

Joaquim Jordà y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato

Irene H. Liberia Vayá
Universidad de Sevilla
ireneliberia@gmail.com

Resumen: *En la presente comunicación trataré de identificar y describir los rasgos más característicos de las obras que conforman la última etapa en la filmografía de Joaquim Jordà, un cineasta inclasificable cuyo trabajo más reciente es una muestra de las nuevas tendencias experimentadas en el ámbito de la no-ficción durante los últimos años. El principal distintivo de Jordà es que ha desarrollado una forma personal de ensayo dentro del modo documental. En estos "film-essai", el cineasta se mueve constantemente entre los límites de la realidad y la representación, combinando elementos muy diversos para crear estructuras narrativas complejas que cuestionan las reglas del género documental y también las que rigen nuestra propia sociedad.*

Palabras clave: Joaquim Jordà, cine-ensayo, no-ficción, documental, representación, hibridación

Abstract: *In this communication, I will try to identify and describe the most characteristic features of the latest documentaries directed by Joaquim Jordà, an unclassifiable filmmaker who has shown in his recent works the newest trends seen in the field of nonfiction over the last years. Jordà's distinctive trait may be to have developed a form of personal essay within the documentary mode. In his "essay films" he constantly moves between the shores of reality and those of representation and he combines very different elements to create complex narrative structures that question the rules of the documentary genre and also those governing our society.*

Keywords: Joaquim Jordà, essay films, nonfiction, documentary, representation, hybridization

1. Introducción

La producción documental en nuestro país está en auge desde hace poco más de una década, y buena prueba de ello es el gran impulso que ha recibido este género en Cataluña, donde en apenas trece o catorce años se han realizado en torno a unos trescientos documentales (Torreiro, 2010: 7). Precisamente en el inicio de este fenómeno se sitúa *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, 1999), posiblemente la obra más célebre de Joaquim Jordà, cineasta complejo y difícil de clasificar en torno al cual gira la presente comunicación y cuya importancia no ha dejado de reivindicarse en este ámbito por la gran influencia que ejercen sus films en toda una generación de jóvenes realizadores interesados por un “cine de lo real” que se entiende como espacio de creación.

Entre todos los adjetivos utilizados para describir el trabajo cinematográfico de Joaquim Jordà en su última etapa, encontramos frecuentemente la idea de un cine “valiente”, “incómodo”, que “hace ruido” (Manresa, 2006), un cine “de situación” o “dialógico” (Guerra, 2006), un cine “libre”, “no contemplativo” (García Ferrer y Martí Rom, 2001), un cine “límitrofe”, “crítico” (Salvadó Corretger, 2006)... En definitiva, un cine independiente, que se hace preguntas, que experimenta posibles respuestas y que deja siempre un espacio para que el espectador sume sus reflexiones al conjunto. En consecuencia, a menudo los textos especializados se refieren a sus trabajos más conocidos como “ensayos audiovisuales” o “films reflexivos” y destacan, entre otras particularidades de su obra, la problematización del estatuto del documental que Jordà pone de manifiesto al intervenir continuamente en la realidad que filma, y la inclusión en el interior de sus películas del debate sobre el tema que éstas abordan.

En la comunicación que ahora comienza propongo una aproximación a los últimos films de Joaquim Jordà con el objetivo de conocer y comprender los rasgos más definitorios de un cine crítico y de gran libertad enunciativa que ha inspirado nuevas tendencias en la no-ficción española. Ésta y otras razones hacen que la reflexión en torno al cine de Jordà sea muy útil para descubrir algunas de las direcciones que va tomando la no-ficción en la actualidad, un campo del audiovisual difícil de definir por sus desafiantes características: el constante juego con los límites entre realidad y ficción, la reflexión que propone sobre el estatus del documental y las dificultades del cine para acercarse a *lo real*, la integración de elementos muy heterogéneos o el aprovechamiento de los nuevos medios para experimentar otras vías de representación.

Ese terreno de libertad para mezclar formatos y construir relatos arriesgados se ha convertido en los últimos años –aunque la hibridación cuenta con precedentes muy lejanos en el tiempo– en un campo muy importante de producción, tanto en lo que se refiere a la realización de este tipo de films como a los textos, coloquios y espacios diversos organizados en torno a ellos y que dan lugar a una creciente actividad científica centrada en sus características, así como en los retos y problemas a los que se enfrenta este género en la actualidad.

La reflexión que aquí propongo acerca de los últimos trabajos de Jordà se enmarca en este contexto de interés renovado por las nuevas formas de relato que se vienen

experimentando con éxito en la no-ficción desde finales del siglo XX. La intención que guía estas páginas es conocer mejor la genuina obra que el cineasta catalán realizó en su última etapa y que se ha convertido en un modelo ineludible para los jóvenes que pretenden dirigir películas dentro del ámbito de la no-ficción y alejados de los sistemas de producción dominantes.

2. Biografía de Jordà y acercamiento a su obra en tres etapas

Joaquim Jordà nació en Santa Coloma de Farners (Gerona) el 9 de agosto de 1935 en el seno de una familia de notarios, adinerada y afín al régimen franquista. Desde niño sintió una gran atracción por el cine, aunque su principal vocación era la de ser escritor. Sin embargo, estudió Derecho por deseo de sus padres y, tras licenciarse en 1957, se fue a Madrid para ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Allí entró a formar parte de UNINCI, productora ligada al PCE, y realizó su primer cortometraje junto a Julián Marcos: *El día de los muertos* (1960).

Abandonó el IIEC (que ya se había convertido en la EOC) sin terminar sus estudios y regresó a Barcelona, donde dirigió junto a Jacinto Esteva su primer largometraje, *Dante no es únicamente severo* (1967), y se convirtió en uno de los líderes de la Escuela de Barcelona. Creó junto a Carles Durán la productora Films de Formentera en 1968, con la que realizó su primer film-ensayo: *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”* (1969). Ese mismo año, se trasladó a Italia, cansado del franquismo y de muchos proyectos fallidos. Allí realizó películas para la productora del Partido Comunista Italiano, UNITELE Films. Después se dedicó a la agitación proletaria hasta que regresó a España y, sin dejar la lucha política, comenzó a trabajar en serio en la traducción. Volvió a ponerse tras las cámaras a finales de los 70 con *Numax presenta...* (1979).

Convencido de que el cine era su verdadera pasión, se instaló en Madrid en 1983, donde realizó algunos proyectos para televisión y trabajó regularmente como guionista. Pasó tres meses en Cuba como profesor de la escuela de cine y televisión de San Antonio de Baños y en 1990 volvió a la dirección cinematográfica con *El encargo del cazador*. Mientras tanto, impartió cursos sobre guión y escribió varias películas y series de televisión. En 1995 se integró en la plantilla de la Universitat Pompeu Fabra, retomando el contacto con Barcelona, donde filmaría *Cuerpo en el bosque (Un cos al bosc)*, 1996).

En 1997, sufrió un ictus cerebral que le causó agnosia y alexia¹, y dos meses más tarde se fue a vivir a Barcelona. Apenas un año después padeció un coma profundo y comenzó una etapa de dura recuperación. Transcurrido un tiempo regresó al mundo del cine, pero el ictus le había marcado profundamente y decidió dedicarse en exclusiva a la dirección de documentales, ya que la creación de guiones le resultaba casi imposible. En 1999, en el marco del Máster de Documental de la Pompeu, realizó

¹ La agnosia es la pérdida de la facultad de transformar las sensaciones simples en percepciones, por lo que el enfermo no reconoce a las personas ni a los objetos. Mientras que la alexia es una enfermedad que incapacita a quien la padece para leer debido a una lesión cerebral.

Monos como Becky, su obra más laureada. A partir de aquí comenzaron sus trabajos más complejos, al tiempo que reemprendió su labor de profesor, traductor, articulista y guionista. Su próximo film sería *De niños (De nens, 2003)*, y más tarde reuniría a los protagonistas de *Numax presenta...* en *Veinte años no es nada (Vint anys no és res, 2004)*. Además, el cineasta grabó un documental sobre el exilio español para la exposición *Literatures de l'exili* del CCCB, y realizó un cortometraje en vídeo sobre el infarto cerebral a petición del Hospital de la Vall d'Hebron: *Ictus*.

El 24 de junio de 2006, Jordà falleció en Barcelona víctima de cáncer y con muchos proyectos sin terminar. *Más allá del espejo (2006)*, su último film, se estrenó después de su muerte. Ese mismo año el cineasta había trabajado en *Descontrol urbano*, un cortometraje que se presentó en la exposición *La ciudad en ciernes*. Obtuvo a título póstumo el Premio Nacional de Cinematografía y la Medalla Especial del Círculo de Escritores Cinematográficos, además de ser objeto de numerosos homenajes y reconocimientos.

2.1. Joaquim Jordà. Director de cine

Aunque Jordà hizo un poco de todo en el mundo del cine, fue sobre todo guionista y director. Como guionista, trabajó dentro de los esquemas industriales, mientras que como cineasta se sentía completamente ajeno al cine español (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 41-42). La presente comunicación se centra en su obra como director de películas, concretamente, en los films de su última etapa, que son los más transgresores por erigirse contra la compartimentación de géneros y alejarse de la narrativa tradicional. Pero antes de adentrarme en la caracterización de estas obras, comentaré muy brevemente las tres etapas en las que los textos especializados suelen dividir su carrera.

La primera experiencia de Jordà como director fue a finales de los 50, cuando realizó un cortometraje de tres minutos titulado *Patata en patata*, su único trabajo en la EOC de Madrid. A pesar de ser un alumno brillante, abandonó la Escuela por un problema con Carlos Saura, que era profesor del centro, y en 1960 codirigió junto a Julián Marcos *El día de los muertos*, cortometraje producido por UNINCI y Juan Antonio Bardem. De la capital se trasladó a Barcelona, donde dirigió su primer largometraje, *Dante no es únicamente severo (1967)*, ya en el seno de la Escuela de Barcelona, movimiento conformado por un grupo de intelectuales cuyo “núcleo duro” eran Jacinto Esteva, Carlos Durán y el propio Jordà. Éstos compartían con el Nuevo Cine Español su enfrentamiento al franquismo, pero se distinguían en la forma de expresarlo: “frente al mundo deprimente y atormentado que pretendía denunciar la represión [...] los jóvenes cineastas barceloneses proponían un cuestionamiento social a partir de la exhibición de su mundo alternativo, libre de prejuicios y traumas” (Angulo, 2006: 17). Éstos eran conocidos como la *gauche divine* y buscaban en sus películas cierta experimentación formal y un alejamiento radical de todo convencionalismo. Pero su entusiasmo duró apenas dos años, antes de que cada uno iniciara su camino por separado.

Jordà decidió marcharse a Italia en 1969, harto de un régimen que se recrudecía y de la frustración por múltiples proyectos fracasados, dando así comienzo a la que se conoce como su segunda etapa. Al llegar a Italia, el cineasta se puso al servicio de

UNITELE Films, para la que dirigió cuatro películas: *Portogallo, paese tranquillo* (1969), *Il per ché del dissenso* (1969), *I Tupamaros ci parlano* (1969) y *Lenin vivo* (1970). Esta última le causó problemas con el PCI, ya que Jordà nunca reprimió su carácter crítico e independiente. Durante sus años en Italia, además de hacer películas militantes y participar en el film colectivo *Spezziamo le catene* (1971), el director escribió algunos guiones e ideó otros proyectos cinematográficos. También empezó a traducir y se dedicó intensamente a la agitación política. A su regreso a Barcelona en 1973, continuó intentando “hacer la revolución” hasta que volvió a la dirección cinematográfica en 1979 con *Numax presenta...*, que se sitúa entre sus films para el PCI y su cine posterior, ya que es una película de no-ficción con muchos elementos de su última etapa y a la vez un film militante, aunque totalmente atípico.

Por último, su tercera etapa resulta la más interesante porque consta de complejos ensayos audiovisuales (a excepción del film de ficción *Cuerpo en el bosque*) que tratan problemáticas de actualidad y que se caracterizan, entre otras cosas, por la interacción del director con los personajes y el entorno para construir el relato; la libertad de decisión dejada al operador y la consecuente falta de estilo en la imagen (García Ferrer y Martí Rom, 2001); la intervención de Jordà para organizar el plano desde dentro; un tono crítico poco habitual que ha llevado a hablar de la “condición biopolítica” de su cine (Guerra, 2006); el gusto de Jordà por las reconstrucciones ficcionales; la ausencia de un auténtico guión... En definitiva, una obra que tiene en la mezcla, la libertad de creación y la reflexividad algunos de sus principios más definitorios, y que examinaré en las próximas páginas con más detenimiento.

3. Breve contextualización histórica y teórica

3.1. El cine de no-ficción

El término “documental” ya no da cuenta del ingente y muy diverso trabajo que se está llevando a cabo de un tiempo a esta parte en el ámbito del cine factual, y por ello muchos autores prefieren utilizar la expresión “no-ficción” para referirse al amplio espectro de obras audiovisuales que tienen como referente lo real. Este término, herencia del inglés *nonfiction*, tiene en su negatividad “su mayor riqueza: no ficción=no definición” (Weinrichter, 2004: 11). Así pues, la noción tradicional de documental está en crisis, pero esto no significa ni mucho menos que este género haya entrado en decadencia, lo que ocurre es que “el territorio del documental se ha convertido durante los últimos años, una vez pasada la sorpresa inicial de verlo renacer vigorosamente de sus cenizas durante la década de los noventa, en un espacio realmente complejo” (Català y Cerdán, 2007: 6). Esta nueva situación del documental conlleva la disolución de los cánones clásicos que han definido al género desde los 60, poniendo en entredicho ideas como las de objetividad, verdad, representación, etc., que antes se asumían sin reparos al hablar del “cine de lo real”.

La evolución de la no-ficción se ha visto profundamente influida por la televisión, que incluye en su programación todo tipo de *reality shows* que aspiran a convertir lo real en entretenimiento y que mezclan y confunden géneros y elementos ficticios y reales

sin complejos, utilizando estrategias de las que el nuevo documental ha tomado buena nota. Los films factuales modernos traspasan fronteras –las de la ficción y las del cine experimental–, alejándose de la vocación por excelencia del documental clásico: la representación de la realidad con la mínima mediación posible (Weinrichter, 2004: 10). Dicho esto, no cabe duda de que queda ya muy lejos la concepción del documental como “discurso de sobriedad” (Nichols, 1997: 40), sobre todo desde que a mediados de los 80 este género entrara de lleno en la postmodernidad y se convirtiera en una forma más dentro del amplio espectro de la no-ficción (como son los docudramas, los falsos documentales, los films-ensayo, el *found footage*, etc., por no hablar de géneros televisivos como el *infotainment*).

3.2. El cine español de los noventa y la “crisis de realidad”²

Las creaciones más complejas en la obra de Jordà se producen a partir de los 90, coincidiendo con un período de “crisis de realidad” en el cine español. Dicha crisis remite a “una serie de mutaciones del pensamiento y la cultura que, muchas veces, se sitúan más allá de los propios modelos nacionales” (Quintana, 2001: 11). Así, hemos de tener en cuenta el proceso que puso bajo sospecha la realidad objetiva a finales del siglo XX, en un contexto en el que, además, las referencias ideológicas se habían perdido y se llevaban a cabo nuevas búsquedas identitarias. En mitad de este proceso, el individuo comenzó a desconfiar de los medios encargados de representar la realidad hasta que los problemas comunicativos desembocaron en “la crisis de la utopía de la información y en el inicio de la llamada era de la sospecha”³ (Quintana, 2001: 13).

Poco más de una década antes de que esto sucediera, en el cine español de los 80 los modelos de la posmodernidad se imponían (con Pedro Almodóvar a la cabeza), consolidándose en los 90 gracias a una generación de jóvenes cineastas con una cultura ya plenamente visual (como Julio Medem, Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar o Mariano Barroso). Sus obras fueron fácilmente institucionalizadas, ya que su estilística complacía los gustos del espectador y los parámetros de la cultura televisiva. Sin embargo, este nuevo paradigma fue puesto en cuestión a partir de finales del siglo XX, al darse un cambio profundo en las relaciones entre el mundo y las imágenes, y se inició un nuevo panorama caracterizado por la “emergencia de lo político” (Quintana, 2005). Así, aparece un grupo de realizadores que quiere volver a lo real y comprometerse frente a los problemas del mundo (cineastas como Montxo Armendáriz, Fernando León de Aranoa, Archero Mañas, Iciar Bollaín o Benito Zambrano), pero, sin embargo, en sus films la realidad sólo está presente en el telón de fondo de los relatos y no se preocupa por convertirse también en una cuestión estilística.

Por otro lado, a mediados de los 90 se hablaba de un cierto resurgir del cine “documental”, término que englobaba géneros muy distintos. Uno de ellos era el film-ensayo, caracterizado por no tener como objetivo principal la información, sino “el

² Epígrafe basado en la reflexión que Àngel Quintana desarrolla en dos artículos publicados en *Archivos de la filmoteca* en 2001 y 2005 respectivamente, citados en la bibliografía.

³ Según Ramonet en *La teoría de la comunicación* (1998), la Guerra del Golfo y otros engaños informativos de los 90 crearon una suerte de incredulidad frente a la fiabilidad de los medios y a partir de ahí los *mass media* fueron incapaces de asumir su función de reflejo de la verdad.

establecimiento de una relación entre la cámara y el mundo explorado a la búsqueda de una serie de detalles [...] que van más allá del realismo meramente informativo” (Quintana, 2005: 25). Se trata de un modo cinematográfico guiado “por una estrategia discursiva subjetiva y no por la causalidad narrativa” (Weinrichter, 1998: 114-115) para expresar pensamientos y discutir ideas. En este contexto, se realizan films que distan poco del panfleto político documental, mientras que, por otro lado, directores como Marc Recha en la “ficción” o el propio Jordà en la no-ficción utilizan sus obras como punto de partida para investigar realidades y establecer un diálogo con el mundo. Su posición frente a lo real les hace adquirir un compromiso político basado en la lucha por emanciparse de la institución y alejarse de los estándares estilísticos y la rigidez de los modelos de producción (Quintana, 2005).

En resumen, podríamos concluir diciendo que la obra más tardía de Jordà opta por esta vía del film-ensayo, que se caracteriza, entre otras cosas, por su rechazo a las pretensiones de totalidad y a la soberbia del documental expositivo, su intento de “ensayar un juicio” –consciente de la imposibilidad de hablar del mundo real desde la objetividad–, la reivindicación de su carácter construido, o su presentación como formato sin restricciones temáticas ni formales que lo convierte en un modelo híbrido difícil de definir y de delimitar (Weinrichter, 2004: 89), pero que, al mismo tiempo, lo sitúa en uno de los caminos más apasionantes y prometedores jamás recorridos por el cine de no-ficción.

4. Los ensayos filmicos en la obra de Jordà: rasgos comunes

Después de introducir la figura de Jordà, enumerar algunos de los rasgos más característicos de su obra y situar la parte más interesante de su producción en el contexto en el que ésta se desarrolla, me dispongo a explicar con mayor profundidad los elementos y estrategias que tienen en común sus últimos trabajos, con el fin de comprender qué métodos y herramientas emplea en la construcción del relato y cuáles son los rasgos más definitorios de su cine “ensayístico”. Éste incluye todas sus películas a partir de *Numax presenta...*, a excepción de la ficción *Cuerpo en el bosque*. Estas películas son, por orden cronológico: *El encargo del cazador* (1990), *Monos como Becky* (1999), *De niños* (2003), *Veinte años no es nada* (2004) y *Más allá del espejo* (2006).

4.1. La heterogeneidad como estilo

Uno de los pilares fundamentales de la obra de Jordà, que es además una de las principales características del cine-ensayo, es la **hibridación ficción-realidad**. Aunque, como señalan algunos, “la dicotomía ‘documental/ficción’ nunca ha funcionado mejor que en el campo del cine” (Gaudreault y Jost, 1995: 39), en realidad, no es menos cierto que “todo film de ficción *documenta* su propio relato –a través del acto analógico de la filmación– [...] y todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente, por la elección del punto de vista” (Zunzunegui, 1989: 150). Es decir, todas las películas participarían en cierta manera de los dos géneros, pero en el caso concreto de las últimas obras de Jordà, esta afirmación cobra un sentido especial

debido al gusto del cineasta por experimentar con los límites (o no-límites) entre el documental y la ficción y por poner en práctica un cine donde lo que menos interesa es el simple retrato y donde el término “documental” sólo puede entenderse como “*elaboración a partir de hechos reales*” (Cabré y Udina, 2003: 27).

Para el cineasta catalán, “reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos de crisis [...] En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo [...] Y tal vez lo sea también para el cine. O, por lo menos, es el marco en que yo me sitúo” (Jordà, 2004: 6). Esa manera ensayística de hacer cine que reivindica Jordà recuerda mucho a una declaración de principios que Abbas Kiarostami realiza ante la cámara en el film *Vérités et songes* (Jean-Pierre Limosin, 1994), cuando asegura: “todo lo que contamos es una gran mentira y nuestra habilidad consiste en contarla de manera tal que resulte creíble. Que una parte sea documental y otra una reconstrucción tiene sólo que ver con nuestro método de trabajo [...] Lo más importante es cómo nos servimos de una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande”. Y esa verdad es la misma a la que se refiere Àngel Quintana cuando habla de la necesidad de que la realidad se filtre en el tejido narrativo para que de su interior pueda emerger “alguna posible verdad” (Quintana, 2001: 23).

De esta hibridación existen innumerables muestras en las últimas películas del director catalán, que hacen que nos preguntemos a menudo hasta dónde el realizador se limita a filmar una escena que ocurre de manera más o menos espontánea, y hasta dónde es él mismo quien la provoca y organiza. Quizá el ejemplo más complejo del borrado de fronteras entre realidad y ficción dentro de la obra de Jordà lo encontremos en *Veinte años no es nada*, segunda parte de *Numax presenta...* en la que el cineasta pide a los personajes reales que se conviertan en actores para interpretar sus propias vidas. Tanto los protagonistas como los escenarios y las historias que cuentan son reales, pero obedecen a un guión previo que da lugar a secuencias “semipreparadas” en las que los personajes conversan y reflexionan en voz alta a partir de unas pautas que el director les da antes del rodaje. Estos momentos se combinan con imágenes de archivo y escenas de *Numax presenta...*, además de secuencias que muestran el reencuentro real entre los antiguos trabajadores de Numax.

Otra de las características fundamentales del cine de Jordà que tiene que ver con la hibridación es la **mezcla de formatos y materiales heterogéneos**. En un mismo film del director catalán podemos encontrar desde escenas de ficción con actores profesionales hasta secuencias documentales clásicas, pasando por reconstrucciones ficcionales, teatro filmado, entrevistas o imágenes de archivo. El cineasta filma con gran libertad, dejándose llevar por lo azaroso del rodaje y recorriendo caminos no previstos que pueden incluir escenas con guión perfectamente planificadas, imágenes en formato vídeo más propias del cine experimental que del documental al uso, o improvisaciones de actores que evocan la problemática abordada por la película. Es decir, Jordà filma todo lo que puede serle útil para reflexionar acerca de lo que quiere y, más tarde, durante el montaje –siempre restrictivo y sintetizador–, “escribe” la película.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta mezcla heterogénea de formatos, recursos y estrategias discursivas nos lo da *Monos como Becky*, donde el cineasta, con

el pretexto de acercarse a la figura del Nobel portugués Egas Moniz, acaba planteando toda una reflexión sobre la locura y la institución psiquiátrica para, finalmente, elevar dicha reflexión a un nivel más global en el que el film cuestiona los sistemas de control de los ciudadanos y la privación de libertad. Al final, Jordà y Villazán (codirectora la película) consiguen que *Monos como Becky* no se parezca en nada a un documental biográfico al uso, gracias, entre otras cosas, a la utilización de estrategias y mecanismos muy diversos que nos enseñan una lección: la complejidad narrativa nos acerca a una comprensión más profunda de la realidad y, además, el *film-essai* puede resultar un género sorprendentemente emocionante y divertido.

Respecto a esta forma de construir el relato cinematográfico que no sigue un guión predeterminado, que deja tanta libertad al operador de cámara y tanto protagonismo al azar en el momento de la filmación, Jordà ha comentado en alguna ocasión que es consciente de que su discurso funciona mucho mejor que la “plasmación plástica” de éste (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.68). Es decir, la **falta de estilo en la imagen** que diversos autores atribuyen al cine de Jordà y que derivaría de su manera de proceder, es contrarrestada con un **estilo claramente definido y muy personal en la narración**, como pretenden demostrar estas páginas. Jordà prefiere la “puesta en realidad” o “puesta en situación” a la “puesta en escena”. El cineasta parte del guión como pauta de trabajo, como preparación escrita del clima, las situaciones, el ambiente, etc., que luego modifica conforme al curso de los acontecimientos. Jordà no permite que el guión funcione como elemento censor porque no duda en dejarse llevar por lo que le ofrecen las circunstancias concretas. Uno de los principales resultados es que más que un estilo determinado, lo que define su cine es la heterogeneidad que resulta de su voluntad de utilizar todo aquello que le sirve para conducirnos hacia la reflexión buscada.

4.2. Provocación, pragmatismo y cine dialógico

En relación con lo anterior, otra de las características que se atribuye al cine de Jordà es su pragmatismo, en el sentido de que su forma final depende mucho de las circunstancias de producción y del desarrollo de los hechos en el momento en el que son filmados. Esto ha dado pie a hablar de un “**cine de situación**” en el que el relato se construye en interacción con los personajes y con el entorno. El propio Jordà asegura que se preocupa “más de la *mise en place* de la escena” que de ese ‘estilo’ en la imagen que se supone que ha de tener en tanto que cineasta⁴, y prueba de ello es el hecho de que durante los rodajes se coloca frente a la cámara para organizar la situación y después, “si acaso”, ya se pone detrás de ella. En definitiva, las películas del director catalán están “inextricablemente unidas a la situación de la que surgen” (Guerra, 2006: 6) y nos demuestran que Jordà es un cineasta con una singular sensibilidad para aprovechar la realidad y captar el instante.

En todos los films realizados desde *Numax presenta...*, Jordà participa más o menos activamente en las situaciones filmadas. Un ejemplo de ello lo encontramos en una de

⁴ Carles Guerra, “Joaquín Jordà entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004”, *Agenda Informativa del MACBA*, Barcelona, invierno de 2005. Disponible en Internet (10.01.2012): http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=20103&lang=CAT

las secuencias más comentadas de *El encargo del cazador*, donde el cineasta pone en marcha el siguiente mecanismo: confrontar a la hija de Jacinto Esteva y a la última compañera de éste por separado ante un retrato televisivo que TVE realizó sobre Jacinto poco antes de fallecer éste. Con ello, el director pretende contrastar la sensatez e inteligencia de la hija de Esteva con la frivolidad de su última mujer, y lo consigue. Pero el acierto o no del cineasta depende de las reacciones que tengan los personajes, y, como es lógico, el resultado no siempre es el esperado. Por ejemplo, en una de las secuencias de *Más allá del espejo*, Jordà busca una especie de “revelación definitiva” de una de las protagonistas, pero ésta nunca llega. Sin embargo, eso no impide que la secuencia aparezca en el montaje final de la película, subrayando así el hecho de que su cine es producto de las circunstancias y situaciones que lo envuelven.

Por otro lado, a Jordà también se le ha definido como un “**cineasta-conversador**” (Benavente y Salvadó, 2009), ya que sus películas están construidas a partir de la palabra y especialmente del relato oral. Puede decirse que en su cine la palabra es la que determina la imagen, ya que el director hace uso de ella continuamente para interpelar y moldear a los personajes, y sustituye frecuentemente las entrevistas clásicas por una especie de “mayéutica” (Bou y Pérez, 2009) mucho más productiva. Como afirma Carles Guerra, “La densidad verbal de ‘El encargo del cazador’ inaugura en Jordà una forma de hacer cine que también podríamos llamar dialógica” (Guerra, 2006: 9).

En este cine de situación y dialógico, la **intervención del cineasta en sus obras** se vuelve clave. La participación de Jordà en el relato filmado no se reduce al control desde detrás de la cámara, sino que pasa a un primer plano cuando éste se pone delante del objetivo. En este sentido, la aparición de Jordà en sus ensayos fílmicos ha pasado de considerarse una especie de juego (por ejemplo, en *Numax presenta...* o *El encargo del cazador*) a convertirse durante sus últimos años en una necesidad de organizar el plano desde dentro y de responsabilizarse de lo que se proyecta en la pantalla. Y en relación con esta intervención de Jordà en sus propios films, podemos hablar también de algo que se repite en todas las películas de su última etapa, como es la **provocación de situaciones**. En ciertas ocasiones, Jordà hace uso de esta estrategia para imprimir un tono cómico al film en cuestión, pero otras veces se sirve de algún instrumento para provocar determinadas reflexiones en los protagonistas (como hace en *Monos como Becky*, cuando sienta a los enfermos que participan en el film delante de un televisor que emite una obra de teatro interpretada por ellos mismos y que se revela como un eficaz método de terapia). Su intervención directa en lo que está filmando sirve a menudo para inducir una serie de reacciones en los personajes que conduzcan la reflexión buscada hacia un determinado lugar. En definitiva, puede afirmarse que estamos ante un cine que sabe aprovechar el azar, pero que también crea contextos concretos para llegar a determinados objetivos, y todas las dificultades que encuentra en el camino son las que finalmente dan forma y sentido a sus películas.

4.3. Cine reflexivo, biopolítica y formalización del sentido

Otro de los rasgos de la etapa ensayística de Jordà es la **mostración de los mecanismos de producción**. Se trata de una estrategia que se repite en todos los films de este período sin excepción, y que forma parte de la voluntad del cineasta de

hacer que el espectador sea consciente de que se encuentra ante una representación. Esta autorreflexividad es muy común en el cine ensayístico, aunque a este respecto hemos de recordar que no es necesario que se produzca este extrañamiento o cuestionamiento de los principios de la verosimilitud para que hablemos de *film-essai* (Weinrichter, 2004: 87). De hecho, el cine de Jordà es un cine “reflexivo”, además de ser “autorreflexivo”, ya que expone ideas y pensamientos a través de imágenes y sonidos, convirtiendo su trabajo en lo que algunos autores como Isaki Lacuesta han denominado un “cine-mente”, es decir, un cine basado en la filmación de ideas.

Por otro lado, también he de hacer referencia al papel de la **política** en este último período de la obra de Jordà, que se revela profundamente distinto al de su anterior etapa de cine militante. En las películas que analiza la presente comunicación, la actitud del cineasta se caracteriza por su implicación personal en cada uno de los conflictos que trata, sumergiéndose –y sumergiéndonos a los espectadores– en la cotidianidad de personas anónimas que se despojan ante la cámara mostrando sus “historias de vida”. Como afirma Zunzunegui, en estos films ensayísticos, Jordà interviene en el terreno de la *política* “para desplazarlo hacia el campo de lo *político*”, entendiendo *la política* como ese espacio de praxis institucional dominado por los partidos políticos y los movimientos sociales clásicos, y asumiendo que *lo político* hace referencia a “ese otro campo, mucho más difuso, ocupado por acontecimientos, procesos y organizaciones cuyas actuaciones acaban desembocando en ese territorio confuso y heterogéneo que, en el límite, acaba confundiéndose con la vida cotidiana y sus proliferantes y multiformes manifestaciones” (Zunzunegui, 2007: 179).

Además, esas “historias de vida” que nos acerca Jordà a través de sus películas tienen siempre que ver con comunidades marginales –ya sea por su orientación sexual, su oposición a la tan laureada Transición española, su manera distinta de percibir la realidad o su cuestionamiento de las normas morales y sociales a través de comportamientos “anormales”– con las que el director siente algún tipo de afinidad. Puede decirse, en este sentido, que su inscripción en el campo del “otro” es “el principio ético que determina la carga política de su cine” (Benavente y Salvadó, 2009: 9), un cine que nos muestra la realidad desde una perspectiva bastante inusual, revelándonos aspectos que, aunque muchas veces están delante de nosotros, permanecen ocultos a nuestra mirada *acostumbrada*.

En otros términos, Carles Guerra considera que en la obra más tardía de Jordà encontramos el “tipo de crítica posible en las sociedades del capitalismo avanzado, donde el poder se ejerce de forma difusa y a través de instituciones que a menudo dicen actuar ‘procurando nuestro bienestar’” (Carles Guerra, 2006: 8). Se trataría, según Guerra, de un “**cine biopolítico**” en la medida en que no persigue denunciar al culpable de una determinada situación, sino recrear un contexto en el que tienen cabida muchos intereses, discursos e individuos⁵. En resumen, estamos ante un tipo de cine que, para dar respuesta a una realidad compleja, opta por complejizar también su discurso y construirse desde una multiplicidad de puntos de vista, con el objetivo de

⁵ Entrevista a Carles Guerra en la radio online del MACBA. Disponible en Internet (7-01-2012): http://rwm.macba.cat/uploads/songs/sonia02_030506_48.mp3

arrojar luz sobre las problemáticas que trata y conseguir que el espectador se cuestione verdades que hasta ese momento consideraba absolutas e inamovibles.

También es importante comentar que este tipo de crítica se ejerce no sólo mediante el contenido de los films, sino a través de su forma, o, lo que es lo mismo, existe una **completa interrelación entre el qué y el cómo** en las películas de Jordà. Es precisamente en esta línea que Zunzunegui se refiere a la “formalización del sentido” como uno de los momentos clave del trabajo del cineasta (Zunzunegui, 2007: 182). Los ejemplos a este respecto son muy variados, pero podemos citar uno de los más célebres, que pertenece a *El encargo del cazador*. Este documental pretende abordar la figura de Jacinto Esteva, compañero y amigo de Jordà en los tiempos de la Escuela de Barcelona, pero acaba siendo el retrato de toda una generación. El caso que me gustaría comentar se da en una secuencia de la película en la que Jordà reúne en Bocaccio (uno de los locales barceloneses de moda a finales de los sesenta) a muchos de los miembros de la *gauche divine* veinte años después. El cineasta realiza un *travelling* lateral de *Up & Down*, primero de izquierda a derecha y luego a la inversa, por medio del cual nos presenta a estos personajes que fueron jóvenes burgueses antifranquistas en aquella Barcelona desinhibida y moderna de finales de los sesenta. Éstos aparecen conversando sentados en tres grupos mientras en la pared de fondo observamos instantáneas de ellos mismos cuando eran jóvenes y guapos. Es una secuencia en la que la cámara jamás se mezcla con los personajes y donde destaca por encima de todo la frivolidad del grupo. Con este *travelling*, el director se distancia definitivamente de un movimiento que considera snob y elitista, contraponiendo lo que fueron esos personajes a lo que son ahora, siempre desde un punto de vista crítico.

4.4. Otros recursos destacados

En este último apartado me gustaría referirme a un elemento que ha estado presente en el cine de Jordà ya antes de su tercera etapa y que cumple un papel muy importante: el juego que se establece con el **reflejo** de los personajes y otros elementos a través de espejos y otras superficies reflectantes. La primera vez que el cineasta utilizó esta figura fue en 1969, en *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts*, donde el cristal de una ventana reflejaba al operador de cámara y al mismo Jordà en forma de extrañas figuras deformadas en el primer film del director catalán que exponía el dispositivo cinematográfico, pero también ideológico y temático (Benavente y Salvadó, 2009: 2). Con esta misma finalidad, en otras ocasiones Jordà utiliza el espejo para reflejar los mecanismos de producción (por ejemplo, en *Monos como Becky*); pero su función va mucho más allá, ya que también sirve como elemento transitorio hacia “el otro lado” (como cuando de nuevo en *Monos como Becky* el actor portugués Joao Maria Pinto se transforma en Egas Moniz tras realizar unas muecas frente a un espejo), y, de igual forma, es utilizado para mostrarnos la realidad que existe en ese otro lado del espejo⁶ (por ejemplo, en la secuencia de *Más allá del espejo*

⁶ A Jordà le interesaba mucho Lewis Carroll –al que tradujo al español en alguna ocasión– y el mundo desarrollado por éste en *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, libros que al cineasta le sirvieron de inspiración para sus reflexiones acerca de ese territorio que se sitúa al otro lado, ese mundo en el que el director se coloca a sí mismo y a los personajes de películas como *Monos como Becky* o *Más allá del espejo* (Benavente y Salvadó, 2009).

en la que la protagonista⁷ intenta descifrar unos simples dibujos que, aunque puede ver sin problemas, no puede percibir ni comprender como nosotros). Precisamente la confrontación con el “otro” o con “el yo visto como otro” es uno de los recursos más característicos de la última filmografía de Jordà, que utiliza figuras como la del espejo para enfrentar a los personajes a sí mismos con distintos objetivos, pero siempre con la pretensión de poner en marcha una situación (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006).

Para cerrar este comentario sobre la obra ensayística de Jordà, señalaré un último elemento importante en sus films: la significativa presencia del **teatro**. La representación teatral en las obras del cineasta catalán cumple papeles muy distintos, pero sirve fundamentalmente para reconstruir escenas (a veces de forma más o menos realista y otras con un marcado distanciamiento brechtiano que Jordà utiliza para ridiculizar el discurso oficial) y sobre todo para introducir el punto de vista del director y reflejar algunas de sus experiencias. Así, aunque este recurso también adopta formas muy distintas a lo largo de su filmografía, puede decirse que existe en todas ellas un elemento común: las representaciones teatrales son utilizadas por el cineasta para situarse al lado de esos “otros” que pueblan sus películas y para mostrar maneras alternativas de mirar el mundo que contradicen la idea de “normalidad”. Asimismo, el teatro sirve para que el espectador tome conciencia de que lo que está viendo, aunque parta de un referente real, es la expresión de una subjetividad.

5. Reflexión final

Tras este repaso por algunos de los rasgos más definitorios del cine de Joaquim Jordà en su última etapa, ha quedado claro que el director catalán nunca ha pretendido hacer cine desde una postura “aséptica” y cómoda ni reflejar la realidad lo más objetivamente posible. Muy al contrario, siempre fiel a su rechazo enérgico de los esquemas y dogmas que encorsetan las producciones cinematográficas al uso, Jordà no duda en aprovechar cualquier tipo de material para ir más allá de la situación concreta que filma –y construye– con el fin de cuestionar los cimientos de nuestra sociedad (Angulo, 2006).

La forma que Jordà escoge para plasmar sus reflexiones en imágenes y sonidos no es otra que la del ensayo audiovisual o film reflexivo, que, según Weinrichter, podría entenderse como una forma moderna de practicar la literatura. Ésta habría surgido quizá contra el cansancio de la ficción y también contra la problemática idea de la *representación* de la realidad, proponiendo un *discurso* sobre lo real y poniendo de manifiesto la hipótesis ya planteada por Rossellini o Godard –entre otros–, de que el cine “pudo haber nacido no sólo para contar historias sino también para discutir ideas” (Weinrichter, 2007: 18-22). Es decir, el cine reflexivo habría surgido en un momento de crisis del cine convencional, erigiéndose como forma de madurez de la expresión cinematográfica.

En este sentido, si tomamos como referencia algunas de las características atribuidas al cine reflexivo, como son el cuestionamiento de la posibilidad de representar la

⁷ Una joven de dieciocho años que sufre agnosia desde los quince a causa de una meningitis.

realidad, una narrativa no lineal y fragmentada, un estilo híbrido o la multiplicidad de medios y formas; veremos que definen perfectamente los últimos films de Jordà. Así, aunque las películas aquí citadas versan sobre temas distintos y ponen en práctica técnicas y estrategias diversas, todas pueden adscribirse al conjunto de films que optan por desarrollar una idea en lugar de contar una historia. Son textos, en definitiva, que realizan planteamientos intelectuales y los trasladan al espectador para que éste los continúe y complete.

Por otro lado, todas las películas nombradas dan cuenta del interés de Jordà por grupos humanos situados en los márgenes de la sociedad. Estos personajes que no encajan en los parámetros de “normalidad” establecidos, recobran en el cine del director catalán su entidad como sujetos y, al mismo tiempo, son el objeto de reflexión del que parte Jordà para cuestionar las bases de nuestro sistema. Este interés por los “otros”, entre los que a menudo el propio cineasta se incluye, puede considerarse paralelo a su gusto por la “extraterritorialidad” también en el ámbito de los modelos de producción: Jordà trabaja al margen no sólo de la industria sino del modo de representación dominante dentro de un sector, como es el del documental, que ya de por sí se encuentra “fuera de los límites bien marcados del ‘cine de todos los días’” (Zunzunegui, 2007: 179).

Asimismo, el cine de Jordà a partir de *Numax presenta...* podría entenderse como un instrumento para intervenir de alguna manera en la realidad a la que apunta. A partir de elementos y medios muy heterogéneos y a través de un complejo discurso que mezcla sin reparos realidad y ficción, el director catalán hace un cine que huye de toda normalización y que pone de relieve una y otra vez la imposibilidad de separar lo observado del observador, cuestionando así la supuesta credibilidad de la imagen cinematográfica. En definitiva, las últimas películas de Jordà no son documentales que muestran sino ensayos cinematográficos que reflexionan sobre lo que están mostrando y que se convierten en un claro instrumento de crítica e intervención social.

En definitiva, nos encontramos ante un cine pensante, dialogante y libre que se afana por obtener la participación de un espectador que, al enfrentarse a los mecanismos de activación de la mirada y del pensamiento puestos en marcha por Jordà, no puede continuar siendo pasivo. Así, viéndose *obligado* a cuestionarse sobre la problemática planteada, el espectador suma su reflexión al debate lanzado por el cineasta, prolongando y complejizando al mismo tiempo el efecto producido por el film y, en consecuencia, el film mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGULO, Jesús (2006): "La mirada poliédrica de Joaquín Jordà", en *Nosferatu: Revista de cine* nº 52, 2006, pp. 11-30.

BENAVENTE, Fran, y SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2009): "Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà", en *Formats: revista de comunicació audiovisual* nº 5, 2009. Disponible en Internet (10-01-2012):

http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/art_crea_esp1.pdf

BOU, Núria, y PÉREZ, Ximo (2009): "La libre confesión. La construcción filmica del testimonio en El encargo del cazador.", en *Formats: revista de comunicació audiovisual* n° 5, 2009. Disponible en Internet (12-01-2012):

http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/art_crea_esp2.pdf

CABRÉ, M^a Ángeles, y UDINA, Dolors (2003): "Joaquín Jordá, entre la traducción y el cine", en *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores* n° 26, 2003, pp. 21-29.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria, y CERDÁN, Josetxo (2007): "Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy", en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* n° 57-58, vol. 1, 2007, pp. 6-25.

GARCÍA FERRER, Joan Manuel y MARTÍ ROM, Josep Miquel (2001): *Joaquín Jordá*. Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GAUDREAU, André, y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós Ibérica.

GUERRA, Carles (2006): "Un cine de situación", en *Nosferatu: Revista de cine* n° 52, 2006, pp. 4-10.

JORDÀ, Joaquim (2004): "Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha", en *Nosferatu: Revista de cine* n° 46, 2004, pp. 4-6.

MANRESA CREMADES, Laia (2006): *Joaquín Jordá: la mirada lliure*. Barcelona, Pòrtic.

NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.

QUINTANA, Àngel (2001): "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa", en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* n° 39, 2001, pp. 9-25.

"Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político", en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* n° 49, 2005, pp. 10-31, 2005.

RIAMBAU, Esteve, SALVADÓ, Glòria, y TORREIRO, Mirito (2006): "'A mí la normalidad no me gusta': un largo encuentro con Joaquín Jordá (Barcelona, 26/28-1-2006)", en *Nosferatu: Revista de cine* n° 52, 2006, pp. 40-79.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2006). "Espectros y películas: los proyectos truncados de Joaquín Jordá", en *Nosferatu: Revista de cine* n° 52, 2006, pp. 31-39.

TORREIRO, Casimiro (2010): *Realidad y creación en el cine de no-ficción (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid, Cátedra.

WEINRICHTER, Antonio (1998): "Subjetividad Impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre", en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* n° 30, 1998, pp. 108-122.

Desvíos de lo real: el cine de no ficción. Madrid, T & B Editores, 2004.

La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

ZUNZUNEGUI, Santos (1989): *Pensar la imagen.* Madrid, Cátedra.

“Joaquín Jordà Catalá”, en CERDÁN, Josetxo, y TORREIRO, Casimiro: *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos.* Madrid, Cátedra, pp. 173-206, 2007.