escoger si quieren ser políticos. La política está, por defecto, en sus vidas. Incluso cuando han escogido no ser políticos.

Si tuviéramos que valorar esta última serie de documentales producidos por Jordá desde 1979, tendríamos que reconocerle el mérito de haber articulado una nueva forma de militancia en una época de despolitización sistemática. No en vano **Numax presenta...** se gestó en una fecha que a la postre podría ser tomada como un punto de inflexión ideológica. Sólo en el decurso de 1979 Negri, el filósofo y activista, es arrestado y con él se pone punto final a una década de movimientos sociales en Italia; Fassbinder rueda **Die Dritte Generation** (1979), una película en la que el personaje de un policía declara que *"el capital inventa el terrorismo para protegerse mejor"*; y no menos importante, Krzysztof Kieslowski abandona la producción de documentales y realiza su primera ficción, **Amator** (1979), una reflexión sobre las libertades y responsabilidades que conlleva la profesionalización de la práctica del cine. Continuando con esta serie de giros e inversiones, digamos que en **Numax presenta...** los trabajadores optaron por desistir antes que continuar resistiendo. Ahí se demostró su inteligencia frente a la ortodoxia de la retórica militante. Tanto para los trabajadores como para Jordá aquello supuso *"el principio de algo que todavía no podía ser nombrado"* (9).

Por eso los últimos documentales de Jordá son un excelente caso de estudio para entender qué tipo de crítica es posible en las sociedades del capitalismo avanzado, donde el poder se ejerce de forma difusa y a través de instituciones que a menudo dicen actuar *"procurando nuestro bienestar"*. **Mones com la Becky** y **De nens** son especialmente relevantes en este sentido, en la medida que se retrata el funcionamiento de la psiquiatría y la justicia respectivamente.

De nens es lo más parecido a una novela de Émile Zola. La película conjuga una historia de regeneración moral con otra de regeneración urbana, todo ello en pleno centro de Barcelona y a principios del siglo XXI. El juicio por el conocido "caso del Raval", un caso de pederastia con amplias repercusiones mediáticas, le proporciona a Jordá la oportunidad de filmar lo que Foucault denominaría el ejercicio del biopoder. Las instituciones de la justicia, la medicina, los medios de comunicación y el urbanismo moderno desgarran con sus discursos a los individuos juzgados. Aunque en términos de contenido, lo que Jordá filma en **De nens** es un juicio. Los acontecimientos sólo son referidos por medio de palabras. Con independencia de la sentencia final, el castigo que reciben Jaume Lli y Xavier Tamarit, los principales acusados, se aplica a través del lenguaje.





Cada uno de los expertos llamados a declarar escenifica una forma de poder que desposee a los acusados de su propia experiencia. Son gente que ha perdido hasta la legitimidad para hablar de sí mismos.

Este progresivo vaciado de los individuos, sesión tras sesión, se correspondería con un vaciado de hechos y acontecimientos, tal vez más formal, pero que ya se había iniciado con **El encargo del cazador**. La ausencia de la figura en torno a la cual gira toda la película, Jacinto Esteva, amigo de Jordá y uno de los realizadores claves de la Escuela de Barcelona, produce un coro de declaraciones. La densidad verbal de **El encargo del cazador** inaugura en Jordá una forma de hacer cine que también podríamos llamar dialógica. De tal manera que aquí aparece un principio compartido por gran parte del cine moderno, un principio que bien podría tener su referencia en aquella frase pronunciada por Bruno Forestier en **El soldadito** (*Le petit soldat*, 1963) de Jean-Luc Godard: “*El tiempo de la acción ha pasado. Comienza el tiempo de la reflexión*”.

Así es cómo los motivos centrales de las películas de Jordá no son llevados frente a la cámara. Entre otras cosas porque no hay objeto que los pueda representar. Jordá evita el acontecimiento y sólo capta la resonancia que este deja tras de sí. En este punto habría que citar tanto los *travellings* que reco-

rren las casas en las que vivió Jacinto Esteva como la casa museo de Egas Moniz en **Mones com la Becky**. Guerin lo dice en aquella entrevista que antes ya hemos citado: “*La cámara siempre llega tarde*” (10). A lo que Jordá responde que “*las películas deben olvidarse de contar cosas nuevas, porque lo auténticamente nuevo ya está en la televisión*” (11).

La condición biopolítica del cine de Jordá, una condición que elimina binarismos y oposiciones simplistas, que no pretende caracterizar o acusar, sino que describe articulaciones y engranajes de discursos, así como sus efectos perversos, situaría su cine en una posición igual de articulada y engranada con otros medios como la televisión. Contrariamente a lo que podría desprenderse de la última frase de Jordá que hemos citado aquí, su cine mantiene una interesante relación con la televisión. **El encargo del cazador** fue producida por TVE y el primer guión de **Veinte años no es nada** fue originalmente pensado como un capítulo de la serie “*Vivir cada día*”, la primera en recurrir a la fórmula del docudrama y emitida también por TVE.

En este sentido, y ahora que el dispositivo del cine atraviesa un periodo de intensa reconsideración crítica, sería interesante juzgar los trabajos de Jordá como interludios de la televisión. Antes y después de

algunas de sus películas podría haber un programa con el director o sin él, un programa en el que se debate. De manera que el dispositivo recuerde que la película forma parte de un entramado de opiniones. Algo que de hecho ya ocurre y que las nuevas formas de distribución del cine en formato DVD han incorporado. Una película como **Deux ou trois choses que je sais d'elle** (1967), de Godard, por ejemplo, hoy se puede adquirir junto a los programas de televisión que suscitó tras su proyección en salas de cine. El debate sobre la prostitución ocasional en la Francia metropolitana de finales de los sesenta no es ajeno al texto filmico. De modo que, con la reformulación del dispositivo cine, no sólo el cineforum está incorporado en la película tal como decía Jordá, sino que la opinión que se genera fuera del aparato filmico pasa a formar parte fisiológica del mismo cine.

Este cine de situación del que Jordá sería ejemplo incluye las circunstancias que rodean la producción de la película, al director mismo y a los comentarios posteriores que, una vez terminada la producción (desde un punto de vista convencional), se generan en otros medios, tales como la televisión o la prensa. Y si bien Jordá referiría estas características de su cine a una consigna beckettiana, "*para que el espectador sea consciente de que siempre está ante una representación*", también podríamos remontarlas a una de las ideas más revolucionarias de Walter Benjamin, como esta que expuso en el ensayo titulado *El autor como productor* (1937): "*Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores*" (12).

NOTAS

1. Isaki Lacuesta, "Una apuesta contra Joaquín Jordá", en J. M. García Ferrer y Martí Rom, *Joaquín Jordá*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, pág. 139.
2. Carles Guerra, "Joaquín Jordá entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004", Agenda Informativa del MACBA, invierno de 2005.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. Martí Rom, *Joaquín Jordá i...*, grabación en DVD, 2001.
6. Entrevista de Carles Guerra a Joaquín Jordá, "Intentar reconstruir la verdad es un error", en *Cultura/s. La Vanguardia*, Barcelona, 23 de octubre de 2002.

7. Donald W. Winnicott, "Objetos transicionales y fenómenos transicionales", en Donald W. Winnicott, *Realidad y juego*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1994, pág. 22.

8. *Ibidem*.

9. Carles Guerra, "Joaquín Jordá entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004".

10. Martí Rom, *Joaquín Jordá i...*

11. *Ibidem*.

12. Walter Benjamin, "El autor como productor", en Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1999, págs. 129-130.