

[Tijeretazos.Cinema]  
JOAQUÍN JORDÁ, CINEASTA  
Daniel Gascó García

Para el ser humano, las imágenes son más viejas que las palabras. Antes que hablar, antes que leer, aprendemos a ver. Lo visible se sitúa en el origen de todo conocimiento, está en el principio de nuestro aprendizaje vital. Con el tiempo, fascinados por la imagen, la apariencia, se han creado multitud de instrumentos de visión. Parece que el viejo sueño humano de llegar a verlo todo haya sido finalmente posible.

Este afán insaciable, este apetito voraz, desmesurado, ligado profundamente a nuestro tiempo ha provocado en más de un teórico lecturas apocalípticas: habitamos un planeta en el que el reino de lo visible se va apoderando implacablemente de la realidad. ¿El triunfo de los simulacros?, se pregunta Jean Baudrillard, nos traduce Joaquín Jordá.

Lo vemos a diario en nuestro monitor: "uno sólo existe si sale por televisión". Basta mencionar dos programas que siguen millones de espectadores: *Big brother* y *Operación Triunfo*. Cada concursante que abandona la casa o la academia no puede reprimir las lágrimas. Es el gesto traumático de quien abandona el paraíso. La experiencia sensible de sentirse por primera vez vivo para el mundo le ha sido arrebatada y el público, implacable, no ha dudado en su calidad de juez, de firmar la expulsión.

Todo esto, que habla de la hiperinflación de imágenes propia de nuestros tiempos, poco o nada tiene que ver con un personaje de la sabiduría y envergadura de Joaquín Jordá, a no ser el hecho de que gran parte de su obra contemple esta fisura entre lo visible e invisible. Sabemos que mirar se trata de un acto voluntario. Es decir, sólo vemos aquello que miramos. Jordá, en cada una de sus películas, parece lanzar una cuestión fundamental: ¿qué es aquello que nunca vemos?

Cada nuevo filme suyo supone, desde luego, un descubrimiento, primero para Jordá y después para el espectador. Salvo *Un cuerpo en el bosque* y *Monos como Becky*, es autor de una obra inaccesible, de muy difícil exhibición. Las razones son simples, toda su obra cinematográfica participa de una curiosidad y una voluntad documental que nada tiene que ver con la acostumbrada oferta de las salas de cine.

En 1979, los trabajadores de la fábrica Numax, después de luchas sindicales y huelgas, decide asumir la autogestión de la empresa antes que aceptar el cierre. La situación es extraordinaria y Jordá acepta el reto, por un módico presupuesto de 600.000 pesetas, de filmar una película. *Numax presenta...*, como toda su obra, es una película insólita dentro del cine español, en la que Jordá enfrenta diversas entrevistas a los obreros con una representación bufonesca, a cargo de la compañía de Mario Gas. Ese intercambio, de la realidad frente a la puesta en

escena, de lo documental frente a la representación, es una de las claves fundamentales de su cine. Los protagonistas, antes que actores, son seres humanos, eso lo sabe bien su director, pero sea en un documental o una película de ficción, la presencia de la cámara implica siempre un intercambio de funciones que, a menudo, es prácticamente imposible separar.

Esta es una característica que distingue el cine de Jordá del cine de José Luis Guerín, también interesado en jugar con el documental. En el cine de Guerín, la cámara encuentra un lugar discreto, en la que registra pero no interactúa, ni altera aquello que se pone en escena. Como en el cine primitivo o en las películas de John Ford, adquiere una categoría invisible. Durante la presentación en Valencia de su película *En construcción* (2001), Guerín contaba cómo, después de horas de grabación, la cámara iba adquiriendo la presencia inofensiva de un simple mueble.

Sea en *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (1969), *Numax presenta...* (1979), *El encargo del cazador* (1990) o *Monos como Becky* (2000), la cámara de Jordá no es para nada discreta. La postura de Jordá es la interrogación más o menos directa de la cámara frente a unas determinadas personas. Poco importa que los protagonistas, casi siempre poco familiarizados con el cine, divaguen, se incomoden o tartamudeen. Interesa más esa relación, prácticamente virgen, que la cámara establece con el improvisado/a actor/actriz.

Al principio de *Monos como Becky*, en un autobús, oímos a una mujer que, desde el equipo técnico, interroga a los pacientes de MaIgrat: ¿Qué os parece hablar delante de una cámara? "*Pensé que sería más difícil. Es igual que hablar con otra persona*", "*Es como un sueño*", "*Te miran. Tú míras. Sabes que alguien te está mirando*", van contestando.

Implicación directa de la cámara, intrusión del cine en asuntos sociales. Jordá, bien parece decirnos una y otra vez, que lo que menos interesa es el simple retrato. Porque sí, por un lado, una de las aspiraciones del cine es la de "mostrar las cosas tal como son", que dirían los neorrealistas. Pero, existen otros caminos. Durante la entrevista que mantuve con él surge, no en vano, la referencia a otro documentalista, el realizador francés Georges Franju.

Para Franju, imbuido por un impulso sadiano, todo consistía en levantar capas. En *Le sang des bêtes* (1948), Franju reconstruye la clásica postal romántica de un París que ama para, seguidamente descubrir que esta ciudad idílica emerge, existe, se alimenta, de la actividad terrible y sangrienta de los mataderos. Franju recibe el encargo de realizar un documental sobre Nôtre Dame pero, bajo su lente, ya no se trata únicamente de una catedral o un edificio histórico. Nôtre Dame es un obstáculo para el libre vuelo de las aves, que allí se despanzuran y encuentran muerte a diario.

Joaquín Jordá figuraba en los manuales de historia del cine español como ideólogo de un movimiento-respuesta al nuevo cine español: la llamada "Escuela de Barcelona", intento frustrado de hacer un cine de vanguardia, de imposible difusión dentro de la España franquista. Y Jacinto Esteva, co-autor junto a Jordá de la película-manifiesto, *Dante no es únicamente severo* (1967), era su insolente aliado. En 1990, Jordá realiza un documental sobre Esteva, *El encargo del cazador*. A modo de espejo, escuchando a aquellos que le conocieron, el espectador va descubriendo a un artista perdedor, en realidad mucho más interesante, más lleno de matices que un triunfador. Jordá, más profundo e incisivo que nunca, no rinde fácil tributo a su amigo. *El encargo del cazador* no es el simple retrato de un artista que se ha

buscado infructuosamente hasta encontrar la muerte en condiciones trágicas. Es otra muy distinta: la petición de alguien que ha abandonado esta vida, sin la posibilidad de musitar siquiera sus últimas palabras. La película, polémica, inaccesible, plena de fascinación, responde a esa falta y es un turbador último suspiro, no sólo de la figura de Jacinto Esteva, sino de una época, la de la *gauche divine*, llena de proyectos, de sueños de transgresión, pero también de un cierto desencanto.

Hay una presencia continua de Jordá en todas y cada una de sus películas. En *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts*, presenta, micrófono en mano, los títulos de crédito. En *Numax presenta...*, aparece en la fiesta final preguntando a los obreros sobre su futuro fuera de la fábrica. En *El encargo del cazador*, surge en el instante en que la modelo Romy, se siente incómoda, incapaz de atravesar el umbral del plató improvisado en la casa de Jacinto Esteva, que había sido durante diecinueve años el gran amor de su vida. En *Un cuerpo en el bosque*, asume el rol de cocinero, que irrumpe en plena conversación, trascendente para la intriga, preguntando si la comida ha sido satisfactoria.

Es este último filme citado, por pertenecer a un género de ficción, una auténtica rareza en la curiosa carrera de Jordá. *Un cuerpo en el bosque* es uno de esos filmes que responden a un deseo de sorprender y conducir al espectador. Y, para ello, Jordá no duda en recurrir al engaño, pues esa imagen que da título al filme y que se muestra al espectador como un crimen brutal evidente, se revela al final como una mascarada. Y lo cierto es que toda esa intriga resulta finalmente mucho menos interesante que el retrato que va trazando de una Cataluña profunda que el cine apenas ha mostrado. Si la película resulta especial, no es por su guión propio de película de género, sino por un intercambio intermitente y continuo entre ficción y documental. Por otra parte, Jordá parece hacer una petición hermosa al espectador. En *Un cuerpo en el bosque*, dos personajes narran una vieja leyenda, origen de una maldición que pesa sobre la familia de la víctima: dos oficiales carlistas, montados sobre un caballo blanco y otro negro, piden asilo a una familia, cometen la torpeza de mostrar una bolsa llena de monedas y son degollados al amanecer. "Después del asesinato de esta pobre chica, todavía hay quien dice haber visto de nuevo a los dos caballos, cabalgar solitarios por el bosque". Más adelante, el espectador, que Jordá desearía vivo, imaginativo, despierto, rebosante de curiosidad, contempla esa imagen de leyenda.

[Tijeretazos.Cinema]

DE NENS

Mario Vitale

La buena salud del cine documental en España pasa necesariamente por una valiosa y, de momento, perenne propuesta: el Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Bajo ese epígrafe, "documental de creación", tan atractivo como vago, han surgido algunas de las películas más estimulantes del último cine español. Obras como "En construcción" (Jose Luis Guerín, 2001), Mones com la Becky (Joaquín Jordá, 1999) o El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004), nacen a raíz del Máster, en la que los alumnos se entregan, participan activamente y alcanzan categoría profesional.

*¿Por qué considerar el documental como modelo ideal de aprendizaje?* En principio, por su libertad, la ausencia de parámetros específicos, leyes o líneas de guión. Igual que no hay una definición clara de realidad o de verdad, el documental, en su pretensión de ser una ventana abierta y fidedigna al mundo, resulta finalmente el género cinematográfico más ficticio, el que requiere un mayor tratamiento de su sonido e imagen. Es la exigencia del buen documental: resultar más real que lo real; y el dilema de todo cineasta, sobre todo, del documentalista: el estado cautivo o libre de las imágenes que rueda, o cómo la presunta realidad se camufla ante la mirada inquisitiva del ojo de la cámara. Ese conflicto creativo se acentúa cuando el tema a tratar consiste en un escándalo público, una noticia periodística o una sentencia judicial.

"De nens" (2004), aún inédita en nuestras pantallas, vuelve a ser otra mirada sobre como la normalidad, la llamada realidad – social, política, mediática, sexual – ve, habla, juzga y finalmente condena, a esa anormalidad con la que se está forzado a convivir y a la que la implícita marginación que lleva inoculada la hace especialmente apetitosa a la hora de satisfacer las demandas sociales, jurídicas y mediáticas con las que la Realidad se retroalimenta y se reafirma, en base a criterios "naturales" o "lógicos". Si Mones com la Becky nos llevaba a la confrontación del escalpelo científico-lógico de la lobotomía, practicado en instituciones sanitarias, con la vida y la trayectoria, definitivamente truncada, de los disminuidos psíquicos, De nens, a pesar de su aparente neutralidad e imposible objetividad, enfrenta la muy (in) formada posición del sistema judicial sobre la pedofilia con otro universo que ésta trata de entender y clasificar con vistas a su, improbable, digestión y posterior enjuiciamiento. La puesta en escena de Jordá es la misma, disponer su entramado de niveles narrativos con objeto de que el espectador saque sus propias conclusiones, nunca fáciles ni tan sencillas como algunos representantes de esa privilegiada realidad quisieran. De nens es capaz de armonizar dos representaciones - el juicio y una propiamente teatral - con dos plataformas mediáticas - la prensa que narra y difunde ese juicio (después, no lo olvidemos, de haber narrado y propagado los rumores que han llevado a ese juicio) y las asociaciones de vecinos del barrio del Raval. En las relaciones y enfrentamientos entre estas cuatro instancias se cuaja a fuego lento otra realidad que, no por predestinada, es más sutil y

dolorosa. Confiesa Jordá (1) que el modelo utilizado para *De nens* ha sido el cine negro americano de los 50 ó 60, y es difícil no acordarse de esa obra maestra de Otto Preminger que ponía en escena otra puesta en escena, un juicio con papeles repartidos, un microcosmos donde lo importante era el funcionamiento de la maquinaria, sabidos ya cuáles eran los papeles de las diferentes partes del invento: *Anatomy of murder* (*Anatomía de un asesinato*, 1959).

En su primera secuencia, aparentemente desvinculada del resto del filme, una mujer expresa con dificultad un mensaje cordial a una persona querida, de la que probablemente tuvo que separarse. Es el primer rostro oculto, anónimo en virtud de esa misma marginación que la imagen establece, difícilmente inteligible, pero expresivo, resolutivo, patético. Xavier Tamarit Tamarit, acusado principal de la causa, enfrentado a un jurado tan despótico, como ridículo, se erige en víctima de un rumor y personaje principal del filme. “*Su imagen es la de chivo emisario, que carga con todas las culpas y limpia un poco la mierda de toda la sociedad*”, cuenta el director. La cámara de Jordá no se corta y, sin inventar nada ni recurrir a ningún artificio o montaje sospechoso, muestra a un jurado que se duerme ante la lectura del sumario y a un juez que expulsa despectivamente y abusa con chulería de su propio poder.

Igual que *Mones com la Becky* no era un film sobre la lobotomía, *De nens* no es una película sobre el abuso de menores: *La película no gira sobre este tema, gira sobre la utilización social de una historia*, dice Joaquín Jordá. La cuestión a tratar es cómo surge un rumor, de donde nace y cómo se propaga. La noticia nunca probada: “*se ha localizado una de las mayores redes de pedofilia de Europa*”, viene dada por la policía, y, sin cuestionarse, se comunica fielmente a través de la prensa y se transforma en eco popular. El impacto mediático es tal, que después poco importa que esa información sea cierta o no, se entiende como verdadera independientemente de su origen. “*En este barrio del Raval está ocurriendo el único crimen que actualmente no tiene perdón, que la sociedad actual no acepta, y se ha convertido en tabú. Robar es un delito, matar a veces está bien y a veces está mal, pero eso de follarse un niño es horroroso, es un crimen nefando. Dentro de un tiempo será otro, pero yo no sé cuál inventarán, de momento éste es el crimen mayor*”.

[Tijeretazos.Caos]

## ENCUENTRO CON JOAQUÍN JORDÁ Y NURIA VILLAZÁN EN EL AÑO 2.000

Daniel Gascó García

(Entrevista realizada en los cines Albatros de Valencia en marzo de 2000 por Daniel Gascó García en la presentación de *Monos como Becky*).

La memoria traiciona. Por aquel entonces sabía muy poco de la obra y pensamiento de Jordá, y habiendo realizado la entrevista, recordaba con simpatía algunas imprecisiones mías y la sensación de no haber culminado una entrevista en la que la última pregunta había sido formulada pero no contestada por falta de tiempo. Ahora, una vez transcrito el resultado, hasta ahora inédito, queda un verbo lúcido y un pensamiento avanzado, que supera con creces cualquier fatua ambición periodística. De todas formas, dejo reseñada la pregunta frustrada: "*Repasando una vieja revista, Film Ideal* núm. 208, en la que publicaste algunos de los postulados de la Escuela de Barcelona, he señalado algunos adjetivos y características. Y había pensado que, a modo de juego, me dijeras, de qué forma valoras actualmente cada una de ellas: Trabajo en equipo, con intercambio constante defunciones. Utilización de actores no profesionales. Experimental. Vanguardista. Subjetividad. Autofinanciación y sistema cooperativo. Preocupación preponderantemente formal". Quizá esta pregunta encuentre respuesta en Castellón.

*Me gustaría que hablaseis de vuestra concepción del documental, ya que veo que habéis hecho uso de la representación, que no os habéis ceñido totalmente a la realidad con que os habéis enfrentado.*

Joaquín Jordá (a partir de ahora J. J.): Yo tengo la impresión (creo que Nuria también) de que el documental frente a otros géneros tiene la virtud de su inmensa apertura. En el documental pueden caber muchísimas cosas que no caben en las películas llamadas de ficción, que vienen muy arropadas por la existencia de un guión, de un guión que significa una estructura muy cerrada. El documental, aparte de ser un género muy abierto, muy ambiguo, tiene la ventaja y la grandeza de que cabe todo: cabe la ficción, la reflexión, el ensayo, la demostración, la película militante... Cuando pobres cineastas se empeñan en hacer sus primeras armas con esa enorme proliferación de cortometrajes, de pequeñas historias de ficción, creo que se equivocan, se confunden y harían mucho mejor practicando a través del documental, que es un género que permite una enorme libertad. En unos momentos en que el cine está ahogado por los enormes presupuestos, por esa nutricidad del cada vez más (más dinero, producciones cada vez más mastodónticas), de ese deseo del cine español de competir con el cine americano y de manejar cada vez mayores presupuestos, tengo la impresión de que el regreso al documental (que no quiero calificar, porque lo considero un género incalificable y, por tanto, un género con muchas posibilidades), sería una mejor escuela y un mejor aprendizaje.

Nuria Villazán (N. V.): Cuando este documental, documento, o lo que quiera que sea, viene impulsado por un Máster, cuyo título era "documental de creación", nosotros nos frotamos las manos y pensamos que qué bien, porque no sabíamos muy bien lo que era, pero nos abría todo tipo de puertas. O sea, que todo cabía. Entonces, funcionamos con esa libertad y salió este juego, que es un juego caleidoscópico que, como muy bien apuntó Joaquín Jordá en una entrevista, el calidoscopio es un poco el futuro de este tipo de género o del cine en general. Estábamos encantados de habernos sumergido en algo tan abierto y tan libre.

*¿Qué relación os une y hace que decidáis firmar juntos este trabajo?*

J. J.: Nuria trabajó de *scrípt* en una película que yo hice, *Un cuerpo en el bosque*. Ahí nos conocimos y, cuando tuve una embolia cerebral en Madrid, Nuria vivía allí y empezamos a colaborar juntos. Las primeras semanas, andaba muy extraviado por el mundo, y ella trabajaba algunas horas conmigo, me dictaba cosas, procuraba remontar un retorno al pensamiento organizado que había perdido. No trabajábamos en nada, me ayudaba a pensar, a regularizarme.

Cuando se planteó esta película a raíz de una iniciativa que vino de un Máster de la Pompeu Fabra y la inmediata aportación que dio el Sr. Pérez Giner a la producción, que considero se metió en un proyecto muy aventurado para un hombre como él, que presume de prudente, ya que no se puede tener los pies en tierra y confiarse al mismo tiempo a una chica nueva y un tío que está medio loco. Celebro que se arriesgara, él está bastante contento.

Así, la relación nace en el instante en que surge la oportunidad de realizar una película dentro de este margen documental, y puedo retomar lo que había sido un proyecto de ficción.

*¿Los estudiantes del Máster intervinieron en el rodaje?*

J. J.: No excesivamente. Era un rodaje difícil. Por un lado, entrar en un lugar como es un establecimiento psiquiátrico. Desde un principio, nos planteamos que el número de personas que debía entrar allí debía de ser mínimo, el más reducido posible, para no alterar o alterar lo menos que se pudiera la cotidianidad del centro psiquiátrico. Todas estas precauciones parecían excesivas, pero creo que no lo fueron. Facilitó lo que luego resultó un rodaje muy fácil, agradable y muy estimulante. La convivencia que existió durante dos semanas con los pacientes y el personal tratante de Malgrat fue espléndida. El equipo, reducido a lo imprescindible, no manifestó el deseo de búsqueda de algo que podía haber ocurrido, intentar captar ojos desorbitados, y toda clase de gestos y reacciones que satisfagan esa curiosidad malsana que produce la visión del enfermo mental. Esto jamás ocurrió. Hay toda una leyenda sobre la posible violencia, la irresponsabilidad, la imprevisibilidad del enfermo mental. Es evidente que es imprevisible. Pero todo esto por suerte funcionó muy bien. Hubo una convivencia, una complicidad, una mezcla. Es decir, en momentos determinados del rodaje, realmente no sabías quién era el interno y quién no. Todos éramos perfectamente homologables a lo mismo. Tomar precauciones frente a una posible conducta imprevisible, motivó que la participación de estudiantes del Máster fuera reducida. Del grupo de ocho que estaba adscrito a este proyecto participaron de forma activa yo diría que sólo tres. Una muy activa, porque fue *scrípt* de la película, otro era ayudante de la 2ª unidad de cámara y un tercero que estaba en la oficina de producción. Luego el resto fueron conversaciones.

Ahora tengo otro proyecto, por ejemplo, también va a ser de inmediato, englobado dentro del Máster de la Pompeu Fabra del documental y, desde hace quince días, estoy trabajando con los estudiantes, de entrada en algo tan previo como la elección de un proyecto. O sea, yo manejo un par de proyectos, o cinco documentales y durante una semana hemos estado exponiendo, discutiendo, barajando, y en cierta manera, decidiendo, o sea, aportando datos para que se decida cuál va a ser el proyecto en sí. Otro caso del mismo Máster es la película que ha hecho Guerín (*En construcción*, 2001), que le ha ido fantástico contar con alguien, un grupo de ocho personas permanente, pues ha estado rodando durante más de año y medio. No habría equipo profesional capaz de soportar esta tarea. Para una película como la de Guerín, que será espléndida, ha sido una aportación física permanente e indispensable, casi única de los estudiantes. ¿Por qué? Porque era un proyecto dilatado en el tiempo que se ha rodado durante dieciocho meses o más. No habría presupuesto capaz de pagar un equipo profesional durante ese tiempo.

*Y, en este tipo de proyectos de carácter documental las televisiones, a nivel de producción, de emisión, ¿hasta qué punto juegan un papel fundamental?*

Pienso que la televisión tiene una demanda voraz del documental. Ahora a mí me parece que la televisión es como el vertedero. Es mi impresión personal. Es decir, yo tengo bastantes afecciones hacia la televisión. Me parece un género espléndido transmitido para dar la actualidad, para explicar lo que está ocurriendo. En cambio, me parece un mal receptáculo para retransmitir, para hacer cosas. Es un medio muy bueno para la actualidad, el deporte, la información y es estupendo para emitir películas que ya no se ven en los cines. Pero a mí la idea de hacer películas para televisión no me atrae, es una idea que no considero. Sin embargo, es evidente que la televisión es el último difusor de este tipo de cosas. Yo pienso que deben pasar, es decir, velar armas en los cines, aunque tengan una recepción breve y pobre, deben pasar y vivir en los cines. Los cines es la prueba de fuego, una película no existe hasta que no se haya pasado en los cines, con unos señores que han pagado, que han decidido entre cincuenta ofertas (¿cuál eligen aquel día?), que pasan por la taquilla o se cuelan, me da igual. (Señalando a Pérez Giner, el productor) a él no le da igual, para mí lo básico es que se sienten en la butaca y vean aquello. Para mí es lo que debe soportar una película, ese contacto con el espectador, ese contacto casi religioso, o sea, de tú a tú, de la pantalla a la butaca. Luego la televisión es otro asunto indispensable para acabar de cubrir los presupuestos.

*Y hablando de presupuestos, ¿contar con poco dinero ha acabado afectando positivamente a esta producción?*

J. J.: Ha sido fundamental. Pienso que hay que intentar volver a un cine de bajo coste por todos los medios. Cuando nos encontramos con una película de ficción, esos bajos costes no se consiguen a través de dejar de estimarla, es decir, de dejarla exhausta, de descarnarla, de dejarla en nada, es decir, de empobrecerla. ¿Por qué? Porque es normal, una película de ficción requiere la existencia de unos actores determinados y una serie de presupuestos previos que, por más que se rebajen, que se corten, convierten algo en producto, en algo miserable, deleznable, en nada, en una pequeña porquería.

Sin embargo, géneros como el documental, por su propia naturaleza, van con costes menos cargados y, cuando hablo de documental, hablo de todos estos híbridos, hablo de una cantidad de cosas que pueden hacerse. No es que esté defendiendo el género, estoy hablando



de una manera de hacer que abarca también eso que podemos llamar documental, pero abarca también otro tipo de cine que tiene que saber jugar con muy escasos medios, pero medios suficientes, es decir, no trabajar a partir de la miseria. La austeridad crea algunas costumbres, como todo el mundo sabe. Y, entre otros, crearía una buena costumbre, tal vez, de volver a recrear.

Ante la inflación del cada vez más, más caro, más costoso, más medios,..., cinematografías como la española tienen que volver a plantearse un cine de austeridad, que no es un cine de pobreza. Y esto el documental lo permite sobradamente.

*Hacer un "documental de creación". mantener una mirada cómplice, honesta, sobre un tema que, sobre el papel, como proyecto, parece difícil, espinoso. Además, incorporar tu propia enfermedad, tu caso personal, como material documental. Todo muy sugerente, ¿a qué responde esa decisión?*

J. J.: A mí la palabra creación me parece una palabra cursi, muy cursi. Yo la eliminaría por completo.

Desde el principio, desde que tuve esta lesión, esta embolia cerebral o tomé conciencia de tenerla, intenté conseguir filmar muchas cosas de todo esto. Filmar la intervención quirúrgica que, efectivamente, me pertenece. El cuerpo allí postrado soy yo, realmente soy yo.

Intenté filmar análisis, conversaciones, pruebas de tratamiento. Tengo mucho material ahí. Un compañero está más o menos pensando en hacer una película sobre esto. Incluir esto, eliminaba la prepotencia y la soberbia del ser normal, que se cree normal, que se llama normal y que se enfrenta al mundo de los locos como un mundo de anormales. Yo me sentía en una fase intermedia, como en un eslabón, no perdido sino encontrado en esta cadena entre anormalidad y normalidad.

*Pienso que era un gesto sincero que facilitó la convivencia, el trato, la simpatía, la complicidad, el buen rollo con los pacientes del centro psiquiátrico, que en realidad eran unos seres que estaban cerca. Esto me hace pensar en una anécdota del director francés Georges Franju, que contaba cómo la primera vez que entró en el centro psiquiátrico donde iba a rodar su primer largometraje, "La cabeza contra la pared" (1958), tuvo la sensación turbadora de parecerse mucho a los pacientes.*

J. J.: No sé si eres cinéfilo. En esta película he hecho un homenaje a Franju. Es el personaje de la monja con las alas bombeantes. Que pertenece a aquella película, ¿cómo se llamaba? ¿*Fantomas*?

"*Judex*".

J. J.: Exacto, *Judex*. Franju es un director que me ha encantado siempre. Y, de ahí, mi homenaje con esa monja, con ese hábito que ya no existe y que hubo que pedirla a un guardarropa de teatro, alargarla para que tuviera ese ondeo, que tiene el protagonista de *Judex*, cuando se disfraza de monja.

Franju es un director fascinante que luego, con *El pecado del padre Mouret*, entra en decadencia, entra en el costumbrismo francés, que es precisamente lo que criticaba la generación de la *nouvelle vague*, a la cual Franju como abuelo pertenecía.

Hay un plano, un contrapicado filmado bajo un día de lluvia, donde se ve la monja paseándose con estas alas, que parecen de pájaro, y cruzando el laberinto, que no tiene más justificación que recoger el tema del laberinto de una manera sesgada, con un punto de vista. Es un espacio en el cual te pierdes, sin embargo, es el espacio más racional del mundo, porque tiene unas reglas. Si tú sabes las reglas lo recorres en un santiamén, en un minuto. De lo contrario, te pierdes. Esa imagen del laberinto servía para explicar el proceso de la terapia, o sea, de la psiquiatría con respecto al enfermo. Te da una guía, pero una guía tetraviada, trabajosa. Y, por eso, a los psiquiatras de aquí, que intervienen en el laberinto se les hace perder. Bueno tienen una cámara que marcaba el trayecto, pues en general iba delante. Marcaba la salida, pero también en momentos muy concretos les llevaba a perderse. Eso se subraya cuando los psiquiatras se encuentran con un muro y dicen: "bueno,... pues por aquí no será. No hay salida". Era un poco esa idea de que el psiquiatra no puede ofrecer la salida al enfermo. Que le puede entretener, mantener,...

*Un aspecto del filme, que no queda del todo claro, sí se trata de un dato real o sólo ficción, es el hecho de que el actor que interpreta a Moniz se haya hecho una lobotomía o no.*

J. J.: A mí me pareció imposible que alguien lobotomizado hiciera justamente de actor. Podría dedicarse a cualquier otra cosa, pero nunca de actor, porque justamente lo que quita la lobotomía es la capacidad de desdoblamiento, de ser otro. De todas formas, lo busqué y lo encontré. Hablé con el actor en Portugal, que me contó su historia clínica, relacionada con el tema. Se trata de un dato inexacto, es realidad y es ficción. Él había sido diagnosticado como esquizofrénico, estuvo internado en un hospital psiquiátrico y era candidato a la lobotomía. Lo que ocurre es que después le hicieron un scanner y descubrieron que lo que tenía era un tumor cerebral, que le producía una opresión que creaba síntomas psicóticos. Entonces, lo que hicieron fue quitarle el tumor cerebral. Pero luego él se volvió, dice que a causa de la operación, un maníaco depresivo. Entonces, yo tenía al protagonista ideal, porque se trataba de alguien que había vivido todo ese proceso, por el hecho de tener una experiencia manicomial, haber sido diagnosticado como esquizofrénico primero y, luego, oficialmente, sigue así y muy orgulloso que está, como maníaco depresivo. Fue, por tanto, una información errónea, ya lo imaginaba, pero que investigué y me condujo a elegir a alguien que se sintiera implicado y mostrara un entusiasmo por hacer la película.

*Me gustaría saber qué relación te unía a tu tía Josefina a la que dedicas tu película.*

J. J.: Con mi tía Josefina tenía una relación muy escasa, pertenecía a la leyenda negra de la familia. Mi tía Josefina era una esquizofrénica que quería fundar una orden religiosa, era su deseo y su padre, que era mi abuelo, que era un hijo de puta, un hombre muy católico, no quería que su hija fuera monja porque quería que le cuidara, que viviera con él, así impedía que mi abuelo, que estaba liado con la camarera, tuviera que casarse con alguien del servicio. La presencia de la hija le salvaba de este compromiso. A causa de este hecho moral, mi tía Josefina acabó enloqueciendo y, cuando murió mi abuelo, ingresó en un manicomio. La he visto poquíssimas veces, porque era la lacra de la familia y mi familia no la trataba. Yo recuerdo un día cuando tenía siete u ocho años, una de esas veces en que estaba en casa de mis padres, que mi tía Josefina entró en mi habitación, me desnudó y me cubrió el cuerpo de estampitas. Luego me volvió a poner el pijama y me dejó ahí. Yo esa historia nunca la había contado, me

pareció una historia llena, demasiado cargada y, al mismo tiempo, demasiado íntima y que, además, podía reportar represalias contra mi tía.

Pasaron años y un buen día un médico psiquiatra amigo mío, valenciano por cierto, me dijo: "En el manicomio donde yo trabajo hay una paciente que debe ser pariente tuya, se llama Josefina Jordá". Y fui a verla y el médico me presentó y le dijo: "Mire Josefina (una mujer de sesenta y tantos años, pelo cortado a ras parecido a Juana de Arco, estilo muy rústico, la mujer no era fea), aquí está su sobrino". Y mi tía Josefina dijo: "Doctor este es un impostor, éste lleva barba y mi sobrino no llevaba. Mi sobrino era un niño de seis años que yo misma maté, murió en mis brazos y lo mandé al cielo. Y allí habla conmigo todos los días". Entonces, me di cuenta de que el acto que había hecho de cubrirme de estampas significaba para ella que me había mandado al cielo y ya no dije nada más, lo dejé en eso.

*En los títulos de crédito, sobre una "o" de "Monos como Becky " empezamos a ver unas imágenes de la investidura de Franco.*

J. J.: Es el único viaje que Franco hizo al exterior. Es decir, Franco salió de su país en dos ocasiones: una cuando fue Hendaya a recibir a Hitler y este viaje que hizo el mismo año, el mismo mes, las mismas fechas, que a Moniz le concedían el Nobel. Franco hizo un viaje a Portugal, y los noticieros portugueses no dieron nunca la información del Nobel porque Moniz era un personaje de la oposición, que era un personaje político hasta que llega el fascismo a Portugal. Había llegado a ser Ministro de Asuntos Exteriores. Así, era marcar un poco esta historia, situar cronológicamente el hecho, mostrar la relación con España, apuntar el hecho del fascismo común en ambos países, señalar esta coincidencia de una manera no insistente, dejarla abierta. Por eso, el actor portugués hace el comentario espontáneo, viendo los noticieros portugueses: "No ha aparecido nada de la noticia del premio a Moniz. Paciencia", que no es un comentario de protesta, sino de resignación.

*Hay un toque en la película que me ha parecido muy tuyo, pues recuerdo que en alguna de las imágenes de "El encargo del cazador", en la que entrevistas a la hija de Jacinto Esteva en un sillón grande, donde deja significativamente un espacio vacío, marcando un poco la ausencia de Jacinto, Y aquí, en un momento dado, se habla de un acto homenaje a Moniz, en el año 1955, donde vemos una foto en la que aparece la sobrina junto a una silla vacía. ¿Te gusta mucho la idea del fantasma?*

J. J.: Son casualidades, supongo que las casualidades tienen una razón de ser. Si algo lo ves y lo aceptas. Yo no lo he pensado. Son cosas que surgen de modo inconsciente. Puedo aceptar que existe una reminiscencia, pero no hay nada intencionado.

N. V.: Cuando la sobrina-nieta habla de la nostalgia, de "...lo único que quiero es decirle que lo echo mucho de menos". Mostramos esa foto, porque era una foto de un año antes de morirse Moniz, que inauguraron justo el hospital que ahora lleva su nombre. Acto en la que se reservaba el puesto del ausente, que era él, que estaba enfermo.

J. J.: En realidad, lo que ocurre cuando creas una imagen, una imagen que se aparta de la normal imagen de la realidad, siempre se refiere a algo. Uno lo puede referir a una cosa inmediata, luego en el plano semántico se puede referir a muchas cosas. De hecho pienso que es otro de los significados de la puesta en escena, es decir, que escapa a la voluntad del que la pone en escena. Y el porqué luego vuela por su cuenta. Está bien y pienso que es la ventaja,

que es una de las cualidades de montar una película que no respete el guión. Porque en el guión toda cosa que no sea unívoca está fluida, el guión va a al grano siempre, o sea, rehuye, tiene un miedo espantoso a situaciones que no sean clarísimas, porque confunden. En cambio, cuando trabajas así, se producen cantidad de escenas que son interpretables de muy diferentes maneras. Y eso está bien, admitir esta equivocidad.

N. V.: Planteando un poco las posibilidades con respecto al personaje Moniz, se nos abrían, porque no sabíamos la línea que iba a tomar eso. Después de haber rodado en Malgrat, de haber filmado en el psiquiátrico pues un poco nos acogíamos a todo lo que nos mostraban. Llegábamos al hospital y nos decían: "una foto de no se qué, no se cuántos". ¿Qué representa esto? Nosotros la filmábamos. Luego la digeríamos.

J. J.: Y se conservaba o se eliminaba, según qué sentido diera al conjunto.

*Durante el relato, no dejas de mostrar un interés por mostrar el dispositivo de la producción del documental: las entrevistas en el autobús, dirigiéndose incluso al técnico de sonido, el cámara que entrevista a los pacientes o tú mismo que apareces en escena y dices: "¡corten!"*

J. J.: Todo era muy intencionado. Ahí ya sabíamos lo que íbamos a hacer, sabíamos que era un documental con intervención, con una intervención decididamente falseadora de la realidad inmediata, se trata de apostar por una realidad más clara en el fondo. Yo recuerdo que, en un momento determinado, rodando, en Malgrat, Ricardo Iscar, que es un documentalista y profesor de la Pompeu, un documentalista muy estricto, me llamó y me dijo: "has salido tú, te has colado". Y le dije: "No, si yo iba a salir". Y me contestó: "¿cómo? En cualquier documental, el autor no puede salir". "Bueno, pues mira, lo siento, mi posición debe de ser muy poco ortodoxa".

N. V.: Él sabía que iba a incluir su caso personal, no como actor de la escena.

J. J.: Claro, pensaba que tenía que hacer otra cosa, porque pensaba en una linealidad, digamos, en lo que se puede y no se puede hacer. Y él me dijo: "Es que esto no se puede hacer..."

N. V.: "...no puedes salir de policía".

J. J.: Puedo salir de lo que me dé la gana, no estamos dentro de un esquema cerrado.

N. V.: O, por ejemplo, la cámara que sale reflejada en el espejo constantemente. Sí que nos planteamos una libertad de movimientos total para el equipo, tanto como la de ellos.

*Salas a escena y dices: "Perdí la memoria...". Entonces, pasamos del b/n al color.*

J. J.: No, no. Perdí los colores. Perdí el sentido del color. Yo no sé los colores ahora. Es decir, los veo, no es que vea en b/n. Yo veo un color, pero no sé que color es. He perdido la nomenclatura del color. Noto lo que es el color, en realidad, la vibración de ondas, y la noto en la piel. Y, a partir de ahí, puedo, si acierto, establecer una gama, y si acierto el primero, acierto el segundo, ya sé los otros, porque en la piel yo noto la frialdad o la calidez del color.

Enfrentado a ese problema, pensé que era mejor hacerlo en b/n, y dejar únicamente en color los trozos que supuestamente no filmaba yo,...

N. V.: Los que filmé yo.

J. J.: Porque, entonces, no sería otro, y el otro sí sabía cuál era el color.

*Se da, no obstante, una cosa muy curiosa. El actor portugués cuando habla en portugués la imagen es en b/n y cuando lo hace en español es en color.*

N. V.: ¿Por qué? Nos dimos cuenta que había dos grados de autenticidad en su representación. Cuando estaba frente a la cámara, aunque contaba su caso de una manera personal, él hacía de actor.

J. J.: Cuando contó su caso, él lo hizo de una manera clandestina, es decir, no nos lo contó, fue una toma oculta. Lo contó en un intermedio del rodaje a la jefa de producción y el de sonido estaba delante. Entonces ahí realmente no interpretaba, contaba su historia. Pero no la contaba a la cámara, pues la cámara no estaba presente, pero si estaba el sonido. Sin que él lo supiera. Esta transformación del actor presentando y el actor siendo, otra vez, caso personal, quisimos señalarla.

*Acudís a dos niveles de representación. Por un lado, el grupo de enfermos que hace una representación teatral de la vida y muerte de Egas Moniz y, por otro, de forma más preparada, el actor que interpreta a Egas Moniz en distintas secuencias del filme.*

J. J.: No son dos niveles de representación, son un único nivel. Es el mismo. El actor portugués hace de director de escena. ¿Cuál es su personaje? Es un personaje que investiga sobre Egas Moniz con la idea de montar una obra teatral. Entonces, elige el periodo de la vida de Moniz que sólo afecta a Egas Moniz, que no afecta a los demás, que es esta historia del atentado que, en el fondo, no es real. Es decir, no fue simultáneo la concesión del Nobel y el atentado. Ahí hay una alteración de la realidad histórica, porque hay muchos años de diferencia. Se produce una concentración. Hay una representación de una obra de teatro, de la cual sólo vemos el final, la parte anterior se supone que ya está representada y, a partir de ahí, se establece este juego del actor portugués incorporado ya, transferido, hecho un transfer psicoanalítico al personaje que representa.

N. V.: Lo que pasa es que esto también parte de un momento en el que nosotros también estábamos trabajando con la idea de que existía un actor portugués que había sido lobotomizado y, partiendo de esta idea origen, que él incorporara el personaje de Egas Moniz suponía algo así como la venganza del monstruo de Frankenstein. Y hay un momento en que él va paseando como investigador, se asoma a un espejo y se transforma en Egas Moniz. Ahí entramos en la representación más al uso, con decorado, con vestuario, etc., porque también pensábamos que él entraba en esa dinámica y quisimos respetarla pese a que él no había sido lobotomizado, pero había tenido un proceso psiquiátrico. Y jugamos un poco a eso.

J. J.: Con un simple efecto de montaje, el actor se mira en un espejo y cambia a Moniz, acompañado del aullido de las monas para marcar esa transformación.

N. V.: Y, ahí, como el orden de rodaje fue, digamos, a la inversa a como podría suponerse. Es decir, primero fuimos a Malgrat y luego rodamos en Portugal. El actor sí que hace un trabajo de identificación con el personaje de Egas Moniz y, cuando llegó a Portugal, en ese momento, él estaba muy imbuido de la historia de Moniz. Ya había hecho la representación de Malgrat, ya había asumido el personaje, ya les había explicado a los pacientes la vida del científico. Cuando llegó allí...

J. J.: O sea, en Portugal, él ya iba rasurado. Hubo que ponerle un bigote postizo. El bigote se lo ha afeitado él mismo en la pre-representación en Malgrat. Así, con ese bigote postizo, haciendo de Egas Moniz en Portugal, ya no es él.

N. V.: Es el juego de espejos que mantuvimos.

J. J.: La idea de que el espejo devuelve otra imagen, una imagen invertida, pero que, en el fondo, es la misma. Que es la imagen misma del laberinto. Es una idea que el paciente Rarnsés repite varias veces: yo soy yo y mi espejo y mi imagen. Que, en el fondo, es una imagen muy típica dentro de la locura. Es decir, esta idea de que el que está delante de mí reflejado no soy yo. Yo, al mismo tiempo, en aquel momento y todavía ahora, ya no me veo en los espejos, por esta lesión cerebral. O sea, yo me veo de una manera rara en un espejo, no, me identifico, puedo distanciarme mucho de la imagen que reflejo.

N. V.: La escena, que no hemos montado, pero que sí que se hizo de una manera muy voluntaria. En una sala, donde hay un gran espejo, hicimos una especie de casting, donde ellos contaban su personaje. Era una escena muy buena, pero que luego no tenía cabida, por como iba la historia.

J. J.: Se estuvo jugando con la diversidad de imágenes entre el primer término, que es la imagen real, el segundo término, que es la imagen reflejada pero, al mismo tiempo, la tercera imagen respecto a la primera imagen, que refleja la imagen de la cámara. Era un juego que rompía mucho... Si hubiéramos seguido otra línea de montaje esto habría sido importante. No lo fue porque estorbaba.

...

[Joaquín Jordá, cineasta y la entrevista al director y Nuria Villazán, fueron publicadas originalmente con motivo de la VII Semana de Vídeo Amateur de Castellón, organizada por la Universitat Jaume I de esta ciudad]

*tijeretazos postriziny*