

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
La mirada poliédrica de Joaquín Jordá

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (2006). La mirada poliédrica de Joaquín Jordá. Nosferatu. Revista de cine. (52):11-30.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41454>

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:





# La mirada poliédrica de Joaquín Jordá

*Jesús Angulo*

*Méliès eta Lumière artean, fikzioaren eta dokumentalaren artean, bataren eta bestearen artean kulunkatuz, Jordáren obra azken hogeita hamar urteetako errealitatearen alderdi ez hain gustukoa begiratzeko eta erakusteko gai izan da, hau da, leunduriko azaleraren atzean ezkutatzen dena. Kataluniak eta, zehazki Bartzelonak, bere arretaren gune izateko pribilegioa izan dute, baina honakook ezin izan dute bere kritika zorrotzen atzaparetatik ihes egin: espainiar gizarteak, italiar gizarteak, portugaldar gizarteak, alderdi politikoek, erakundeek edo sindikatuak.*

**L**a relación de Joaquín Jordá con el cine es una historia de encuentros y desencuentros, de momentos estelares y desapariciones más o menos voluntarias. Vivió de cerca la trayectoria de la productora UNINCI y la aparición del Nuevo Cine Español (NCE); desertó de este para convertirse en el teórico de la Escuela de Barcelona (EdB); su huida de ella le llevó a hacer un cine militante en la Italia de finales de los sesenta y principios de los setenta; dejó la realización durante casi una década, hasta ponerse al servicio de los trabajadores de una fábrica que querían dejar testimonio de su lucha; calló durante otra década, hasta exorcizar su pasado en nombre de su amigo Jacinto Esteva; volvió tras las cámaras a mediados de los noventa para lanzar cuatro aldabonazos imprescindibles contra la línea de flotación de la moral más hipócrita de una sociedad en la que no le ha quedado más remedio que sobrevivir.

Y mientras tanto, se metió en aventuras de producción; ha mantenido siempre su compromiso con la izquierda, primero militante, pronto insobornablemente independiente; ha trabajado como editor y, sobre todo, traductor (de Gesualdo Buffalino, Leonardo Sciascia, Claudio Magris, Jean Baudrillard...); ha escrito guiones para otros (sobre todo para Vicente Aranda, pero también para Carlos Durán, Mario Camus, Marc Recha...); ha llenado la pantalla con su físico rotundo y su mirada escrutadora (en los últimos años nos ha regalado a un cocinero independentista, un paciente más de psiquiatría, el narrador de un posible caso de pedofilia inconsciente y un inolvidable faquir); nos ha dejado los planos de más de cuarenta tesoros, en forma de proyectos que seguramente no veremos nunca.

El siguiente texto no puede, por todo ello, más que ser un intento de aproximación a su obra, concretamente a su obra cinematográfica como realizador. El principal valor de este monográfico está en la entrevista en la que el propio Jordá reflexiona sobre sí mismo y su obra. Un documento impagable, como siempre lo es una conversación con él.

### Si no podemos hacer Victor Hugo...

De poco le sirvió al pequeño Joaquín que su padre fuese el notario del pueblo (Santa Coloma de Farners, en Girona, donde nació el año anterior al golpe franquista) e, incluso, el jefe local de Falange. En su colegio las cosas sucedían al revés que en tantos otros y, pese a encontrarnos en los duros años cuarenta, era él quien *"sentía la hostilidad de los hijos de padres rojos"* (1). Si el colegio era a menudo el escenario de una batalla campal, en la que tampoco faltaban los mamporros de los curas, la calle era

para él un escenario de libertad. Pronto el cine apareció en su vida, en forma de las dos únicas películas del cine parroquial: una de Tom Mix, el mítico vaquero que para entonces llevaba años bajo tierra, y la otra *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*; F. W. Murnau, 1922), que asegura haber visto en aquella época en más de treinta ocasiones, sin dejar de sentir miedo cada vez.

Luego vinieron los internados jesuitas. Primero en Sarriá, después en Valencia. En *De nens / De niños* (2003) cuenta que, en uno de ellos, un cura joven se empeñó un buen día en enjabonarle en el baño. Cuando volvió de unas vacaciones, le dijeron que habían echado al cura de la orden, porque lo mismo que había hecho con él lo había hecho con otros alumnos. No lo debió de entender muy bien, porque a él le había parecido que había sido muy amable. En todo caso, no recuerda lo que le hizo, pero en la película afirma que si un equipo de psicólogos, policías y terapeutas le hubiesen interrogado sobre cómo la tenía el cura y qué cosas le hizo con ella, seguramente habría acabado traumatizado. La anécdota, como todo su cine, cuestiona dónde está el límite de la normalidad y quién decide marcarlo. El pequeño Joaquín no debió de mostrarse muy devoto y acabaron por invitarle a que dejara el colegio, pese a haberse convertido en el primero de la clase *"en todo, menos en piedad"* (2).

Fuese o no para seguir la tradición familiar, se licencia en Derecho por la Universidad de Barcelona, donde se convierte en uno de los fundadores de la célula antifascista de su facultad, lo que no le sitúa precisamente en la onda de un padre que en su día quiso internarle en un colegio alemán de ideología nazi. Si su madre no consiguió que le insuflasen piedad los jesuitas, los deseos de "nazificación" del padre le acercaron al Partido Comunista de España (PCE), en el que ingresó con dieciocho años.

Pero en lugar de ejercer su flamante carrera, se trasladada a Madrid para estudiar en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la futura Escuela Oficial de Cine). Aprueba los exigentes exámenes de entrada con su compañero de facultad, y futuro integrante también de la Escuela de Barcelona, el historiador Román Gubern. Aunque no acabará sus estudios, allí coincide con los principales impulsores del Nuevo Cine Español: Carlos Saura, recién incorporado como profesor, y, en distintos cursos, como alumnos, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, Miguel Picazo, Angelino Fons, Antxon Eceiza, Francisco Regueiro, Mario Camus, Julio Diamante, Manuel Summers. En 1959 participa activamente en la huelga que habría de acabar imponiendo al veterano realizador José Luis Sáenz de Heredia como director (en sustitución del censor falan-

gista José María Cano Lechuga) y, con él, insuflar a la Escuela ciertos aires renovadores. Como el propio Jordá ha señalado en alguna ocasión, no deja de ser irónico que fuese un exégeta de Franco, como Sáenz de Heredia, quien llevase a la Escuela al que quizás fuera su periodo más brillante, mientras que sería un ex comunista, el director de fotografía Juan Julio Baena, uno de los mejores iluminadores del NCE, quien acabó certificando su defunción con sus métodos autoritarios.

En sus años de estancia en Madrid, Jordá se relaciona con la gente del NCE y se vincula a UNINCI, la productora cercana al PCE, a la que estuvieron ligados, entre otros y en distinta medida, Ricardo Muñoz Suay, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Eduardo Ducay, Elías Querejeta, Antxon Eceiza, Fernando Fernán-Gómez, Francisco Rabal, Fernando Rey o Pere Portabella. Colabora en publicaciones como *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*, escribe guiones que no llegarían a ver la luz y, sobre todo, realiza su primera película, el documental **Día de los muertos** (1960). La nómina de colaboradores de este cortometraje basta para dejar clara su relación con los círculos más críticos del cine de la época en Madrid. Producida por UNINCI, Bardem es productor asociado; Baena y Enrique Torán, directores de fotografía, mientras el operador es Luis Cuadrado; colabora Angelino Fons; Luis de Pablo compone la música; Fernando Rey y Lali Soldevila ejercen de narradores...

**Día de los muertos**, codirigida por Julián Marcos, también cercano al PCE, fue rodada el Día de los Difuntos. Se trataba de aprovechar la masiva afluencia de gente al cementerio madrileño de la Almudena para mostrar la arquitectura funeraria, así como los ritos y negocios montados alrededor de ese día. Además, “*debía contener un ‘documental dentro del documental’ que era un paseo por el cementerio civil, cuya función era ilustrar, a través de las personalidades sepultadas, una especie de historia de los heterodoxos españoles de los siglos XIX y XX. La llegada de la policía interrumpió el rodaje y obligó a velar el material filmado para impedir la identificación de los asistentes. A posteriori, la censura obligó al corte de varios planos*” (3). El corto se quedó reducido a doce minutos y se presentó en el Festival de Oberhausen.

Una paternidad mal asumida; una aventura amorosa en París, de la que salió por piernas cuando el padre de la chica, el mismísimo Georges Sadoul, quiso hacer su aparición y conocerle; su distanciamiento del PCE y su intento de hacerse chino en Ginebra, durante un viaje con Ricardo Bofill y Vicente Aranda; un tratamiento psiquiátrico por iniciativa de su mujer (4). Tras todo esto, decir que su vuelta a la normalidad barcelonesa fue su inmersión en la *gau-*

*che divine* y la Escuela de Barcelona, es hablar de una normalidad muy poco habitual en la España, incluso en la Barcelona, de los años sesenta.

### ... haremos Mallarmé

Vista desde hoy, seguramente tendremos que convenir que de la Escuela de Barcelona han quedado sobre todo una serie de vidas cruzadas que se rebelaron a los oscuros años sesenta en España y que lo hicieron reivindicando eso, la vida, por encima de la angustia existencial de sus colegas madrileños del NCE. Y esto en un marco cosmopolita e intelectual, al que se dio en llamar la *gauche divine*, emparentado con movimientos artísticos como el Dau al Set; más vindicador del mundo en el que querían vivir que fustigador de la realidad que les oprimía; rotundo en su defensa de la libertad sexual y el rechazo de los prejuicios más rancios; atento a las nuevas formas estéticas que se colaban por territorios hasta entonces apenas explorados por nuestro cine como la fotografía, la publicidad, la moda; apurador sin complejos de copas y otras sustancias en las interminables noches de Boccaccio; inspirado en los Nuevos Cines, frente a la inclinación hacia el Neorrealismo que practicaba el “cine mesetario”, como con cierto desdén denominaban al que hacían los miembros del NCE en Madrid. Han quedado, en definitiva, más huellas de la Escuela de Barcelona en sí misma que de sus propias películas.

Sin embargo, se hicieron un puñado de buenos filmes, que hoy merecerían ser revisitados, como mínimo, con curiosidad histórica. Y de allí salieron un puñado de cineastas de muy distinta trayectoria, pero de un valor indiscutible dentro de la historia del cine español: Jordá, claro, Jacinto Esteva, Carlos Durán, Ricardo Bofill, Pere Portabella, Vicente Aranda, Román Gubern, Gonzalo Suárez, José María Nunes, Jorge Grau o Ricardo Muñoz Suay, el gran propagandista de la EdB. Cineastas muy diferentes entre sí. A veces autoexcluidos del grupo, otras nunca admitidos totalmente en él. No es este el momento, ni tenemos el espacio de analizar en profundidad un movimiento, por lo demás complejo y contradictorio (5). Pese a esto último, si tuviésemos que buscar una declaración de principios que aglutinase a los componentes de la EdB, habría que recurrir al propio Jordá. Coincidiendo con el estreno de **Cada vez que...** (C. Durán, 1967), Jordá, coguionista de la película, con la excusa de una entrevista a su director, centra la Escuela en nueve puntos:

- “1) *Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.*
- 2) *Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.*
- 3) *Preocupación preponderantemente formal, referi-*



da al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.

- 4) *Carácter experimental y vanguardista.*
- 5) *Subjetividad dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.*
- 6) *Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.*
- 7) *Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.*
- 8) *Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por*

*las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.*

- 9) *Salvo escasas excepciones, formación no profesional de los realizadores" (6).*

La denominación de Escuela de Barcelona se debe a Ricardo Muñoz Suay, el hombre que tras las bambalinas intentó jugar el papel, no sólo de aglutinador desde sus artículos de *Fotogramas*, sino incluso el de su introductor en el terreno comercial. La etiqueta hizo fortuna a partir de su famoso artículo en la citada revista, que debía titularse "Nacimiento de una escuela, que no de una nación", pero que, por un error en la imprenta, pasó a llamarse "Nacimiento de una escuela que no nació". Cualquiera diría que el subconsciente se coló entre los dedos del corrector, porque si el autor pretendía desmarcar la Escuela de cualquier intento de etiquetaje nacionalista, reivindicando su rotundo cosmopolitismo, el título que finalmente vio la luz lo que auguraba premonitoriamente era su fugacidad.

Respecto a la cuestión nacionalista, la postura de los integrantes de la EdB era clara. En ningún momento mostraron el más mínimo interés por representar el cine catalán, por lo que desde los sectores nacionalistas, especialmente desde las páginas de *Destino*, fueron a menudo severamente criticados: "*Yo entendía la crítica que se nos hacía, que aquello no era un cine nacional catalán. Ni lo quería ser. Era un*



Joaquín Jordá con Román Gubern, Javier Angulo y Ricardo Muñoz Suay



cine de un grupo que quería expresar una manera de vivir dentro de una ciudad, que era bastante agradable en las circunstancias de aquel momento. No íbamos más lejos”, confiesa Jordá (7). Su Barcelona soñaba más en ser París o Nueva York, que Montserrat o el Empurdá.

En cuanto a la fugacidad que vaticinaba el “errado” título de Muñoz Suay, baste citar unas pocas fechas. Entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se realizan una serie de títulos que pueden considerarse precursores de la EdB: *Mañana* (J. M. Nunes, 1957); la citada *Día de los muertos*; *Notes sur l'émigration* (1960), *Autour des salines / Alrededor de las salinas* (1962) y *Lejos de los árboles* (1963-1970), las tres de Jacinto Esteva; *Brillante porvenir* (V. Aranda y R. Gubern, 1963); *Los felices sesenta* (J. Camino, 1963). A mediados de los sesenta, filmes como *Fata Morgana* (V. Aranda, 1965), *Noche de vino tinto* (J. M. Nunes, 1966), *El horrible ser nunca visto* (G. Suárez, 1966) o *Circles* (C. Durán, 1966), dan paso a la película que se puede considerar como el estandarte de la Escuela, *Dante no es únicamente severo* (J. Esteva y J. Jordá, 1967), que precedería a, entre otras, *Ditirambo* (G. Suárez, 1967), *Cada vez que...*, *Biotaxia* (J. M. Nunes, 1967) o *No contéis con los dedos* (P. Portabella, 1967). En 1968 se produce el fiasco de *Tuset Street* (L. Marquina y, aunque no

acreditado, J. Grau, 1968), frustrado intento por parte de Muñoz Suay de introducir a los cineastas de la EdB en los canales de producción y exhibición más convencionales (8). En los siguientes tres o cuatro años, se realizan los últimos intentos de mantener una cierta coherencia en el cine de sus integrantes, con títulos como *Después del diluvio* (J. Esteva, 1968), *Nocturno 29* (P. Portabella, 1968), *Las crueles / El cadáver exquisito* (V. Aranda, 1969), *Historia de una chica sola* (J. Grau, 1969), *El extraño caso del doctor Fausto* (G. Suárez, 1969), *María Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (J. Jordá, 1969), *Aoom* (G. Suárez, 1970), *Metamorfosis* (J. Esteva, 1970), *Liberxina 90* (C. Durán, 1970), *Schizo* (R. Bofill, 1970), *Cuadecuc / Vampir* (P. Portabella, 1970), *El hijo de María / Le fils de Marie* (J. Esteva, 1971) o *Umbracle* (P. Portabella, 1971).

O sea, que todo se desarrolló en poco más de diez años, aunque, si nos ponemos medianamente selectivos, ese tiempo se puede reducir a poco más de la mitad. En cuanto a la nómina de cineastas que se podrían incluir en la EdB, puede ser tan extensa o restringida como se desee, según como se mire. Hemos citado una serie de nombres, pero se podrían citar más. Bastaría con incluir en ella a todos aquellos que se dejaban caer por los míticos locales por los que se movían, con el Boccaccio, el Tuset o el

Stork Club a la cabeza, que escribían en *Fotogramas* o *Tele-eXprés* o que colaboraron en alguna de sus películas, por ejemplo. Sin embargo, en 1967 Esteva cifraba la lista en siete miembros: Jordá, Durán, Aranda, Bofill, Suárez, Grau y él mismo. Aunque, si nos ponemos puristas, el núcleo duro podría reducirse al trío formado por Esteva, Jordá y Durán. En todo caso, a la lista habría que añadir una serie de técnicos o actores (sobre todo actrices), entre los que no se pueden olvidar a Francisco Ruiz Camps y Carlos Bué en labores de producción; los directores de fotografía Juan Amorós (el primero de todos), Manuel Esteban, Jaume Deu Casas y Carlos Suárez, este gracias a las películas de su hermano Gonzalo; los montadores Ramón Quadreny y Juan Luis Oliver, muerto prematuramente en la mesa de montaje de **Dante no es únicamente severo**; Annie Settimo, primero esposa de Esteva y más tarde compañera de Portabella, que transitó por las labores de *script*, secretaria de rodaje, productora asociada y ayudante de dirección; la célebre fotógrafa Colita, como fotofija; el actor Luis Ciges y las actrices Serena Vergano, Teresa Gimpera, Romy y una jovenísima Emma Cohen; el poeta Joan Brossa y el músico Carles Santos, ambos gracias a sus colaboraciones con Portabella...

De la pretensión de autofinanciación de la que habla el primer punto del manifiesto de Jordá, es buena

prueba el hecho de que las tres productoras recurrentes de las películas de la EdB fueran creadas alrededor de otros tantos cineastas. Jaime Camino fundó Tibidabo Films para producir **Los felices sesenta**, pero también produjo filmes de Durán y Bofill, mientras Portabella recuperó su marca Films 59 para la producción de **Autour des salines**, de Esteva, y acabó produciendo sus propias películas. Pero la productora emblemática de la EdB fue, sin duda, Filmscontacto, creada por Esteva con la ayuda de su familia. Con ella intervino en la producción, además de sus películas, de títulos de Nunes, Jordá, Durán e, incluso, de **Cabezas cortadas** (1970), de Glauber Rocha, uno de los máximos exponentes del Nuevo Cine Brasileño.

En cuanto al “*sistema cooperativo de producción*”, basta echar un vistazo a las fichas técnicas de estas películas para comprobar que todos hacían un poco de todo, a menudo aportando su propio salario para la producción. El caso del propio Jordá es un ejemplo en cuanto al “*intercambio constante de funciones*”, del que hablaba en su segundo punto. Director en este periodo de las citadas **Día de los muertos** y **Dante no es únicamente severo** y de **María Aurèlia Capmany parla d’Un lloc entre els morts**, de las que es también coguionista, interviene además en el guión de **Cada vez que...** y **Liberxina 90**, de Durán; es delegado de producción de **Los felices**



**Dante no es únicamente severo**



sesenta, de Camino; interviene como actor más o menos ocasional en **Dante no es únicamente severo**, **Biotaxia**, de Nunes, la cismática **Tuset Street**, que acabó abandonando como otros compañeros; es uno de los colaboradores de **BiBiCi Story** (1969), de Durán; e incluso aparece acreditado como uno de los autores de las canciones de la ya citada **Cada vez que...**

El deseo de dejar clara la diferencia entre su cine y el que se hace en Madrid no es una cuestión de esnobismo, ni el resultado de un prurito de originalidad. Si los miembros de la Escuela comparten con los jóvenes del NCE su enfrentamiento al régimen franquista, en lo que se encuentran a años luz es en la forma de expresar su oposición. Frente al mundo deprimente y atormentado que se reflejaba en el cine que se hacía en Madrid, y que pretendía denunciar la represión que el régimen desplegaba en todos los terrenos, los jóvenes cineastas barceloneses proponían un cuestionamiento social a partir de la exhibición de su mundo alternativo, libre de prejuicios y traumas. Pero, como Jordá recordaba años después, el enfrentamiento entre los dos grupos era más propagandístico que real: *“Tenía la impresión de que cuando los insultábamos, ellos sabían que no los insultábamos, que era una polémica para la galería... Si no se daban cuenta, eso era ya asunto suyo. Había un mutuo juego a la contra y yo no tengo esa impresión de enemistad real”*(9).

Todo ello tenía evidentemente sus traducciones estéticas, esa *“preocupación preponderantemente formal”*, su *“carácter experimental y vanguardista”* y la *“subjetividad, dentro de los límites que permite la censura* (el posibilismo en aquellos años era inevitable), *en el tratamiento de los temas”*. Una de las mejores pruebas de todas esas búsquedas es, sin duda, **Dante no es únicamente severo**. Esta surgió como una película de episodios, lo que daría la oportunidad de participar en ella a un buen número de los miembros de la Edb y se podría presentar como una toma de postura colectiva, una especie de manifiesto, según recordaría años después Gonzalo Suárez, que se presentaba como el autor de la idea original. Sin embargo, por una serie de razones que sería demasiado prolijo traer a colación, los cinco nombres “definitivos” iban a ser los de Esteva, Jordá, Bofill, Portabella y Antonio de Senillosa. Tanto Bofill como Portabella acabarían abandonando el proyecto y Senillosa ni siquiera llegó a plantear seriamente el suyo. Por tanto, el film quedó reducido a los episodios de Esteva y de Jordá. Como la película había obtenido ya su licencia de rodaje y la calificación de Interés Especial, que le aseguraba, por la vía de las ayudas oficiales, la financiación del proyecto, los dos realizadores decidieron seguir adelante pese a todo.

Las dos historias se rodaron por separado, aunque la fotografía, en ambas, de Amorós les concedía unos



planteamientos estéticos comunes. Por otro lado, los dos “episodios” estaban protagonizados por los mismos actores, Serena Vergano, Enrique Irazoqui y Romy, lo que ayuda a crear una ficción de unidad argumental, que, en el fondo, no se pretende en ningún momento, y que se basaría en los relatos (al estilo de *Las mil y una noches*) que el personaje de Vergano narra al de Irazoqui. Pero, en la línea de las búsquedas formales reivindicada por la EdB, la película deja de lado cualquier lógica narrativa, tanto desde el punto de vista argumental como puramente cinematográfico, para jugar al filo de la realidad y el sueño, de la lógica y la abstracción. El montador Juan Luis Oliver se encargaría de dar “continuidad” a ambos *sketches* en la mesa de montaje, aunque, como queda dicho, no podría hacerlo del todo y su labor fue concluida por Quadreny.

Jordá contaría que había una cierta euforia a la hora de realizar la película. Estaban convencidos de que se convertiría en un éxito, que haría volver la cabeza de los espectadores hacia ese grupo de cineastas barceloneses. Pero las críticas no fueron ni mucho menos unánimes y el público dio la espalda a una propuesta demasiado radical. Las descalificaciones de la crítica más oficial fueron contundentes, tachándola, entre otras cosas, de superficial y patética. La revista *Film Ideal*, en una breve reseña sin firma, resume su argumento con un escueto: “Carece de

argumento; sus temas principales son la luz, el color y la música” (10). Por todo ello, **Dante no es únicamente severo** nació directamente como film de culto, cumplió su papel de estandarte de la EdB y sirvió de referencia para un cine que se interrogaba sobre sí mismo y sus límites, convirtiéndose en un film del que se ha hablado y escrito mucho, pero que se ha visto muy poco.

Su otra realización durante este periodo fue el medimetro documental **Maria Aurèlia Capmany parla d’Un lloc entre els morts**. En realidad, el proyecto inicial consistía en rodar un cortometraje en el que la escritora hablase efectivamente de su novela indicada en el título y que debía servir de presentación para conseguir financiación de cara a llevar a cabo la adaptación de la novela por parte de Jordá. En todo caso, las conversaciones, que incluyeron al futuro presidente de la Generalitat Jordi Pujol, no dieron sus frutos y la adaptación nunca se llevaría a cabo. En la entrevista, rodada en blanco y negro, la novelista habla del protagonista de su novela, un poeta, precursor del nacionalismo catalán, que vive a caballo de los siglos XVIII y XIX. Su narración va dando una apariencia de verosimilitud, que sólo se desvanece hacia el final cuando la autora desvela que se trata de un personaje de ficción. Cuando ofrecieron a Jordá la posibilidad de que el documental se exhibiese durante una entrega de los Premios de las



Dante no es únicamente severo

Letras Catalanas, el realizador insertó en él una serie de secuencias psicodélicas, rodadas en color en la isla de Formentera, que pretendían romper el tono monocorde de la entrevista, al tiempo que enlazaban la película con la herencia estética de las revueltas del 68.

Pero llegó un momento en el que la Edb se había convertido en un escaparate. En general, sus películas distaban mucho de llenar las salas, aunque a menudo podían llegar a ser rentables, gracias a las generosas subvenciones, otorgadas proporcionalmente a los presupuestos declarados, casi siempre muy por encima de los reales, práctica, por otro lado, generalizada en todo el cine español de la época. La famosa frase de Jordá ("*si no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé*"), a la que su propio autor ha restado después la importancia que se le otorgó, es, pese a todo, significativa de la Edb. Negarse a mostrar una realidad maquillada para superar la censura, empujó a los cineastas barceloneses, muchos de ellos de adopción, al terreno del simbolismo y la experimentación estética, lo que acabó llevándoles a un camino sin salida. Se había alcanzado a Mallarmé, pero quizás a costa de convertirse en un selecto club de *snoobs* con los que quedaba de lo más *chic* tomar una copa o epatar a la bienpensante burguesía catalana o española. Cuando se da cuenta de ello, Jordá decide abandonar Barcelona e instalarse en Italia.

### Entre el compromiso y la frustración

En los, más o menos, cuatro años que vivió en Italia, Jordá intentó sacar adelante varios proyectos de los que se habla en otro artículo de esta revista y realizó cinco filmes que se encuadran dentro de su compromiso, siempre crítico e independiente, con la izquierda.

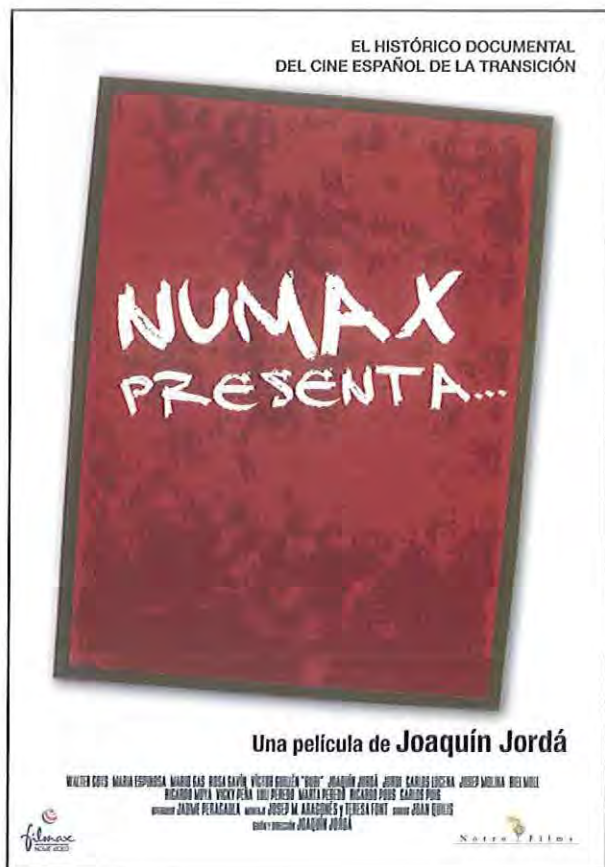
El primero de ellos, a partir de un encargo del Movimiento para la Liberación de Angola, costado por la productora del Partido Comunista Italiano (PCI), es el medimetraje documental **Portogallo, paese tranquillo** (1969). La película debía constar de dos partes: la primera se desarrollaría en la metrópoli y la segunda en Angola. Lo cierto es que esta última nunca llegó a rodarse y la película se limitó a la parte filmada en Portugal, adonde viajó, acompañado por Carles Durán, con la excusa de realizar un documental sobre las chimeneas del Algarve. En ella se reflexionaba sobre la situación de la colonización portuguesa en África, a partir de una serie de entrevistas con opositores del régimen salazarista. La película ganó la Paloma de Oro en el Festival de Leipzig, en la antigua Alemania del Este.

También producida por el PCI, **Il perché del dissenso** (1969) es un cortometraje documental que

parte de una bomba colocada por grupos de extrema derecha en Roma, "*en el lugar donde se reunía una especie de Concilio paralelo de 'curas rojos'*" (11). Jordá acabó enlazando las imágenes de las consecuencias del atentado con las declaraciones de los curas vascos asistentes, que hablaban de la situación en Euskadi.

Más radical resultó **I tupamaros ci parlano** (1969), que debía de montarse a partir de las imágenes que enviaría desde Uruguay el realizador italiano de vanguardia Romano Scavolini sobre la lucha de los tupamaros. La película debía presentarse en el Festival de Porretta Terme, pero las imágenes de Scavolini no llegaron. Jordá decidió tomar prestados dos fragmentos del cortometraje documental **Liber Arce, liberarse** (1969), dirigido por el uruguayo Mario Handler, a partir de la muerte de un estudiante a manos de la policía durante una manifestación, entre los que intercaló más de una hora de "cola" de montaje. Con este material, se presentó en el festival y, durante la proyección, leyó desde la cabina de proyección, con la pantalla en negro, un texto escrito ex profeso sobre la situación en ese país. La película dejó perplejos a los espectadores y consiguió el premio a la mejor película experimental del festival. Como irónicamente afirmaría Jordá más tarde, "*al fin y al cabo se trataba de una película sobre un grupo clandestino, y, ¿qué mejor clandestinidad que la oscuridad absoluta?*" (12).

**Lenin vivo** (1970) responde a un nuevo encargo de la productora del PCI, que dirigió con el italiano Gianni Totti, para conmemorar el centenario del nacimiento de Lenin. Dividida en tres partes, la primera era un montaje de fotografías y grabados que remitían a la Comuna de París y a la situación del proletariado en la Rusia zarista de finales del XIX. Para la segunda partió de imágenes documentales enviadas desde la Unión Soviética (URSS), donde se recreaba la vida del dirigente bolchevique. Al visionarlas, Jordá se dio cuenta de que estaban manipuladas, de forma que los personajes que habían ido cayendo en desgracia a lo largo del tiempo habían sido "borrados" o relegados a planos generales. "Limpió" las imágenes y las montó en su estado original. La tercera, consistía en una serie de imágenes que mostraban la realidad soviética de la época. En una secuencia en la que se leía un poema de Lenin, la cámara realizaba un *travelling* vertical ascendente sobre una estatua de Mao, al tiempo que se escuchaba "*de Oriente surgirán soles*". Evidentemente, la exaltación del dirigente chino en una loa al gran padre de la revolución soviética fue considerada inadmisibles por el PCI. Jordá se negó a suprimirla y, finalmente, se llegó a un acuerdo de conveniencia, según el cual la cámara mostraría a Mao mediante un plano estático. Su último trabajo en Italia consistiría en su interven-



ción en el documental colectivo *Sciogliamo le catene*, acerca de una huelga en la fábrica de automóviles Alfa-Romeo. Con sus proyectos más ambiciosos en el tintero, Joaquín Jordá deja Roma para volver a España en 1973.

### La vuelta a Barcelona: de la huelga de una fábrica a un lúcido certificado de defunción

Si la actividad cinematográfica de Jordá en Italia muestra su insobornable independencia y su crítica radical de la sociedad occidental con fuertes resonan-



Numax presenta...

cias sesentayochistas, la dificultad para sacar adelante algunos proyectos y los problemas adicionales que sufrieron varios de los que consiguió realizar (la falta de una de las dos partes previstas de *Portogallo, paese tranquillo*; la ausencia de imágenes originales en *I tupamaros ci parlano*; la censura ejercida por el PCI en *Lenin vivo*) no le ayudaban a plantearse un futuro prometedor en el mundo del cine.

A su vuelta a Barcelona, durante los años setenta se refugia en la escritura. Retoma la dirección de la colección de libros de cine de los Cuadernos Anagrama e intensifica su trabajo como traductor, excelente, hasta el punto de que en una entrevista periódica afirma años después: *"Traducir ha sido para mí la actividad creativa que he hecho más veces. Pienso que he llegado a tener oficio de traductor. En muchas épocas me ha permitido vivir y ha sido mi única fuente de dinero"* (13).

Años después retoma también su actividad como guionista de películas dirigidas por otros. En este terreno, es inevitable hablar de Vicente Aranda, para el que escribe (siempre firman sus guiones juntos) el guión de *Cambio de sexo* (1977). Seguirán, años más tarde, los de *El Lute. Camina o revienta* (1987), *El Lute II. Mañana seré libre* (1988), la serie televisiva *Los jinetes del alba* (1990) y, finalmente, *Carmen* (2003). Jordá ha declarado que siempre le ha resultado fácil trabajar con él. Además, durante años estuvo junto a ellos el entrañable Carlos Durán, refugiado en las labores de producción. En la escritura de guiones, no cree en métodos ni, mucho menos, en la reproducción de esquemas previos. Para él cada trabajo es distinto y defiende la improvisación, dependiendo de las personas con las que deba colaborar: *"El guión ha de servir como un conjunto de indicaciones para el productor, el director, el operador y el decorador, pero nunca hay que hacer un guión técnico, eso es cosa del director. Los guiones tienen que estar bien escritos sin dejarse llevar por la literatura, hay que tener un desprecio al adjetivo, pero saber utilizarlo y sobre todo hay que intentar escribir en imágenes"* (14).

Con el tiempo, dará clases de guión en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y en la Escuela de San Antonio de los Baños, de Cuba, entre otros centros. Del resto de sus trabajos como guionista, destacan *La vieja música* (M. Camus, 1985), *Golfo de Vizcaya* (J. Rebollo, 1985), *Alma gitana* (C. Gutiérrez, 1996) o, mucho después, *Pau i el seu germà / Pau y su hermano* (M. Recha, 2001).

En 1979 vuelve a colocarse detrás de las cámaras, aunque lo haga de una manera efímera. Es contratado por los trabajadores de la fábrica barcelonesa

Numax para dejar constancia de una lucha que tocaba a su fin. Tras descapitalizar sus dueños la empresa en un intento de declarar suspensión de pagos y vender el suelo en el marco de un negocio de especulación inmobiliaria, los trabajadores acabaron por tomar el control de la misma. La gestionaron durante un tiempo, pero su lucha se acabó dando de bruces con la realidad. Esto es lo que narra en **Numax presenta...** (1979).

El núcleo de la película lo forman las sucesivas declaraciones de los protagonistas, que narran la explotación a la que se veían sometidos, su toma de conciencia de clase, su enfrentamiento a la suspensión de pagos, sus primeros triunfos, las diferencias entre los diversos sectores durante el periodo de autogestión. A través de ellas un inevitable pesimismo se va apoderando de la narración. Las esperanzas depositadas en los años de la transición van truncándose poco a poco, cuando los trabajadores se van dando cuenta de que su lucha resulta molesta para partidos y sindicatos, en una época en que los pactos sociales dominan ante cualquier tipo de alternativa que se desvíe de la máxima lampedusiana de cambiar algo para que no cambie nada. Especialmente aleccionadores son los enfrentamientos entre los trabajadores, entre los que defienden que la autogestión de su fábrica debe llevarles a plantear un nuevo escenario de relaciones laborales y los partidarios del mantenimiento de unas formas de producción clásicas, en la línea de las llevadas a cabo por sus antiguos patronos.

Paralelamente, Jordá recurre a la dramatización, por parte de los trabajadores, de algunos de los momentos más duros del proceso y, sobre todo, la representación en un escenario teatral de los manejos de la patronal, por parte de la compañía teatral de Mario Gas. Estas últimas secuencias, deliberadamente estáticas, rodadas siempre en planos generales que producen un claro distanciamiento brechtiano, son rodadas en color, en busca de un nuevo contraste con las imágenes en blanco y negro del resto de la película. En realidad, más que a una loa revolucionaria, el realizador nos hace asistir al progresivo ascenso del desencanto.

En un intento por dar un mensaje final positivo, la fiesta de despedida de la aventura de los trabajadores de Numax, convertida en secuencia final, a su vez, de la película, se convierte en la representación final de la camaradería entre ellos. Muchos de los protagonistas hablan de sus proyectos, la mayoría declaran que buscarán nuevos caminos para sus vidas y rechazan la posibilidad de trabajar en el futuro para otro patrón. Esta secuencia será el origen de **Veinte años no es nada / Vint anys no és res** (2004), en la que Jordá regresará a algunos de sus personajes.

Los años ochenta serán para él de nuevo años de proyectos sin concretar, de guiones para películas ajenas, de clases de guión, de nuevas traducciones. La actividad de Joaquín Jordá ha sido siempre incesante e impredecible, por más que en algún momento pareciese que el cine español había perdido a uno de sus más lúcidos, críticos y profundos realizadores.

En 1990 **El encargo del cazador** aparece como una nueva isla temporal dentro de su filmografía como director. La película nace a partir de un encargo de Dària Esteva, que le propone que monte el material inédito filmado por su padre en África en sus últimos años. En lugar de ello, Jordá propone a su vez hacer un retrato del cineasta desaparecido, que al tiempo se convierte en el retrato de toda una generación. A partir de las declaraciones de un buen número de los protagonistas de los años de la *gauche divine* y la EdB, traza un *collage*, a la vez tierno y terrible, de este periodo.

Manuel Pérez Estremera consiguió que TVE se implicase en su financiación, pese a lo cual el ICC, que



**El encargo del cazador**

llevó la producción externa, acabó imponiendo una serie de cortes para reconducirla a una duración estándar. Así, su metraje previsto de 140 minutos pasó a quedarse en 100. Jordá lamenta las consecuencias de esos cortes: "*Al quitar 40 minutos todo quedó más condensado, más trágico y duro. Tuve que cortar lo que no era relevante para la historia pero sí necesario para la película, lo que le daba agilidad.*", al tiempo que recuerda lo que la película supuso de inmersión en la propia memoria: "*Rodar la película no me afectó mucho, prepararla y sobre todo montarla sí que me removió cosas, trabajar con sus cintas y con el material fue duro para mí. Yo ya me había olvidado de todo aquello. No veía a Jacinto desde los años setenta. Tenía mi vida en otra parte*" (15).

Jordá elude caer en el retrato autocomplaciente, pero también en lo que podía haber sido un fácil ajuste de cuentas con la EdB. Por el contrario, traza una vi-

sión caleidoscópica, una suerte de puzzle a través del que se retrata a toda una generación a partir de la figura de quien fue su figura más representativa, un Esteva que arrastró la “confusión” entre su obra (además de cineasta, Esteva fue arquitecto, pintor, escritor) y su propia vida. En esa confusión se adentra la lúcida mirada del Jordá teórico de la Escuela, pero también del Jordá protagonista de aquellos años. Especialmente certero es el análisis de la figura de Jacinto Esteva que lleva a cabo en la película el sociólogo Manuel Delgado: *“Es como si Jacinto hubiera recibido un encargo, el encargo de ir a un lugar en el que se puede uno plantear según qué cosas y solamente hay un corazón de las tinieblas en el que quizás se acaba descubriendo que la respuesta no existe y que la respuesta, en todo caso, es que no hay respuesta. Un lugar en el que uno puede perfectamente, como creo que le ocurrió a él, tener la fatalidad de encontrarse consigo mismo. Es un viaje del que casi nunca se vuelve indemne y que, en cualquier caso, como creo que le ocurrió a Jacinto, a veces no se vuelve”*.

De una forma más o menos consciente, muchos de los que estuvieron cerca de él van desvelando los claroscuros de esa figura que el propio Esteva descubrió con vértigo en el fondo del espejo. Jordá realiza un soberbio trabajo de montaje, a través del que ensambla las mil caras del poliedro. La generosidad y la alta estima hacia la amistad que siempre fueron características de Jacinto Esteva, se alternan con su esporádica brutalidad; su enorme capacidad creativa, con su incapacidad para ser mínimamente constante o metódico, lo que le convierte, en palabras de Portabella, en *“un amateur en el mejor sentido de la palabra”*; su radical rebeldía, con su procedencia burguesa: *“Tenía algo de niño mimado”*, dice Nunes, mientras Ruiz Camps sentencia: *“Más que un director de cine, era un pintor que utilizaba pinceles muy caros”*.

Aunque seguramente es en este terreno en el que los cortes mencionados se hicieron más contundentes, Jordá no elude reflejar la cara más frívola de la EdB, la de sus provocaciones a la pacata moral franquista de la época. Algunos de los protagonistas de las “noches locas” de Boccaccio evocan y reivindicando esos gestos provocativos, con los que se alineaban con la famosa máxima de *“haz el amor, no la guerra”*, que hace exclamar a uno de los asistentes: *“Mientras la chica se sacaba las bragas, hablaba del bombardeo de Hanoi”*. El propio realizador ha declarado que, a medida que los convocados iban sintiendo los vapores del alcohol, las conversaciones se fueron tornando cada vez más autoparádicas, por lo que decidió prescindir de unas imágenes que hubieran podido resultar crueles. Uno de los grandes aciertos de la película es el de conseguir caminar

siempre al filo de la navaja, evitando caer en innecesarios ajustes de cuentas.

Especialmente conmovedora resulta la visión del último vídeo en que quedaron grabadas su figura y sus palabras. En él, Esteva aparece sombrío, físicamente degradado, aparentemente dominado por el alcohol, enfático, apocalíptico. La dureza de las imágenes es acentuada por Jordá al enfrentar a ellas, por separado, a las dos mujeres que más cerca estuvieron de él en sus últimos años. Mientras su hija Dària, auténtico hilo conductor de la película con una presencia física que invade la pantalla, muestra una visión a la vez dolorida y lúcida (*“Me parece doloroso, corrosivo, brutal. Es una especie de autopsia en vida que le hicieron a Jacinto”*), dice al volver a ver las imágenes), Ana Ventosa, su última compañera, demuestra no haber estado nunca a la altura de un personaje como Jacinto Esteva y parece no enterarse de nada. De ella dice la propia Dària: *“Aquí utilizaba a Ana de pared, como si fuera un frontón. Ana no es nadie”*.

Quizás el espejo en el que más habitualmente se miró el Esteva de los últimos años fueron sus cuadros, de los que Dària resalta *“su evolución de una abstracción geométrica muy fría y racional, hacia un expresionismo brutal, en el que afloraban cien mil monstruos (...) La agresión de sus cuadros es un símbolo de una agresión hacia sí mismo, una especie de agresión desviada”*. El último plano de la película es ejemplar. Se trata de un primer plano del rostro emocionado de Dària, que dice: *“Estoy hasta las narices de hablar de Jacinto Esteva. ¡Córtame!”*. Jordá mantiene el primer plano durante unos segundos, hasta fundirse en negro. Segundos interminables que tienen algo de reto, de mantener la mirada fija, pero también de calurosa declaración de respeto.

### La ficción también existe

Dentro de esa división canónica, en la que Jordá nunca ha creído, entre documental y ficción, nuestro realizador se ha decantado casi siempre por la primera. Sólo en dos ocasiones ha optado por el denominado cine de ficción. La primera, queda dicho, es **Dante no es únicamente severo**, film que desde luego difícilmente puede considerarse una narración al uso, ni desde el punto de vista argumental, ni del de su puesta en escena. En 1996 recurre por segunda vez a la ficción con **Un cos al bosc / Cuerpo en el bosque**. Esta vez sí parte de un argumento concreto, de una historia convencional, si es que ese adjetivo se puede utilizar en una película como esta y con un realizador como Jordá.

En la pequeña localidad gerundense de Estremera se descubre el cadáver de Montse, una atractiva joven,

con fama de “demasiado moderna”, que vive en Barcelona y procede de una familia, los Claveras, sobre la que pesa una especie de maldición desde que en 1870, durante las Guerras Carlistas, degollaron para robarles a dos soldados a los que habían alojado por una noche. La encargada de las investigaciones es la teniente de la Guardia Civil Cifuentes, que ha llegado al pueblo tras años de servicio en Euskadi (16). Esta detiene a Mauba, un inmigrante africano, que se convierte en el máximo sospechoso. Sin embargo, las cosas son mucho más complicadas, sobre todo en lo tocante a un poderoso industrial de la zona, que reconoce haber visto a Montse la misma noche de su asesinato, a su hijo Joan y a Pep, que protagonizó con ella una violenta escena de celos ese mismo día. A partir de ahí, la teniente Cifuentes despliega todo su cinismo para articular una tela de araña, que alcanza sus sórdidos objetivos, sólo revelados en un último y sorprendente giro del guión.

Este *thriller* rural, como lo define Jordá, lleno de ironía y humor negro, esconde en realidad una brutal disección de una Cataluña profunda llena de autocomplacencia, corrupción y prejuicios. Es significativo a este respecto el paralelismo entre la caza del jabalí, presente a lo largo de la película como telón de fondo y escenario de alguno de los momentos clave de la intriga, y las relaciones de clase en ese microcosmos que trasciende su ámbito geográfico para convertirse en metáfora de la sociedad catalana. Años antes, los jabalíes estuvieron a punto de extinguirse en la zona. Para solucionarlo, algunos cazadores soltaron unas



cerdas domésticas con las que emparentaron los jabalíes salvajes, con el resultado de una nueva raza más prolífica, sí, pero que con su docilidad hurtó a su caza de la excitación de un enfrentamiento más arriesgado. Del mismo modo, en el microcosmos de Estre-



Joaquín Jordá durante el rodaje de *Un cos al bosc*

mera el poder aparece incuestionable y al mismo tiempo oscuro. Si el del padre de Joan lo es (en una secuencia la teniente le hace mención de sus negocios y de *"la extraña costumbre del 9%"*), no lo es menos el de la propia Cifuentes, que parece arrastrar algo inconfesable de su estancia en el País Vasco y acabará imponiendo no la justicia, sino su propia venganza personal. Es la venganza no sólo de su amiga Montse, sino la de la charnega que ha tenido que escuchar del médico del pueblo que *"la armonía de la zona comenzó a romperse en los cincuenta con la llegada de los castellanos. Y ahora, con los negros y los moros, todo ha ido a peor"*. Siguiendo con el paralelismo de la caza, también la sociedad catalana ha tenido que sufrir el mismo "cruce" de razas.

Frente a ese poder se sitúan los derrotados en una sociedad en la que todo se sabe, pero todo se calla, desde el propio silencio que rodeó el episodio durante las Guerras Carlistas que supuso la ascensión de los Claveras y su propia caída en desgracia. Derrotados como Joan y Pep, cuya rebeldía no va más allá de puros gestos de salón. Como Montse, que deberá pagar su "diferencia" con el desprecio y hasta con la muerte, aunque esta resulte a la postre una más de las pistas falsas que Jordá va introduciendo en la historia a lo largo de un guión complejo, en el que nada es lo que parece y la sorpresa final da la vuelta momentáneamente al calcetín de las relaciones de poder, aunque, en el fondo, todo debe seguir donde siempre ha estado. Por eso, las auténticas víctimas

serán, como siempre, los más débiles, en este caso los inmigrantes encarnados en la figura de Mauba.

Tras la secuencia de un accidente de automóvil, aparentemente banal, pero que jugará un importante papel en la trama, la estructura de **Un cos al bosc** se centra en las investigaciones de la teniente Cifuentes, continuamente contrapunteadas por los *flashbacks* que escenifican los relatos de sus distintos interlocutores. En ellos, Jordá introduce la voz de Montse como respuesta a los distintos relatos. Una voz que el espectador se ve obligado a relegar al terreno de lo fantasmal, como la continua aparición de esos dos caballos, uno blanco y otro negro, que remiten al asesinato de los soldados carlistas. Pero la voz resultará mucho más física de lo que cabía imaginar y las cartas marcadas se imponen en la última mano.

El final es desolador y acaba por revelarnos, por si a esas alturas fuese necesario, la falta de escrúpulos de la teniente Cifuentes, que lleva el peso de la historia, encarnada por una Rossy de Palma que, si no realiza un trabajo interpretativo deslumbrante, sí concede al personaje un físico que se convierte en un espléndido hallazgo. Una secuencia como aquella en la que la guardia civil convierte su "interrogatorio" al industrial en un divertido numerito sexual en el coche oficial, que tiene mucho de violación, como respuesta a la que él sometió a Montse, resulta impagable y es una muestra de que Jordá se mantiene en forma en lo que toca a su capacidad de provocar con vitriolo puro.



Un cos al bosc



### Si no queremos hacer Mallarmé, hagamos Montaigne

*“Reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos de crisis, que tal vez presagien el desenlace final, el retorno al caos, o se metamorfoseen en un nuevo renacimiento, absolutamente impredecible. En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo, el género con que Montaigne marcó el paso de la Edad Media a la Moderna, al Renacimiento. Y tal vez lo sea también para el cine. O, por lo menos, es el marco en que yo me sitúo”* (17). Jordá escribía estas líneas en 2004 y, si bien se pueden aplicar a todo su cine, son especialmente pertinentes a propósito de las tres últimas realizadas hasta el momento: **Mones com la Becky / Monos como Becky** (1999), **De nens** y **Veinte años no es nada**.

Joaquín Jordá nunca ha pretendido hacer ese tipo de documental que busca contemplar la realidad desde fuera (si es que tal cosa existiese). Muy al contrario su intervención en el terreno documental ha ido en progresivo aumento. No nos referimos tan sólo a su aparición física, aunque en algún caso sea determinante, sino sobre todo a su toma de postura ética ante todo aquello que filma, en lo que la objetividad o la verdad (imposibles) quedan descartadas. Su cine

es cada vez más complejo, en el mejor sentido de la palabra, aquel que designa la multiplicidad de puntos de vista y desde luego el rechazo a esquemas y dogmas nunca inocentes, siempre al servicio de intereses más o menos oscuros. **Mones com la Becky** no es un acercamiento biográfico, ni una disertación sobre la lobotomía, como **De nens** no trata simplemente de la paidofilia, ni **Veinte años no es nada** es la evocación nostálgica de un tiempo pasado. En todas ellas, Jordá aprovecha la excusa argumental correspondiente para ir más allá, al cuestionamiento de los propios cimientos de nuestra sociedad.

En todas ellas vuelve a repetirse esa mirada caleidoscópica tan evidente ya en todo su cine anterior. Es, por supuesto, el caso de **Mones com la Becky**, realizada con la ayuda de Nùria Villazán, poco después de sufrir un infarto cerebral, que le supuso una serie de alteraciones de percepción (una tragedia para Jordá, que, lejos de dramatizar, aprovechó para hurgar en los más perdidos vericuetos de la mente). Era el momento de volver a su viejo proyecto de llevar a la pantalla la figura de Egas Moniz, Premio Nobel portugués e inventor de la lobotomía, aunque la idea original se transforma radicalmente con la nueva situación. Si todo el cine de Jordá tiene mucho de juego de espejos, en este caso los reflejos se



multiplican más que nunca. Espejos y laberintos: el laberinto de circunvoluciones del cerebro humano y el laberinto por el que deambulan los distintos expertos que van desgranando sus teorías acerca de las distintas intervenciones, no necesariamente quirúrgicas, de la psiquiatría hacia sus pacientes, pero también el laberinto por el que esos psiquiatras pretenden guiarles, como ha señalado el propio Jordá.

La película discurre por tres niveles, que a su vez se bifurcan y se entrecruzan constantemente. Uno sería el formado por las declaraciones de una serie de expertos y científicos. Entre ellos, el sociólogo Ignasi Pons afirma que las intervenciones y tratamientos psiquiátricos más agresivos en realidad se hacen *"para controlar socialmente a los individuos que no se comportan de acuerdo con las normas morales"*, mientras el filósofo Jorge Larrosa cuestiona la palabra *"vida"*: *"Matamos una vida con sentido, aunque dure poco, para crear una vida como supervivencia, donde esté ausente el dolor y donde esté ausente el sentido"*. Algo que, con sus propias palabras, ratificará Ramsés, el más lúcido de los pacientes de Malgrat.

El segundo nivel sería el destinado a evocar la figura de Moniz: unos pocos documentos de archivo (18), entrevistas con algunos de sus descendientes, evidentemente laudatorias, y la búsqueda de documentación y la interpretación de breves escenas de su vida por parte del actor portugués Joao Maria Pinto.

Finalmente, un tercer nivel protagonizado por un grupo de enfermos de la Comunitat Terapèutica de

Malgrat, que deben, a su vez, interpretar mediante una breve pieza teatral el atentado sufrido por Moniz a manos de uno de sus enfermos, cuyos disparos estuvieron a punto de causarle la muerte. Este último nivel es el que contiene el juego de espejos más complejo y sofisticado, quizás, de todo el cine de Jordá. Los internos de Malgrat se vuelcan en la experiencia, pero son incapaces de quitarse su propia piel, como son incapaces de reflexionar sobre sus personajes, volviendo una y otra vez hacia su propia experiencia cuando hablan de ellos. Esta confusión de papeles toma un cariz especial cuando el actor que debe dirigir la función e interpretar a Moniz, João Maria Pinto, afirma que él mismo sufrió una operación de lobotomía a raíz de una depresión que le llevó a varios intentos de suicidio (19). Pero, además, el propio Jordá se integra entre los internos para intercambiar experiencias e incluso hablar de los medicamentos que comparte con ellos y, rizando el rizo, reproduce algunas imágenes de su propia operación cerebral y otras pruebas previas (20). Con estas dos incursiones, tanto el único actor profesional como el propio realizador de la película quedan integrados como personajes reales dentro del grupo de internos de Malgrat, como dos pacientes más, que además han vivido la intervención del escalpelo en sus propios cerebros. La imagen distorsionada rebota, así, en un nuevo espejo.

La frontera entre locura y cordura queda hecha trizas continuamente y el concepto de normalidad puesto en cuestión, al mismo tiempo que el territorio de la ficción se entrecruza con el de la realidad.



Mones com la Becky



**Mones com la Becky** es una película dura, sin contemplaciones, que atenta contra el concepto básico de toda sociedad, el concepto de normalidad. Y esto precisamente, el concepto de normalidad, estará de nuevo en el origen de **De nens**, su siguiente película.

**De nens**, un documental de algo más de tres horas de duración, es otro aldabonazo en la línea de flotación del orden social. A partir del caso de pederastia del barrio barcelonés del Raval, más en concreto del libro que el escritor catalán Arcadi Espada escribió sobre él, Jordá realiza un documento estremecedor. Cuando los acusados de pederastia (finalmente condenados) y algunos de los padres de los menores que supuestamente sufrieron abusos (absueltos) se enfrentaron al tribunal, el caso había ya sido sentenciado. La policía manejó pruebas e interrogatorios y la prensa aireó su versión sin molestarse en contrastar las fuentes, ni investigar. Detrás había un importante proyecto urbanístico municipal para lavar la cara del antiguo Barrio Chino, para erradicar de él la miseria y la marginación y recuperarlo para la nueva Barcelona nacida de los Juegos Olímpicos del 92. Jordá introduce su cámara en la sala y seguramente nunca aquel tribunal se habrá arrepentido más de una de sus decisiones que de la de permitir aquella filmación. La parcialidad del tribunal es tan sangrante como la indefensión de los acusados.

Una vez más, Jordá multiplica sus puntos de vista. Sus cámaras recogen el revoloteo de la prensa alrededor del proceso, la misma prensa que ha ayudado

con su negligencia a dejar el juicio visto para sentencia de cara a la opinión pública e, incluso, al tribunal. Pero, además, sus entrevistas más allá del juicio ponen, por un lado, en evidencia los intereses inmo-



liarios y municipales que han llevado a buscar una excusa ejemplar para justificar sus acciones urbanísticas. Por otro lado, su cámara realiza un *travelling* de documentos, datos y declaraciones sobre el paisaje humano del Raval, en el que la marginación, el paro y la pobreza constituyen el auténtico triángulo de la miseria, que el tribunal se encarga de expulsar de la sala. En un momento del juicio, uno de los abogados pregunta a Espada sobre lo que tienen en común los acusados. *"Estamos juzgando a pobres"*, responde el escritor.

Y, de nuevo, la noción de normalidad queda en cuestión. La paidofilia es uno de los tabúes más arraigados en nuestra sociedad. Cualquier ambigüedad al respecto es condenada de antemano. No hay matices. Todo vale para combatirla. Es significativo que la cámara de Jordá apenas preste atención a la figura de Jaume Lli, cuya actitud moral hacia los pequeños es cuestionable, para centrarse en la de Xavier Tamarit. Este no niega en ningún momento sus tendencias paidófilas, pero sí que cometiese ningún acto de pederastia (21), algo que comparten ante el tribunal los psicólogos que le han tratado a partir de su detención. Pese a todo, Tamarit no puede escapar de la tela de araña, no sólo porque el tribunal no está dispuesto a cuestionar sus inamovibles valores (fue condenado a 60 años y, en última instancia, por el Tribunal Supremo, a 115 años de cárcel), sino incluso internamente, porque su rostro, permanentemente turbado por la vergüenza, denota que en cierto modo ha caído en la trampa. El mayor triunfo de un tribu-

nal no consiste en declarar la culpabilidad de un acusado, sino en convencer a este de la misma.

En las secuencias filmadas en la sala del tribunal, la cámara toma partido recogiendo a su presidente dormitando, sus gestos chulescos, autoritarios y parciales y la ciega ofuscación de los fiscales. A este último respecto, hay una anécdota significativa respecto a la "imparcialidad" con que la policía llevó a cabo las investigaciones previas al juicio. El fiscal interroga a una testigo, hermana de una de las acusadas, acerca de las relaciones de su hija Mar con Jaume Lli. La testigo le responde que no tiene ninguna hija con ese nombre y que sus dos únicos hijos son mayores y están casados. Tras un breve gesto de fastidio, el fiscal prosigue con otro testigo sin inmutarse. El mantenimiento del rostro del fiscal, en primer plano, durante esos breves segundos es una declaración de principios. También los primeros planos pueden ser una cuestión moral.

Pocos años después de **Numax presenta...**, intentó realizar una continuación de este para el programa televisivo "Vivir cada día". Para ella, quería contar con la presencia de algunos políticos, entre ellos Felipe González. El proyecto no salió adelante, lo que acabó ayudándole a la postre a conseguir *"una perspectiva mucho más amplia"*, cuando en 2004 realiza **Veinte años no es nada**.

La película comienza con la fiesta de los trabajadores de Numax con que se cerró la anterior. La mayoría





se juraban a sí mismos que no volverían a trabajar para un patrón. Jordá ha asegurado que no habría hecho esta continuación, si hubiese comprobado que la mayoría habían fracasado en su intento. Lo que encuentra es que algunos lo han conseguido, de una manera u otra, pero todos mantienen altas dosis de dignidad y para nadie de entre ellos aquella experiencia ha dejado de enriquecerles y permanecer en su memoria desde entonces. La cámara salta de uno a otro de los protagonistas veintitantos años después. Desde la trabajadora que lo sigue siendo, frente a la única opción de ama de casa que le ofrecía su familia, hasta el sindicalista (que se declara "*comunista con toques anarquistas*"), que, tras ocho años como concejal, ha decidido trabajar en la Escuela-Taller municipal de su pueblo, pasando por la profesora de escuela primaria que en la fiesta de Numax había declarado que quería hacer magisterio o por las personas que se escaparon al campo. Pero si algo en común tienen todos ellos es el sentimiento de que fueron traicionados. La transición se desembarazó de todos aquellos que, tras luchar por la llegada de la democracia, empezaron a ser molestos.

Pero Jordá se detiene en la historia de una pareja, que tras montar un Ateneo Popular en Santa Coloma y participar en una radio "*con gente libertaria*", decide pasar a la acción de una manera muy especial. Ella cuenta que en el grupo había gente escarmentada de la lucha política: "*Necesitabas el ideal, saltarte la legalidad, dar palos al capital*". La pareja se

dedicó a robar bancos. Cercado tras un asalto en Valls, el hombre pidió ver a José Barrionuevo, entonces Ministro del Interior, para negociar. Para él, Barrionuevo representaba la traición de la izquierda hacia aquellos que les habían hecho llegar al poder con la esperanza de que muchas cosas empezaban a cambiar. No acudió y, en su lugar, lo hizo el gobernador civil de Tarragona, que recibió los dos balazos destinados a él, de los que, afortunadamente, se recuperó. El atracador murió poco después, enfermo, en la cárcel. Toda una metáfora.

Los personajes de Jordá van confluyendo en una nueva fiesta, esta vez una comida de reencuentro. En ella comprobamos que la experiencia de Numax fue más allá de los propios trabajadores. El cocinero, y dueño del restaurante, resulta ser el antiguo abogado de los obreros de Numax. Su historia es la de un economista perteneciente a una buena familia de Bilbao, que "*no podía seguir poniendo mis conocimientos al servicio del capital*" y que, tras trabajar en la Zona Franca barcelonesa, decide estudiar derecho para ser abogado laboralista. Al final, esta suerte de álgter ego del propio Jordá (que una vez más se mezcla con sus personajes) decide dedicarse al arte de las perlas. Trazo a trazo, Jordá parece certificar que al fracaso de las respuestas sociales enterradas por la mostrenca transición, sólo cabe enfrentar la actitud personal. Una actitud que es la que representa su propio cine. Quedamos a la espera de su próximo aldabonazo.

## NOTAS

1. Nuria Vidal, "Joaquín Jordá. El círculo del perverso", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 49.
2. *Ibidem*, pág. 50.
3. Joaquín Jordá, "Numax presenta... y otras cosas", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 58.
4. En el artículo citado en la nota 1, págs. 50-51, se relatan con gracia y concisión estos hechos. Respecto al tratamiento psiquiátrico dice: "Estuve tres meses de tratamiento y me lo pasaba muy bien. Aquel psiquiatra era muy amable y lo único que hacía era llenarme de toda clase de drogas, lo probamos todo, yo iba dopado el día entero, pasadísimo".
5. Véase Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona, Anagrama, 1999. Se trata, sin duda, del mejor trabajo sobre este período, que tiene su precedente en la obra de los mismos autores, esta vez en catalán, *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Ed. Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, 1993.
6. Joaquín Jordá, "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán", en *Nuestro Cine* nº 61, abril de 1967, págs. 36-37.
7. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, pág. 186.
8. Para profundizar en este fiasco y, en general, para un pormenorizado conocimiento de la EdB, nos vemos obligados a remitir de nuevo a la obra de Rimbau y Torreiro: *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*.
9. *Ibidem*, págs. 194-195.
10. *Film Ideal* nº 216, pág. 34.
11. Joaquín Jordá, "Numax presenta... y otras cosas", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 59.
12. *Ibidem*, pág. 59.
13. Chus Gutiérrez, "Joaquín Jordá. Recuento de un hombre libre", *El País*, 10 de agosto de 2005.
14. Nuria Vidal, "Joaquín Jordá. El círculo del perverso", en *Nosferatu* nº 9, junio de 1992, pág. 54.
15. *Ibidem*, pág. 54.
16. Jordá dosifica al máximo la información que ofrece acerca de sus personajes. No sólo en el caso del pasado profesional de la guardia civil Cifuentes, sino también en lo que respecta a sus relaciones con Montse, a las de esta con Pep o Joan, o al tipo de negocios del industrial. En la misma línea de dosificar la información para dar más posibilidades al espectador de que construya su propio puzzle, crea una serie de personajes en los que se detiene tras los primeros trazos. Entre ellos destaca el que encarna el propio realizador, un cocinero de aspecto entrañable, que adorna su solapa con "el escudo del Barça y la bandera independentista" y que saluda a la teniente con un irónico: "No todos los días se tiene el honor de recibir en casa a un representante de las fuerzas de ocupación".
17. Joaquín Jordá, "Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha", en *Nosferatu* nº 46, julio de 2004, pág. 6.
18. Entre ellos, Jordá incluye las imágenes del nombramiento de Franco como doctor *honoris causa* de la Universidad de Coimbra, algo que se produjo el mismo año en que Moniz recibió el Nobel, provocando un claro paralelismo entre dos formas diversas de control social.
19. En realidad Pinto estuvo a punto de sufrir una lobotomía, pero tras las últimas pruebas se descubrió que se trataba de un tumor que le oprimía uno de los lóbulos del cerebro y que le fue extirpado.
20. Estas imágenes son reproducidas en color, frente al blanco y negro de la mayoría de las secuencias de la película, un juego de contrastes que ya había desarrollado en **Numax presenta...** De la misma forma, en **Mones com la Becky** Jordá pasa, alternativamente, del celuloide al video digital. Ambos recursos acaban acentuando el carácter mestizo de la película.
21. Para una institución tan ortodoxa en sus conceptos como la Real Academia Española de la Lengua, la diferencia es clara. La paidofilia es una "atracción erótica o sexual que una persona adulta siente hacia niños o adolescentes", mientras que la pederastia es el "abuso sexual cometido con niños".