

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

"A mí la normalidad no me gusta". Un largo encuentro con Joaquín Jordá

Autor/es:

Riambau, Esteve; Salvadó Corretger, Gloria; Torreiro, Miritó

Citar como:

Riambau, E.; Salvadó Corretger, G.; Torreiro, M. (2006). "A mí la normalidad no me gusta". Un largo encuentro con Joaquín Jordá. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41456>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

“A mí la normalidad no me gusta”

Un largo encuentro con Joaquín Jordá

(Barcelona, 26/28-1-2006)

Esteve Riambau, Glòria Salvadó y Casimiro Torreiro

Zinema, antzerkia, telebista, literatura, itzulpenak, dokumentalak eta fikziozko filmak, serieak, film-praktikak... Joaquín Jordáren obra sortzailea bera bezain formanitzatza eta zabala da. Baten eta besteen eragina, Bartzelonako Eskolako ideologo nagusi bilakatu zenetik, ukazina da, eta bere belaunaldiko gainerako kideena gainditzen du askogatik, beronen zinea egiteko eta ulertzeko moduaren oinordeko sentitzen diren jarraitzaile eta zinemagile askok egiaztatzen duen bezala. Bere jardunean ez dago konpromiso eta trikimainetarako tokirik, bere bizitzan ez dagoen bezalaxe.



Las páginas que siguen son el resultado de dos largas, magníficamente caóticas y muy estimulantes charlas que los autores mantuvieron con Joaquín Jordá en su apartamento barcelonés, mientras afuera el frío de un enero pasado por agua hacía aún más confortable la calidez del anfitrión y del entorno. Con el teléfono sonando a cada rato y alguna que otra de sus (múltiples) discípulas entrando y saliendo de la casa, allí nos recibió un Jordá considerablemente repuesto, lo explica en la entrevista, de un cáncer que le fue diagnosticado hace meses, después de un ritual que extrañará a quien no conozca a nuestro hombre. Durante la charla, el cineasta expresa, con la técnica de ir saltando de un tema a otro que le es tan propia (y que los autores intentamos mantener, incluso con el tono coloquial empleado: tenemos, los tres, muchas horas acumuladas de conversaciones con Jordá como para sentirnos cómodos maquillando la dureza de algunos de sus juicios o la rotundidad de sus adjetivos), sus puntos de vistas sobre el oficio, sobre la literatura, sobre la enseñanza, salpicados con juicios sobre autores, obras y temas que luego, en la transcripción, hemos ido agrupando, pero con la flexibilidad que permite leer la entrevista en cualquier orden, no necesariamente en el secuencial que parecen dictar los oportunos epígrafes, que el lector sólo debe tomar como separadores entre temas mucho más porosos, que se retroalimentan y que, cual Guadianas constantes, reaparecen una y otra vez a lo largo de la charla: metodologías, límites de esa peculiar categoría cinematográfica que es el documental, de la que sorprendentemente Jordá se declara practicante a su pesar; trabajos para otros autores, amén de detalles biográficos (el Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas, la Escuela de Barcelona, la práctica del cine militante) que han sido objeto de otros abordajes nuestros en el pasado.

Han creído los autores mucho más ajustado al personaje y sus circunstancias un recorrido un tanto aleatorio por esos *topoi* que ayudan a entender el cine de Jordá, más que un puntilloso repaso película a película, que era otra opción posible. Se ha respetado, ya quedó dicho, el tono de la charla y los adjetivos utilizados; si acaso, el lector deberá tomar como una licencia de los autores, para facilitar la lectura del texto, la colocación de los títulos originales y el año de las películas mencionadas, dato cinéfilo (y necesariamente histórico) que, obviamente, no surgió así en nuestra charla.

El encargo del guionista

NOSFERATU: Para empezar por el comienzo, ¿cuál fue tu primer trabajo para el cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Mi primer trabajo profesional lo realicé hace unos cincuenta años. Tenía yo entonces 19 ó 20 años y estaba en un balneario en Olesa de Montserrat. Por entonces, ocupaba mi tiempo en escribir lo que yo creía que sería una ópera magna, una obra que constaría de veintitantos volúmenes... una novela con entradas y salidas, una especie de *Episodios nacionales* de Galdós en cuyo primer volumen aparecían todos los caminos posteriores, y que nunca llegué a terminar. Pero lo cierto es que se acercó entonces un señor muy, muy flaco, que me impresionaba porque cuando se sentaba era capaz de cruzar dos veces una pierna sobre la otra, de tan delgadas que las tenía, y mientras yo escribía él miró por encima de mi hombro y me dijo: “¿Y a usted le gustaría trabajar en un guión de cine?”. Yo le contesté que bueno, y ese fue mi primer encargo profesional, al cual sacrifiqué todas las noches de los meses de mayo y junio del segundo o tercer curso de Derecho para escribir con ese señor, que se llamaba Juan Lladó y era miembro de la “factoría Iquino” (1). Escribí para él un guión que se tituló “Las chicas mal”, cobré 25.000 pesetas, me fui con ellas a París –fue mi primer viaje a París– y le perdí la pista al asunto. Años después vi una película que se llamaba **Siempre es domingo** (2), que era una especie de precedente de las comedias amables de José Luis Dibildos, en la que reconocí secuencias enteras de aquel guión.

NOSFERATU: No apareces acreditado en esa película..

JOAQUÍN JORDÁ: No, claro, y no me quejo por ello: era una práctica habitual. Sólo hago una descripción.

NOSFERATU: Con la distancia del tiempo, ¿cómo te ves tú en relación con el resto del cine español de este medio siglo?

JOAQUÍN JORDÁ: No conozco muy bien el cine español. Hubo un tiempo en que sí lo conocía y lo seguía, pero hace mucho que le perdí la pista. Las referencias que me llegan son las que son, aunque creo que he cambiado. Al principio, en los primeros años, había un proyecto, que compartía con otra gente, de ruptura del viejo y clásico cine español. Me sentía entonces hermanado en un proyecto común con la gente de la Escuela Oficial de Cine, y poco a poco este proyecto se fue rompiendo y yo comencé a recorrer un camino por mi cuenta. En un momento formé parte de una minoría, y más tarde, poco a poco, me fui inventando un camino propio. Aunque en este sentido, debo diferenciar dos campos: el del guión, en el que muchas veces (no siempre) he trabajado por encargo, y el de la realización, en el cual nunca he trabajado por encargo. Como director me

siento ajeno al cine español y muy despreocupado de por dónde va; pero como guionista he trabajado dentro de los esquemas industriales. También he escrito guiones para mí, pensados para un director que era yo, aunque nunca se hayan rodado. Glòria Salvadó lleva recopilados unos cuantos, más de treinta, y entre ellos hay muchos que los escribí sólo para mí. Y finalmente habría un tercer camino, el del guión en función del director para el cual escribía, y así hice trabajos para Miguel Picazo, Mario Camus y todos aquellos para los que he trabajado; y en especial Vicente Aranda, claro está. Son pues tres caminos diferentes.

NOSFERATU: Situándonos cronológicamente, ese primer momento, en el que pretendiste modificar el viejo cine español, corresponde a tus años como estudiante en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Entonces, se trataba de inspirarse en el neorrealismo para intentar hacer algo diferente a lo que en aquella época ofrecía el cine español.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, son los años de la Escuela, pero la inspiración, desgraciadamente, no fue el neorrealismo de los grandes maestros, sino sólo el de algunos, sobre todo el de Vittorio De Sica. En la escuela, jamás se miró con respeto a otros neorealistas, por ejemplo Roberto Rossellini, entre otras cosas porque éramos muy sectarios y Rossellini arrastraba reminiscencias democristianas. El modelo era De Sica y algún otro menor...

NOSFERATU: ¿Giuseppe De Santis, tal vez?

JOAQUÍN JORDÁ: No, De Santis no. Yo lo conocí porque era muy amigo del grupo de la productora UNINCI, de la que formé parte, y de Ricardo Muñoz Suay. Era menos amigo de Juan Antonio Bardem, que lo veía con reticencia; era un hombre del Partido Comunista Italiano, aunque a mí me resultaba, como cineasta, bastante grosero... me era indiferente. Otro de los modelos, en cambio, era Valerio Zurlini. Pero lo cierto es que lo que más se proyectaba era **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica, que la vi más de veinte veces y que he olvidado por completo.

NOSFERATU: Pero pronto te desvinculaste de esa vertiente del cine español. No hay más que pensar en tu célebre frase: "*Ya que no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé*".

JOAQUÍN JORDÁ: Creo que, con el tiempo, convendría poner esa frase en su contexto. Surgió durante una entrevista, no recuerdo con quién ni publicada en dónde. Me salió a bote pronto, como el noventa y nueve por ciento de las frases que yo

digo (por no decir todas) cuando adquiero ese tono sentencioso. Suelen ser frases improvisadas, que jamás antes he pensado pero que suelto ante un estímulo determinado. Esta tuvo la mala suerte de quedarse...

NOSFERATU: No lo decíamos tanto por la frase en sí como por las implicaciones que supuso.

JOAQUÍN JORDÁ: Yo me refiero también al contexto... No fue algo premeditado, sino que, con gran sorpresa para mí, se convirtió en titular.

NOSFERATU: Sin embargo, tu primera película, **Día de los muertos** (1960), se adhiere a un realismo estricto —es un documental, además—, mientras que la segunda, **Dante no es únicamente severo**, ya nada tiene que ver con el realismo. Ahí estás ante un desvío voluntario hacia otras formas de narración y de representación, adquieres una cierta autonomía y una idiosincrasia.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, es cierto.

La imposibilidad de la narración

NOSFERATU: ¿Qué te parece que tus alumnos no puedan ver el cine de la época en que tú debutaste, el cine de los sesenta, el de la Escuela de Barcelona? Porque no cabe duda de que vivimos en un mundo en el cual se puede tener acceso, vía internet, filmotecas o bancos de películas depositados en las universidades, a muchísimo cine, pero muy poco del de los sesenta.

JOAQUÍN JORDÁ: No es cierto que los alumnos no vean cine de aquella época. No ven determinado cine de los sesenta, pero sí ven a Jean-Luc Godard, el cine que vale la pena... Por lo demás, la Escuela de Barcelona no ha existido nunca, como bien sabéis algunos de vosotros (*risas*)... Existe porque gente como vosotros se ha preocupado por hablar de ella, pero de no haber existido vosotros, nadie hablaría ahora de la Escuela, y no se habría perdido nada. Sólo fue un contrapeso a un cine, el Nuevo Cine Español, que se pretendió independiente, pero que como estaba tan atado por las subvenciones y los apoyos estatales, lo fue bien poco. La Escuela de Barcelona fue un intento, muy consciente, de escapar a ese clientelismo, al menos en parte (también nosotros vivíamos de las subvenciones, y en general el cine español sigue viviendo ahora de ellas, tal vez más aún que entonces). Pero frente al Nuevo Cine Español, ese invento de García Escudero, hubo la respuesta de un cine con mayores posibilidades de evasión y disimulo frente a las presiones de la censura.



NOSFERATU: Mirado desde el presente, incluso desde una perspectiva universitaria, lo más interesante que ha quedado de toda esa experiencia es esa propuesta de nuevas fórmulas de narración audiovisual. Si algo interesa de la Escuela de Barcelona es justamente ese ir a la contra incluso de sectores progresistas del cine español, que a pesar de todo pretendían narraciones de corte realista. Y tú tienes una buena dosis de responsabilidad en esa aventura.

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, y es una responsabilidad que asumo. Hubo algo que salió de manera intuitiva, por ejemplo en el cine de Jacinto Esteva, cuya cultura cinematográfica era bien escasa, pero que en cambio tenía un poderoso sentido gráfico y de la imagen, y una fuerte intuición... ante una imagen él ve quizás no el aspecto más profundo, pero sí el más glamuroso, el más espectacular... es bastante más que eso, pero para entendernos. Yo creo que tengo una formación y una cultura literaria y cinematográfica superior a la media de mis compañeros de la Escuela. E introduzco una mayor capacidad de reflexión, de síntesis, de formulación, de ser capaz de vender una fórmula, que fue lo de Mallarmé o Víctor Hugo. Sí, eso puedo reconocerlo. Ni a Jacinto ni a Carlos Durán se les habría ocurrido jamás una cosa así.

NOSFERATU: E incluso *Dante no es únicamente severo* (1967) es una suerte de programa, una pelí-

cula sobre la imposibilidad de narrar, que es un tema que aparece con frecuencia en tu cine posterior.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, en primera instancia, *Dante* es eso, pero no nació así. En su origen, era una típica película de *sketchs*, de cuatro o cinco fragmentos, pero como al final sólo se hicieron dos vinculados entre sí por la productora Filmscontacto, y con esos dos no bastaba para llegar a un largometraje, porque duraban entre 20 y 25 minutos cada uno, yo veo ese material un día y se me ocurre que había una posibilidad de completar, con nuevas filmaciones, un largometraje. Mi episodio, que se llamaba *+ x - (Más por menos)*, que ya es una fórmula que no dice nada pero que parece decir algo, se unió con el de Jacinto y con filmaciones extras, según un esquema tan clásico que no es otro que el de *Las mil y una noches*. Hay una Sheherazade, que es Serena Vergano, que va vestida con un traje orientalizante, y siguiendo una influencia que entonces era para mí importante, la de la escuela literaria francesa de la descripción, se me ocurrió un discurso sobre la imposibilidad de narrar: de eso sí soy enteramente responsable, de esa capacidad de reflexión.

NOSFERATU: Esa imposibilidad de la narración también está presente en *De nens / De niños* (2003) o en *Mones com la Becky / Monos como Becky* (1999)...

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, porque en mí hay siempre un rechazo a lo que se llama la narrativa tradicional, un rechazo cada vez superior a lo que se entiende como el trabajo del guión. Yo creo que, en el fondo, el guión es un instrumento censoral, tanto sobre el director como sobre la obra en sí. Esa estructura previa, y más ahora que hay esa práctica aberrante que es el *storyboard*, es la que el director va rellenando, va poniendo color en esas figuritas en blanco y negro; y eso creo que es aberrante. Es un instrumento útil, una fórmula industrial para hacer cine comercial, pero sólo para eso; y yo rechazo esa fórmula, rechazo de plano el guión, que para mí es sólo un punto de arranque, una hoja de ruta a la que recurrir si en medio del rodaje momentáneamente te pierdes; pero nada más.

NOSFERATU: Tu experiencia como guionista, paradójicamente, te debe ayudar en este aspecto.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, claro, porque yo sé cómo se fabrica una historia, cómo dicen los cánones que se construye un guión; y sé mucho, además, de esto.

NOSFERATU: Parecería que, para ti, el momento de, digamos, "escribir" las películas es en la sala de montaje. Tú siempre hablas en primer lugar de tus montadores...

JOAQUÍN JORDÁ: Y de los operadores, también. Últimamente, el operador es básico durante el rodaje, y yo, después de ponernos de acuerdo sobre lo que creo que se tiene que hacer, le cedo mucha iniciativa, dejamos ambas las puertas abiertas a lo azaroso. Esto durante el rodaje; y durante el montaje, vamos construyendo, a veces laboriosamente, otras con una celeridad y una facilidad asombrosa que depende de muchas cosas, pero sobre todo del material rodado. No es que le deje más iniciativa al montador, sino en todo caso al operador. Hace poco tuve una experiencia curiosa: trabajé con un montador a quien no conocía, y que además proviene de la publicidad. Fue para la exposición sobre la literatura catalana y el exilio, y se trataba de condensar el conjunto de las filmaciones en dos piezas más cortas. La gente con la que suelo trabajar estaba ocupada y me ofrecieron montar con un profesional para mí desconocido, Manel Fresquiel, y aunque no las tenía todas conmigo, lo cierto es que trabajamos muy bien, lo que me hace pensar que, de manera implícita o incluso inconsciente, sí tengo un método de montaje, una forma de diálogo: me tropiezo con un desconocido y puedo trabajar con él sin problemas.

NOSFERATU: Hay otro tema, que también tiene que ver con la representación, que es la presencia de otras formas dentro de tus películas: las obras de teatro en *Numax presenta...* (1979), en *Mones*



Numax presenta...

com la Becky o en *De nens*. ¿Eso es herencia de “papá” Brecht o responde a otras motivaciones?

JOAQUÍN JORDÁ: En *Numax* seguramente es la influencia brechtiana, el distanciamiento de que hablaba Bertold Brecht. Luego se ha convertido en una puesta en escena para suscitar, para provocar reacciones, movimientos, respuestas; una puesta en situación, que es más apropiada en el documental, porque en él no hay propiamente una puesta en escena. Es posible que haya otras maneras de crear esas reacciones, pero a mí me va bien. La inclusión de representaciones me permite introducir puntos de vista; y lo utilizo para verter opiniones y comentarios. En *De nens* lo utilizo varias veces y lo refuerzo con las letras de las canciones de Albert Pla, que fueron discutidas previamente, de forma que se crea una especie de voz compartida, un recurso de opinión por encima de las imágenes de la película; que la voz desde fuera, a veces musical y otras no, sea puro comentario, pura opinión. Es posible que sea también inseguridad en el oficio: alguien seguro podría opinar que la planificación ya lo da, pero yo no creo mucho en la capacidad de enfatizar de un primer plano, que a veces es muy forzado.

NOSFERATU: Sin embargo, el plano final de Dària Esteva en *El encargo del cazador* (1990), que es el más directo de la película, con su capacidad de expresar cosas, parece desdecir lo que estás apuntando.

JOAQUÍN JORDÁ: No, en absoluto. Yo tenía un presupuesto, una serie de previsiones: pretendía que Dària hiciera algo que yo quería y que ella podría

De nens



hacer. Entonces, se trataba de hablarlo antes con el operador y rodarlo. En ese plano hubo dos artilugios que funcionan: uno es que le puse a Dària un cochecito en las manos, para que ella jugara con él y se fuera tranquilizando, estuviera cómoda. Durante mucho rato, Dària hablaba y hacía correr el cochecito, que formaba parte de la panoplia de su padre, que era un destrozador de coches (yo hice un viaje con Jacinto hasta Pesaro en el que nos pasó de todo, chocamos y al final destrozó el Ferrari que se había comprado para la ocasión). El cochecito va creando una banda de sonido auxiliar que ayuda a crear la aspereza que tiene que tener esa escena, que es importante porque es una especie de resumen, Dària ha cumplido el encargo de su papá, y yo preveía que podía ocurrir lo que ocurrió: ella se cansó del cochecito, yo estaba a un metro y medio de ella y Carles Gusi, el director de fotografía, estaba por encima. Y en un momento determinado, Dària no soporta más el peso del relato, me mira y sin romper la inercia del



rodaje, me pide que le corte. Y entonces, después de pedírmelo a mí, levantará la vista hasta Carles, que la coge y se va hacia un costado con una panorámica. Y ocurrió tal como estaba previsto; pero sigue siendo una intromisión, que puede o no salir y en este caso salió: esto creo que sí es puesta en escena. En general, en un rodaje, las cosas salen como están previstas; y a veces, cuando no salen, es aún mejor.

A vueltas con la enseñanza

NOSFERATU: Más allá de aquel momento histórico de los sesenta, lo cierto es que otros cineastas, como José Luis Guerín o Marc Recha, conectan con tu cine.

JOAQUÍN JORDÁ: Es que en mi carrera hay dos periodos muy diferentes. Uno son los comienzos, pero otro, que coincide con el momento posterior a mi infarto cerebral, que es la fase en que actualmente estoy, coincide con que dejo de escribir guiones con regularidad, porque me resulta difícil. Y en esta fase entra en juego la docencia: hace unos diez años, me llamó Jordi Balló y me propuso entrar en la recién fundada Universitat Pompeu Fabra, en condiciones muy favorables. Yo soy una especie de artista invitado, tengo un contrato especialísimo que incluye los viajes en avión Madrid-Barcelona (y como yo estaba en aquel momento liado con una azafata, los billetes no me costaban nada), un hotel de cuatro estrellas y una cantidad, como salario, realmente extrema. Años después, por una de esas cosas tan autófagas de la Pompeu, alguien escribió una tesis doctoral sobre la propia universidad y vi que yo salía junto a las estrellas invitadas, al lado de ex ministros y personajes así... A partir de ese momento, hay en mi vida un cambio de fase. La enseñanza me liga con alguna gente, que son colegas, como Marc Recha, y con otros que son, de una u otra manera, alumnos, como Isaki Lacuesta, que aunque no hizo la licenciatura en la Pompeu, fue alumno del Master de Documental. Y allí conozco también a gente muy peculiar, muy lejos de como suele ser la gente de la Pompeu, que en general responden a un modelo más convencional, gente estudiosa y un tanto previsible... son personas como tú, Glòria, pero también como Alba Mora o Anna Sanmartí, brotes de una cierta personalidad a contracorriente que, por cierto, es ahora más frecuente que cuando empecé a dar clases allí.

NOSFERATU: La docencia ocupa una parte importante en tu vida actual. ¿Crees que quedará más huella tuya como docente que como director de cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Si fuera así, me sentiría muy defraudado... No lo sé, y aunque no debería ser yo quien lo dijera, creo que no.

NOSFERATU: ¿No tienes conciencia de haber formado una escuela?

JOAQUÍN JORDÁ: No, una escuela no, aunque tal vez sí un punto de referencia. En realidad, en la Pompeu Fabra hay dos referencias, una soy yo y la otra es José Luis Guerín, aunque somos muy diferentes. Él, siguiendo un poco el modelo de Víctor Erice, hace una película cada diez años y yo, en cambio, procuro hacer una película cada tres meses, y aunque no lo consigo, últimamente sí hago una cada ocho meses, o así. Yo no soy un perfeccionista, ni tengo muchas ideas previas... Guerín y yo tenemos maneras diferentes de hacer, de forma que hay gente que se apunta a su manera y otra que lo hace a la mía. La diferencia es que mientras que la escuela, digamos, Erice-Guerín es en el fondo indicativa, seguir un modelo, yo en cambio no inspiro ningún modelo. Algunos de mis ex alumnos me suelen decir que en algunos momentos de sus trabajos piensan en mí, pero yo creo que lo que en realidad quieren decir es que les gustaría charlar conmigo, no interrogarse si yo haría así tal o cual cosa. No es modelo ni referencia, sino un poder hablar, un poder sentarse a debatir.

NOSFERATU: Es una especie de foro donde encontrarse para debatir...

JOAQUÍN JORDÁ: Quitemos la palabra foro y dejémoslo en interlocutor: yo no tengo un espíritu particularmente colectivo. Yo vivo mi docencia como un intercambio, y además un intercambio que dura poco: yo doy materias trimestrales, y seguramente no aguantaría dar asignaturas que duraran un año entero. Empiezo a dar clases en septiembre y me encuentro con una veintena de personas de las que tres o cuatro llegarán a interesarme más que el resto. Procuro entonces establecer relaciones más directas, más de colaboración con esas tres o cuatro personas, y generalmente lo consigo. También lo hago con las otras, pero con ellas la relación dura sólo el periodo académico, mientras que con esas tres o cuatro establezco una red que dura, espero, toda la vida; ellas pueden no conocerse entre ellas, pero se conectan a través de mí. Y yo sé lo que les pido y lo que les doy.

NOSFERATU: ¿Y qué les das?

JOAQUÍN JORDÁ: Lo que me piden en cada momento: conversación, discusión, valoración, análisis. Y lo que no intento, porque no está en mi temperamento, es imponerles una manera de hacer, entre otras cosas porque yo tampoco la tengo. Intento establecer una complicidad con todas ellas... y ahora me doy cuenta de que son sobre todo eso, personas y terminadas en "a", aunque también hay excepcio-



nes masculinas, como Isaki Lacuesta o Pere Vila. Pero en general creo que vivimos un momento en el que el talento está mal repartido y cae más del lado de la mujer que del hombre, y eso me gusta: prefiero tratar más con mujeres que con hombres. En estos momentos, estoy trabajando como guionista e intento meter en mis proyectos a Laura Mas, que es después de Pere Vila el mayor talento para la narración cinematográfica que he descubierto. Son gente que tal vez no son directores, pero sí personas que han nacido con la capacidad de narrar. Y trabajo con ellos. Con otros discuto o trabajamos de otra manera: no hay un método fijo. Con Anna Sanmartí, que posee una mirada estupenda y que será una excelente directora, estamos haciendo una pequeña pieza de siete u ocho minutos, un encargo para una exposición, sobre residencias no formales. Y hemos elegido asentamientos que se producen en solares que han sido producto de derribos y que se encuentran en plena ciudad. En estos espacios se instala diferente gente que comienza a vivir ahí, hasta que son desalojados; aprovechan restos, se resguardan. Este es un proyecto que vamos a empezar dentro de muy poco. Ana será la operadora.

NOSFERATU: Antes de tu experiencia en la Pompeu Fabra tú ya dabas cursos, sobre todo de guión. ¿Siempre has tenido el mismo tipo de trato con los alumnos?

JOAQUÍN JORDÁ: Mi actitud siempre ha sido parecida. Mi primera experiencia docente arrancó en Cuba, en la escuela de cine de San Antonio de los Baños, donde di un curso de tres meses. Allí aprendí lo interesante que resulta tratar con gente a la que no

conoces y hacerlo durante un periodo más o menos largo, y al mismo tiempo, que la intervención no sea llegar a las ocho e irte a las diez, sino entrar en la convivencia. Y a partir de entonces, aunque a otro nivel—en San Antonio vivíamos juntos las veinticuatro horas del día... fue una experiencia que tal vez hoy no haría de la misma manera, pero entonces fue muy interesante—, siempre he buscado la complicidad.

NOSFERATU: La universidad ha sido, en este periodo de tu vida, también importante para impulsar tu carrera como director, desde el Master de Documental, desde el cual realizas unas películas que seguramente no habrías podido hacer con medios más convencionales..

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, es cierto, no habría podido hacerlas. Además, me permite establecer, bien que de manera instintiva y sin que medie nada escrito, un corpus teórico. No suelo escribir, nunca sé lo que voy a decir cuando entro en clase; funciono más que nada por estímulos que son los que me ponen en marcha. Recuerdo que cuando, después del infarto cerebral, volví a clase me pusieron a una profesora ayudante, Anna Durán, que tenía la función de advertirme cuando me repetía, porque por entonces mi discurso no pasaba del cuarto de hora. Cuando ella veía que volvía a repetir una frase, me hacía una seña y yo entonces cambiaba de discurso, introducía una variante.

NOSFERATU: Pero el hecho de tener una estructura de producción desde la universidad, un recurso que no suele ser habitual en España, también te ha ayudado.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, no es algo corriente. Y aunque pueda parecer poco elegante, yo podría hacer algunas críticas del Master de la Pompeu, que creo que no ha sido muy generoso con los alumnos, que no ha abierto todas las puertas que podía haber abierto. Pero también es cierto que ha desarrollado, al menos en buena medida, una política de producción que, por lo menos para mí, ha sido importante.

NOSFERATU: El discurso sobre los límites o no-límites entre el documental y la ficción te parece tan apasionante y actual que has pensado organizar un foro de discusión anual en el marco de la Fundación “Quico” Sabater (espacio que está empezando a perfilarse en Santa Coloma de Farners, donde naciste, y donde querías que se albergaran todos tus materiales, biblioteca, etc)...

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, el tema central de la Fundación quiero que sea este: las no fronteras, el análisis de estas fronteras. Me interesa encontrar un espacio, un edificio y un paisaje, donde de vez en cuando, una vez al año o así, se traten estas historias, se trabajen estos temas y al mismo tiempo se enseñen. Que se discuta qué es, qué no es, cómo va y cómo no va y, al mismo tiempo, que exista una parte más didáctica donde se enseñen estas historias y, también, otra donde se exhiban estas historias. Discusión, didáctica y exhibición serían los tres aspectos fundamentales de la Fundación “Quico” Sabater. Cuando le expliqué el proyecto, hace ya más de un año, al alcalde de Santa Coloma me preguntó si pon-

dría el nombre de mi padre a la Fundación y yo le dije que no, que quería ponerle el de “Quico” Sabater. Me comentó que este nombre traía malos recuerdos al pueblo (3), pero yo le di mis motivos autobiográficos y aceptó.

Historias que se desbordan

NOSFERATU: Hablemos un poco de cómo trabajas. ¿Sueles hacer montajes largos de tus películas para poder luego reducirlos? Hace poco, Iván Aledo decía que el primer montaje de **El encargo del cazador** duraba cuatro horas. **De nens** también tuvo un primer montaje mucho más largo que el definitivo...

JOAQUÍN JORDÁ: Lo de **El encargo del cazador** es una exageración: había un montaje de dos horas y media, que por cierto creo que era mejor que el montaje final. Con respecto a **De nens**, cuando arranqué el proyecto tuve la suerte de que la productora aceptara una cláusula, que para mí era fundamental porque de lo contrario no hubiese firmado el contrato, en la que se me respetaba el derecho al último corte. Discutimos mucho y como la productora tenía interés en hacer la película, en principio aceptó, y aunque luego intentó discutir ese derecho, yo pude salirme con la mía. Mi intención era conseguir un montaje de entre hora y media y dos horas, y luché durante mucho tiempo con un material con el que no avanzábamos. Un buen día decidí que el montaje final duraría lo que tuviera que durar y le



De nens

dije al montador, Sergi Díez, que no nos obligáramos a que durara nada, sino que montáramos lo que teníamos. Y a partir de entonces todo fue fácil, lo que no quiere decir que el primer montaje fuera corto (de hecho, duraba unas seis horas, que redujimos luego a cuatro y finalmente, a las tres horas y seis minutos finales). O sea, que cuando asumimos la libertad de que la película no tenía que tener una duración determinada, las cosas salieron rodadas.

NOSFERATU: Por lo tanto, no es que voluntariamente, como una cuestión de método, hagas montajes más largos para después reducirlos.

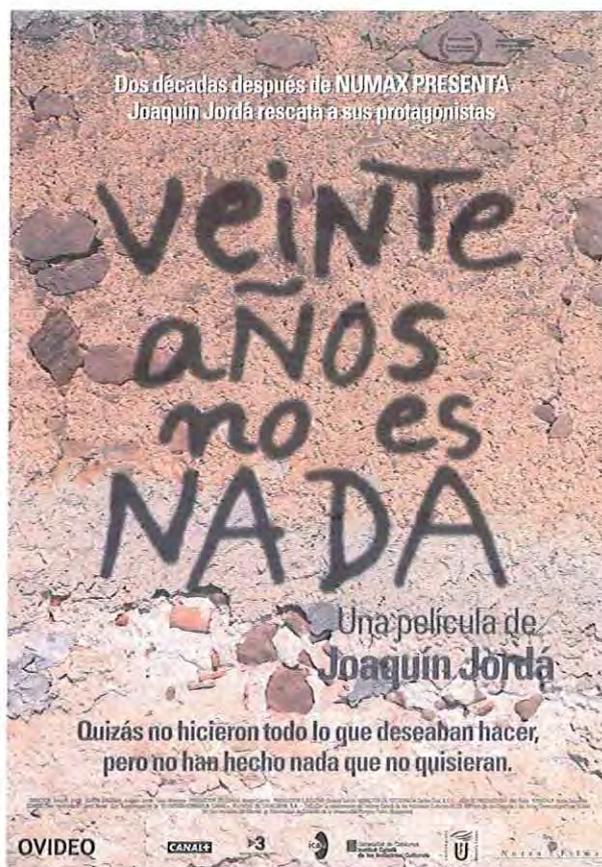
JOAQUÍN JORDÁ: No, no. En el caso de *Veinte años no es nada* / *Vint anys no és res* (2004), el primer montaje duraba dos horas y cuarto y lo redujimos con mucha facilidad: va como va, sin ninguna premeditación. Hay proyectos, como *De nens*, que exigen mucho tiempo y otros que no, y lo jodido es que los estereotipos de la producción cinematográfica, y más aún los de la distribución y la exhibición, impidan trabajar con libertad y obliguen a recluirse en los límites temporales que suelen tener las películas al uso.

NOSFERATU: Sin embargo, en alguna ocasión nos contaste las varias historias que tenías para montar en *Veinte años no es nada* y aquello también parecía *Las mil y una noches*, podía haber durado ocho horas.

JOAQUÍN JORDÁ: Es cierto, pero yo sabía que no iba a durar mucho, porque tenía claro que iba a priorizar a unos personajes sobre otros, que unos me interesaban más que otros y que me iba a entretener más con algunos. También tenía claro que si me fallaba la alternativa de Pepi, si ella se negaba a dejarme utilizar su imagen contando lo que cuenta, tenía la alternativa de otro personaje que, eso sí, le daría un sesgo diferente al asunto.

NOSFERATU: ¿Y ese personaje también iba a hablar de Juan, el obrero de Numax que acabó robando bancos?

JOAQUÍN JORDÁ: No, no habría hablado de Juan... también entraba Juan de refilón, pero era otra historia. Tengo cosas que no puedo contar, porque esa persona en concreto, que es la maestra andaluza, me pidió que no lo hiciera. Pero hubiera podido montar la historia de la infancia y la adolescencia de esa mujer, que es una cosa tremenda y muy interesante, pero completamente diferente. Era la historia de una niña andaluza, guapísima, hija de una mujer que hacía faenas, que trabaja en casa de unos marqueses. Lo que me fascinaba del asunto era que estaba lleno de tópicos: la mujer de hacer faenas,



Andalucía, los marqueses, la niña pobre y mona... y la marquesa se enamora, en un sentido limpio de la palabra, de esa niña y le propone a su madre que se quede a vivir allí, con ellos. La madre acepta y la niña pasa a compartir casa, escuela, viajes y distracciones con los hijos de los marqueses; y la madre, en ocasiones, limpia la habitación de su hija en casa de los marqueses...

NOSFERATU: Es un punto de arranque idéntico al de una novela de Corín Tellado que inspiró una interesante película de Valeria Sarmiento, *Mi boda contigo* (1987)...



Veinte años no es nada



JOAQUÍN JORDÁ: Es que es novela rosa en estado puro, es una especie de *Cenicienta*. La niña crece en casa de los marqueses desde los ocho a los catorce o quince años, hasta que muere la marquesa y ella regresa a casa de su madre. Pero los hijos de la marquesa, que son sus hermanastros, le piden que regrese, y cuando lo hace, descubre que no es de ningún sitio: ni de sus padres, ni de ese ambiente en el que ha vivido y gozado de otros placeres; y al mismo tiempo, lo que le brinda su familia tampoco la satisface. Y como ha ido a buenas escuelas, hace amistad con un chico de buena familia que es, a su vez, el garbanzo negro de la suya; él se dedica a pintar y ambos, para romper con sus mundos respectivos, se vienen a Barcelona, ella como obrera y él vagamente de artista. Él cae en la heroína y ella no, de manera que rompe también con el pintor y se dedica a trabajar en Numax. Claro que hubiese sido una historia diferente a la de Juan, pero era una historia posible y que, además, tenía grabada.

NOSFERATU: ¿También había otras historias descartadas en *De nens*?



JOAQUÍN JORDÁ: No, lo que hubo ahí fueron sustracciones. No hay sustituciones de historias, sino eliminación de ellas.

NOSFERATU: Sin embargo, también hay historias que podrían dar como resultado otra película, como la de la chica implicada en el asesinato de un taxista, aparentemente rehabilitada en un centro de menores y que, al regresar a su barrio, se suicida. Lo que queda de ella, en la obra de teatro introducida en el film, apenas se entiende.

JOAQUÍN JORDÁ: Para mí, en *De nens* se trataba de contar la historia de un barrio de Barcelona y las sucesivas expropiaciones que vivió a partir de acontecimientos urbanos. La primera fase eran los Juegos Olímpicos y el poder de nuestro entonces alcalde y actual presidente de la Generalitat y amigo, Pasqual Maragall (que espero que dure en la presidencia; lo prefiero con mucho a ese Artur Mas que parece dibujarse en el horizonte, y que me parece horroroso). Esa era la historia, y *De nens* hablaba de eso: de una ciudad en la que, de vez en cuando, algunos acontecimientos extraordinarios provocan que algunos se aprovechen para remodelarla, para aumentar el poder capitalista sobre la ciudad, para hacerla más amable y rebajar la conflictividad. Eso se produjo en el 92 y también ahora, con el Fórum de las Culturas...

NOSFERATU: ... y también en la exposición universal de 1889, y en la de 1929...

JOAQUÍN JORDÁ: Entonces yo no estaba (*risas*)... Pero sí, al ser una especie de añadido en un país llamado España, Barcelona y Cataluña siempre han crecido en una especie de intercambio, doy y recibo. Doy mano de obra y recibo expansión, crecimiento. Y esto se produjo en 1889, en 1929 y siempre, vinculado a grandes acontecimientos que la ciudad se inventa para montar esas operaciones de redistribución, de remodelación y de gran aportación financiera.

NOSFERATU: En tus películas siempre hay más de una historia. Hablas de tí, como en *El encargo del cazador* o en *Mones com la Becky*; pero también hablas de otros, de colectivos, de los vecinos del Raval, de los internos de Malgrat, de los trabajadores de Numax... Parece que te interesan muchos individuos a la vez.

JOAQUÍN JORDÁ: Siempre parto de un núcleo inicial que se va ramificando. Y luego me doy cuenta de que las ramificaciones son tanto o más interesantes que el punto de partida; es un jugar con esto, aunque de entrada no existe el propósito de centrarme en un grupo (aunque tampoco rechazo la idea



por principio). No tengo el menor inconveniente, más bien lo provooco, de que los personajes entren en una línea determinada y que esta se ramifique al máximo, hasta el momento en que, en el montaje, hago la operación contraria, devolver las cosas a su cauce y que no se extravíen demasiado, que no divaguen. Pero la ramificación en el rodaje, que suele ser espontánea y natural, me parece muy interesante. Es algo muy lógico, las películas se ruedan de una manera amplia y se montan de una manera estricta. Es la consecuencia de trabajar sin un guión, a partir de un arranque y de una documentación que suele ser lo más amplia posible.

NOSFERATU: A partir de este caos, de este material informe...

JOAQUÍN JORDÁ: No creo que sea caos. Es un material que, de momento, no tiene su sitio; no es un material arbitrario, sino que está relacionado con el anterior...

NOSFERATU: Esto se contrapone con la búsqueda de una estructura, que en algunos casos suele ser muy cerrada... Tú hablas de cuentos, y como estructura, los cuentos son cerrados, como *La cenicienta* o como *Alicia a través del espejo*, que está en la base de uno de tus últimos proyectos...

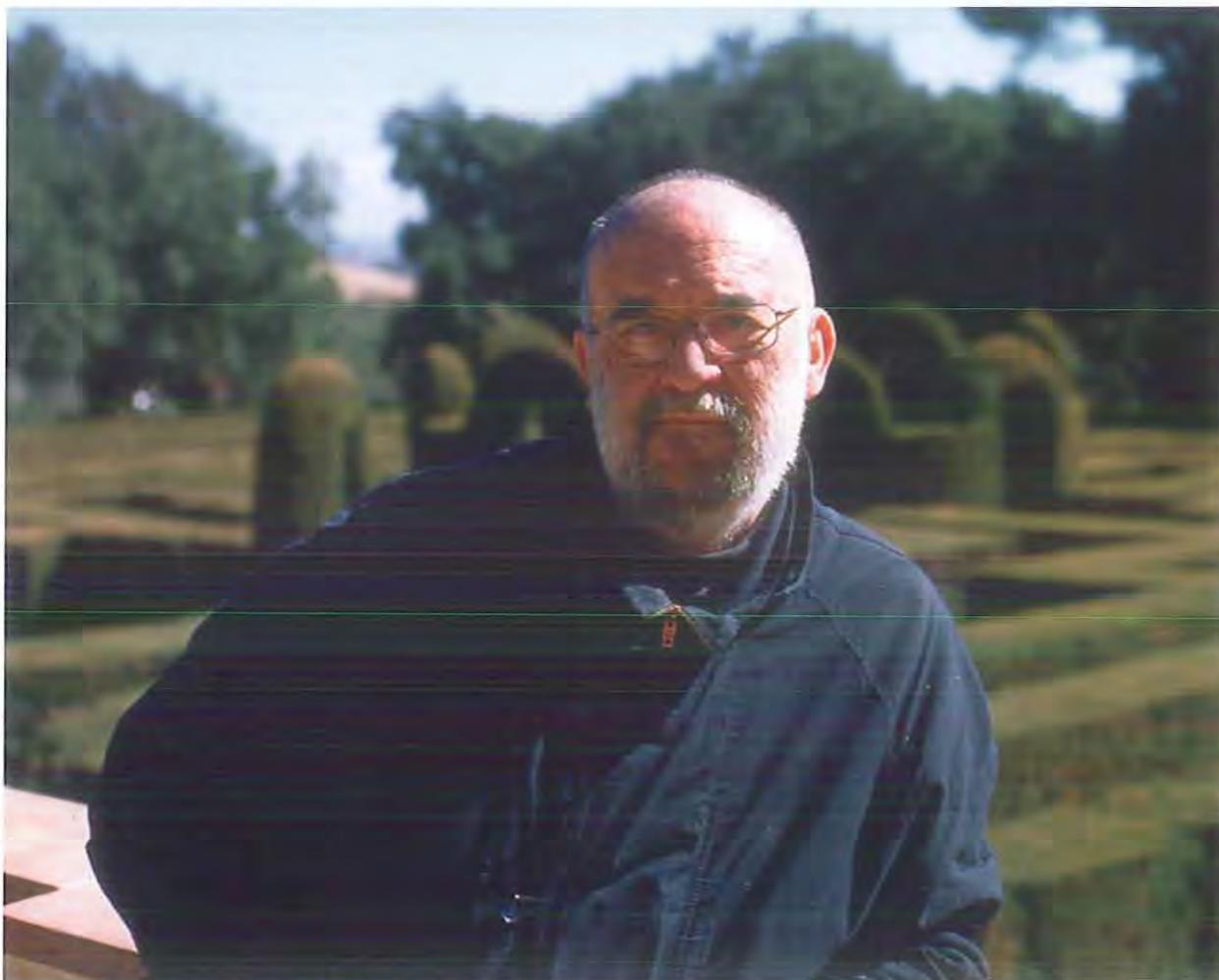
JOAQUÍN JORDÁ: ¡Decir que *Alicia* es un cuento cerrado...! *Alicia*, como proyecto literario, es de los más abiertos que te puedes encontrar...

NOSFERATU: Pero no deja de ser una estructura previa.

JOAQUÍN JORDÁ: *Alicia* es una estructura tan caprichosa como una partida de ajedrez, que es el esquema notorio del relato... Es la ilustración de una partida, a pesar de que nunca hay referencias a ella. Se rige por reglas, sí, pero que admiten miles de combinaciones posibles, y además en el curso del relato, Lewis Carroll realiza jugadas que no se pueden hacer. Mi proyecto *Alicia* nace por una noticia que yo leo en *El País*, sobre una chica que tiene algo que me hace pensar en algunos síntomas que yo también tenía tras mi infarto cerebral. La noticia hablaba de una muchacha, Esther, que con 16 años cae en una enfermedad que los médicos pronostican como una gripe. Pero a los pocos días, está casi muerta, ciega, parálitica y agónica. La llevan a un hospital de Madrid, al Niño Jesús, y allí la salvan, aunque entre otras cosas, sigue parálitica y ciega. Y entonces se produce un milagro. Esther es muy aficionada al fútbol, concretamente es hincha del Real Madrid y admiradora de Fernando Hierro: de la nobleza y la virilidad del jugador. Por un azar, la chica

conoce a una especie de *manager* de Hierro, que es un enfermo terminal, y al enterarse del deseo de la niña, convence a Hierro para que vaya a verla al hospital. Y el jugador, que está acostumbrado, como todos los futbolistas, a darles regalitos a los niños enfermos en Navidad y en Reyes, la va a ver, entra en la habitación de Esther, que está nerviosísima ante la idea de que oirá a Hierro, él le pone las manos encima y ella termina por ver... una especie de imposición de manos, o tal vez la casualidad, porque la ceguera no estaba en la base de su enfermedad, pero lo cierto es que se corrige tras esa, digamos, imposición de manos. Poco a poco, gracias a un terapeuta, Esther vuelve a caminar, pero ha perdido una capacidad: entre la visión y la recepción cerebral de la misma hay una pérdida, de manera que ve pero no reconoce. Ve fragmentariamente: a su padre lo reconoce porque sabe que vive en su casa, por la voz y porque tiene bigote. Si lo ve por la calle no lo reconoce; y si va por la calle y se encuentra a un tipo con bigote, como no se dan las otras características, pues tampoco lo reconoce. Ella ha perdido la capacidad de interpretación de la visión y también la orientación: va por la calle con un GPS, del cual le hicieron un modelo especial con el callejero de Cuenca, que es la ciudad en la que vive. Esa niña ha hecho el ciclo completo de *Alicia*: yo entré en contacto con

ella hace cuatro años, la vengo grabando desde entonces, y la he puesto en contacto con otros personajes que tienen lo mismo que ella, con una mujer que ha tenido un tumor cerebral y después de la operación no puede leer; y con otros personajes con cosas semejantes: uno de ellos soy yo. Estos personajes, más otros terapeutas que intervienen en la función, son las fichas del ajedrez, y la historia es la de Esther, más la mía, más la de otros, como interventores, logopedas y terapeutas que han intervenido tanto en mi proceso como en el de ella y en otros. La partida de ajedrez es la misma que la de *Alicia a través del espejo*: allí, Alicia entra en una partida que ya está iniciada, se cuela como un peón y a través de once o doce jugadas, se convierte en un peón coronado, es decir, en una reina, y hace entonces lo que quiere hacer, su terapia, la terapia propia y la de los demás, porque ahora Esther es profesora en un colegio para niños con deficiencias, allí da clases tras superar muchas dificultades, pero Esther, con una fuerza de voluntad inmensa, logra sus objetivos. Nos queda por rodar la partida de ajedrez, con figuras de tamaño casi natural, en un tablero que está cerca de Cadaqués y con unas figuras que está tallando ahora un artista, porque cada una es, al mismo tiempo, una figura de ajedrez y la cara de uno de los participantes. Y nos queda una entrevista con ella.



Joaquín Jordá durante el rodaje de *Mones com la Becky*



NOSFERATU: ¿Oliver Sacks, el neurólogo estadounidense que se ha especializado en casos extremos de este tipo, tiene alguna influencia sobre el proyecto?

JOAQUÍN JORDÁ: No. Yo traté a Oliver Sacks, de quien había leído *La mujer que confundió a su marido con un sombrero*, y tras el infarto me di cuenta de que yo era esa mujer. Cuando empecé a trabajar en el proyecto de *Mones com la Becky*, me puse en contacto con él para entrevistarle y me contestó que esa historia la tenía ya como cerrada y que trabajaba sobre otro tema, sobre una tribu en la que algunos de sus individuos tienen la facultad de prever su propia muerte. Entonces, acudí a un Oliver Sacks menor, a un americano que trabaja en cosas parecidas.

NOSFERATU: Cuando contactaste con Esther, ¿pensabas en una película o lo hiciste por curiosidad?

JOAQUÍN JORDÁ: La lectura del suelto del periódico me hizo pensar en una película. Cuando vi a Esther por primera vez, ya fui con una cámara.

Las fronteras del documental

NOSFERATU: Suelen aparecer en tus películas. Lo haces en *Dante no es únicamente severo*, en *El encargo del cazador*, en *Mones com la Becky*, en *De nens*. ¿Es sólo un reflejo narcisista o hay otras intenciones?

JOAQUÍN JORDÁ: Si me hubiérais preguntado hace unos años, habría dicho que me divertía. Ahora se ha convertido en algo necesario, es una necesidad de organizar el plano desde dentro, de hacer la puesta en escena no a través del objetivo, sino del otro lado del objetivo, organizando el espacio. Y también para intervenir. Antes era más caprichoso, incluso lo hacía como una broma, como el cocinero que interpreto en *Un cos al bosc*, para poder hablar del independentismo. En *Dante* también; las cosas han ido variando del narcisismo de verse ahí hasta la necesidad de organizar el plano.

NOSFERATU: Parece una especie de correspondencia entre alguien que se descubre ante ti y tú le respondes con tu presencia.

JOAQUÍN JORDÁ: En algunos casos es muy claro. En *Numax presenta...* y en *Veinte años no es nada* hay cariño y comprensión, una mirada a favor de lo que hacían los personajes. En *Numax* hay un interés por mi parte por la experiencia de los obreros. El primer encargo no fue un documental sino un trabajo periodístico. Yo vi la posibilidad de hacer una película, lo propongo y se aprueba en una asamblea. A partir de entonces, yo me pongo a disposición de los obreros, que son también los productores; y fue aquella una de las producciones más duras y más férreas que he padecido en mi vida, porque me cortaron escenas —es algo que yo he consentido raras veces luego—, y no las puse. Tenía un comité de censura en el rodaje, un par de chicas que controla-

ban y opinaban sobre lo que rodábamos. Por fortuna, como rodábamos de noche, al poco rato se tumbaron en el suelo y se quedaban dormidas, y las despertábamos cuando ya habíamos acabado. En el montaje me cortaron cosas, y también durante el rodaje, para hacer que cada personaje tuviera el mismo tiempo, a pesar de que yo tenía, como es lógico, mis preferencias: me encontré entonces con imposiciones sobre gente a la que no veía fotogénica, pero que tenía que ponerla igualmente.

NOSFERATU: ¿Mantienes la relación que estableces con los personajes que intervienen en tus películas?

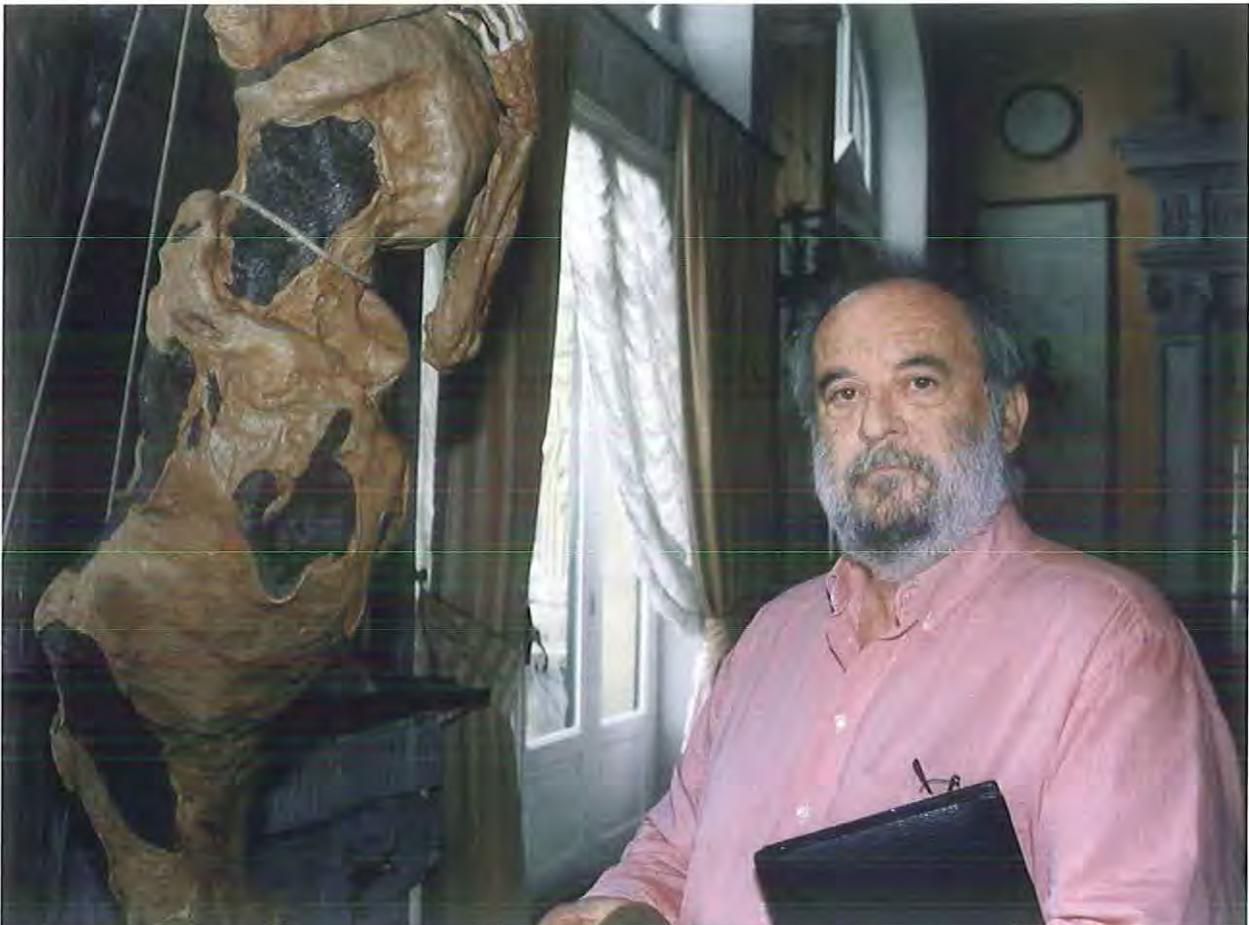
JOAQUÍN JORDÁ: Es lo propio del género documental. Cuando trabajas con actores que no has pagado, es obligatoria la implicación personal. En un género en el que no ilustras un guión, es imprescindible estar allí porque tu presencia cataliza, orienta cosas, puedes corregir, intervenir; provocas situaciones que no están escritas anteriormente. Para mí resulta absolutamente inevitable. Cuando rodábamos **Mones com la Becky**, teníamos una segunda cámara, que manejaba Ricardo Íscar, y en un momento determinado, me comentó que una secuencia no podríamos montarla porque yo aparecía en el plano. *"Pero si eso es totalmente intencionado"*, le dije. Es evidente que en determinadas concepciones del documental, como en el caso del documental etnográfico-

co, que es de donde nace Íscar, la aparición en el plano es una prohibición.

NOSFERATU: Para ti no existen límites entre el documental y la ficción, no hay fronteras...

JOAQUÍN JORDÁ: Sí hay fronteras, pero son muy intercambiables y cada vez más. Pienso que la evolución actual del cine me está dando la razón. A mí la gente que hace ficción que más me interesa es aquella que por procedimientos está entrando en lo que antes se consideraban las técnicas del documental. Al mismo tiempo el documental pienso que está entrando –al menos yo intento que entre y en mi caso está muy claro, también en el de Isaki Lacuesta– en los elementos que antes se consideraban privativos del cine de ficción. Y en eso creo que se está produciendo este nuevo ensamblaje que es por donde irá el cine interesante, evidentemente poco comercial, poco visto. Y así se subsanará esta división que existió más a un nivel teórico que práctico entre una cosa y la otra, entre Méliès y Lumière, para poner un ejemplo que ilustre los dos conceptos.

NOSFERATU: Pero sobre todo esto surge alrededor de las teorías realistas de los cuarenta, de la reivindicación del realismo y de una determinada visión del mundo y de la política. Ahí aparece esta división...



Joaquín Jordá durante la presentación de **Mones com la Becky** en la X edición de la Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián (1999)

JOAQUÍN JORDÁ: Lo que ha habido es un agotamiento. Lo jodido es que de pronto el cine que funcionaba bien y que narraba historias se encuentra con la televisión. Y la televisión estropea la narración, banaliza por completo la narratividad porque inunda la pantalla de situaciones similares, ideas preconcebidas, estructuras parecidas, de manera que, al narrar supuestas conductas inventadas, escritas previamente e interpretadas por unos actores, el espectador ya ha perdido toda la inocencia, está saturado, lo sabe todo. Entonces yo creo que intentar engañarle de nuevo ya no funciona. Hay que volver a la limpieza. La pureza de los géneros se mantendrá a través de la contaminación de los géneros...

NOSFERATU: Documental es tu primer film, *Día de los muertos* (1960), documental también es, y además una reflexión sobre la narración, *María Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (1969); y luego vendrán *El encargo del cazador*, *Mones com la Becky*, *De nens* y *Veinte años no es nada...*

JOAQUÍN JORDÁ: Yo no creo en el documental, yo no soy un documentalista. Es más, los dos proyectos que tengo en marcha, y que si Dios me da vida espero terminar, son de ficción, uno de ellos incluso una comedia musical, que más ficción no puede ser. El otro proyecto nace a partir de la reciente exposición sobre los escritores catalanes y el exilio, y aborda el episodio de Roissy: después de la Guerra Civil española y el terror, varios escritores catalanes y sus familias son alojados en un *château*, en las afueras de París, por cuenta de un mecenas que los mantiene ahí mes y medio o dos meses, veintitantos escritores, y entre ellos ocurren encuentros erótico-amorosos que destrozan parejas, crean enemistades y hacen que los mecenas, en un momento determinado, decidan separarlos porque la situación ha llegado al extremo de enfrentamientos. Toman a una mitad y los llevan a otro *château* y dejan allí a Mercè Rodoreda y a sus amigos. Desgraciadamente, la Segunda Guerra Mundial ya ha empezado, el otro *château* forma parte de la Francia en armas y tienen que regresar. Y esta es la historia que me gusta y que tengo en proyecto hacer: sobre este mes, mes y medio que pasan estos escritores en este *château* y los amoríos de todos ellos.

NOSFERATU: Tú no eres documentalista o eres documentalista *malgré toi*. Algunas de tus películas han acabado cerca del documental por la imposibilidad de ser una ficción...

JOAQUÍN JORDÁ: Sí... Cuando tengo el infarto, me doy cuenta de mi dificultad para mirar. Si no puedo mirar bien, si veo mal, si no tengo confianza en lo que veo, que no la tenía, no puedo crear situaciones para luego verlas con la cámara. Entonces

prefiero que las situaciones se creen por sí solas y a partir de ahí ya me meto en esa vía.

NOSFERATU: Pero *María Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* también es una película sobre la dificultad de rodar una ficción y a la vez es un documental en el que se produce un juego de espejos...

JOAQUÍN JORDÁ: Si las cosas hubieran ido como tenían que ir, *María Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* tenía que ser una especie de proemio, una preparación para rodar luego una adaptación de *Un lloc entre els morts*. Lo que pasa es que la segunda parte se truncó y ya no se hizo nunca...

NOSFERATU: Aun así, lo que rodaste no es un documental convencional, sino que se trata de una película en la cual lo que parece que es la narración de una realidad histórica al final se revela como una ficción...

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí en el fondo había una cierta obediencia a lo que era el libro *Un lloc entre els morts* de María Aurèlia Capmany, un *fake*, las supuestas memorias de un supuesto personaje que nunca ha existido. Este es el esquema básico, es el punto de partida. Yo de este libro, que en realidad era una novela, quería hacer una adaptación pero conservando esta entrada y salida: iba a mantener el pasado y el presente, iba a jugar con elementos del presente. Nunca llegué a construir el guión pero la idea inicial era esta: no hacer una recreación de *Un lloc entre els morts*, sino utilizarlo como punto de partida.

El Estatut y otros pactos

NOSFERATU: Hubiera sido muy interesante ver qué hace un no nacionalista como tú con algo que es muy propio de cierta literatura nacionalista, que es cubrir los agujeros que la historia no proporciona con falsedades históricas. Supongo que detrás de *María Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* también había el interés por explicar una determinada visión de lo que pudo haber sido Cataluña pero que no dio de sí. Cataluña durante la invasión francesa no generó ese intelectual que era Geroni Campdepadròs i Jansana, el protagonista de la novela. ¿Qué habrías hecho tú con ese personaje en las manos?

JOAQUÍN JORDÁ: A mí, de ese personaje me fascinaba el fracaso. Era esa especie de afrancesado incompleto, temeroso, que para mí era muy representativo del intelectual catalán... Por ejemplo, esa larguísima negociación del Estatut que hemos estado vivien-

do estos últimos meses es fantástica: empiezo pidiendo el cielo y la tierra porque luego sé que me conformaré con el diez por ciento. Este criterio de pido más para que me den menos, litigo, no litigo, nos peleamos entre nosotros... Esa historia ha sido estupenda y más con ese final donde los promotores se quedan fuera del juego. ERC queda eliminada de pronto y la vieja Lliga de siempre, CIU, acaba quedándose con la mejor tajada. Es una historia espeluznante. Me habría encantado estar en ese viaje que Artur Mas hace en coche para evitar el puente aéreo y no ser identificado y poder llegar así a su cita secreta con Zapatero. Me parece tremenda, pero preciosa de lo miserable que es: ese personaje que va a escondidas para ocultarse de los demás, para poder pactar sin que los demás lo sepan y que los demás no se enteraran de que les estaban haciendo la cama por debajo...

NOSFERATU: Recuerda el viaje a Madrid que hicisteis algunos de los principales componentes de la Escuela de Barcelona para pedir subvenciones en el Ministerio.

JOAQUÍN JORDÁ: Aquel fue un viaje fantástico. Salimos Carlos Durán, Jacinto y yo de Barcelona en coche. Solíamos parar en un hotel que había a medio camino donde se bebía y comía muy bien. Dormimos allí y seguimos hasta llegar borrachísimos a Madrid a las siete u ocho de la mañana. Muñoz Suay nos tuvo horas lavándonos y duchándonos para poder llevar a ver a García Escudero que nos dijo que sólo nos daría subvenciones si no hacíamos películas sociales, si no salían obreros. El diálogo fue que estaba muy interesado en que surgiera un cine en Barcelona y que si además no planteaba problemas tanto mejor.

NOSFERATU: En ese viaje se concreta una de las características que pertenecen a tu personalidad, la paradoja. ¿Cómo alguien como tú, que viene de la izquierda, que ha estado en UNINCI, que ha estado en reuniones del Partido Comunista de España (PCE) va y pacta con García Escudero?

JOAQUÍN JORDÁ: Todo el mundo pactaba con García Escudero y yo prefería hacerlo abiertamente, no fingiendo... Yo lo que odio son las tácticas del PCE. Ellos pactaban en encuentros secretos. El Nuevo Cine Español pactaba en secreto, criticando a continuación el pacto, pero pactando como todo el mundo. Frente a esto era mucho mejor pactar abiertamente.

NOSFERATU: Es curioso que el gran auge contemporáneo del documental se haya producido en Cataluña...

JOAQUÍN JORDÁ: Porque el cine catalán es pobre y como no dispone, o no disponía de dinero, tenía más libertad y podía probar más cosas.

NOSFERATU: Además, aquí también ha habido una tradición vanguardista más acentuada que en el resto de España...

JOAQUÍN JORDÁ: Las vanguardias españolas han estado en Cataluña y han estado en Madrid. Si la del 27 es una generación vanguardista, y lo es, es una generación que tiene escasos reflejos en Cataluña. Yo creo que el territorio de la vanguardia estaba muy repartido. Yo no puedo presumir de "*nosotros fuimos los vanguardistas*".

NOSFERATU: Pero si había un cierto vanguardismo ligado con el cine: Salvador Dalí, Sebastià Gasch, el *Manifest Groc*, la revista *Mirador*...

JOAQUÍN JORDÁ: Pero eso existía paralelamente a Nemesio Sobrevila, Ernesto Giménez Caballero... Esos años veinte o treinta forman parte de un momento vanguardista de la cultura española.

NOSFERATU: De allí sale Buñuel y no hace un cine tradicional.

JOAQUÍN JORDÁ: Buñuel es pura vanguardia en el sentido estricto de la palabra, incluso una vanguardia programática. Lo que me molesta de películas como *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1929) y *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) es el didactismo, la obediencia a la regla, el código de la libertad que es otro código tan poco libre como el de la tiranía. Cuando vuelve al cine narrativo, no tiene nada que ver con el realismo, se escapa por todos lados. Buñuel hace lo que hace cuando se va a México. Si el cine de Buñuel no hubiera pasado por ese país, ¿cómo coño habría sido? *Un perro andaluz* y *La edad de oro* no tienen nada que ver con la narratividad. Cuando Buñuel se muere de hambre y tiene que ir a México para sobrevivir hace lo que puede, que es entrar en el melodrama. Y se da cuenta de que es un género fantástico para añadir todo tipo de obsesiones. Encuentra un nuevo camino para hacer lo que quiere hacer, el camino del gran melodrama. Cuando Buñuel es libre realiza un cine nada naturalista, cuando es pobre como una rata y nadie le conoce entra en los esquemas del cine mexicano y consigue darles la vuelta. Luego cuando se va de México repite lo mismo en Francia. Objetivamente el resultado es mejor pero subjetivamente peor, menos rico. Con la producción europea se siente más atado, vuelve a la estructura francesa, más narrativa; hace cosas que están muy bien, pero ya no realiza trabajos como los de México. Es como un regreso a la autoridad, al redil. Y hay películas con mayor y menor fortuna, pero siempre hay fragmentos excelsos y yo creo más en el cine de fragmentos que en el cine de totalidades...

NOSFERATU: Volviendo a la tendencia vanguardista del cine catalán, a la que creemos que tú perteneces desde los tiempos de la Escuela de Barcelona, ¿crees que sólo es debida a que se trata de un cine pobre o hay otros motivos vinculados a una tradición artística, plástica?

JOAQUÍN JORDÁ: Esta tradición arranca en los años veinte y es común a la producción artística catalana, con J. V. Foix, Salvat-Papasseit... Pero es una tradición tan sorprendente y tan libre como podía serlo en Madrid en aquellos mismos años. Yo no creo que sea una cuestión privativa. ¿El cine catalán ha tenido siempre más tendencia a esta libertad creativa que el cine que no se hace aquí? No lo sé. Lo que ha habido es un periodo malo que es el llamado Nuevo Cine Español. Ahí había algunos talentos, como Angelino Fons y Paco Regueiro, pero han sido justamente los que no han prosperado.

NOSFERATU: Y también está Basilio Martín Patino.

JOAQUÍN JORDÁ: A mí Basilio, con todos los respetos, no me interesa. Bueno, de hecho lo que no me gusta de Basilio es Basilio. El cine que hace a veces me gusta más que lo que él dice. O sea, que lo que no me gusta es lo que dice: la teoría que acompaña el cine de Basilio me parece desfondada, anacrónica y más vacía que un saco de aire. En las películas a veces tiene aciertos y tiene cosas que están bien, muy bien.

Algunos novelistas y el escritor en potencia

NOSFERATU: ¿Te interesa Claudio Magris y ese punto de vista, tan suyo, de las fronteras? Me refiero no tanto al Magris literario como al ensayista...

JOAQUÍN JORDÁ: Lo he traducido varias veces, pero no me interesa demasiado. *El Danubio* me parece un excelente libro, pero para mí Magris es la literatura de un catedrático culto que escribe sobre la cultura. Yo creo que la literatura hace cultura, pero no la que escribe sobre cultura. *El Danubio* nace de un chiste y es un buen chiste. ¿De dónde nace el río Danubio? Nace de un grifo mal cerrado. A mí este principio me parece fantástico, luego el resto es erudición combinada con un saber hacer. Es un libro muy del siglo XVIII, del enciclopedismo: erudición y exhibición de cultura, de cultura media. Hay una distinción que hacía alguien, ahora no recuerdo quien, entre alta cultura, media cultura y baja cultura, que me gusta muchísimo: la alta cultura es muy apreciable, la baja cultura es lo despreciado y la media cultura, que es el noventa por ciento, es la que tienes que mirarte de reojo. *El Danubio* es un libro afortunado que mezcla géneros, el ensayo con el

libro de viajes, introduce elementos narrativos, trata los personajes como si fueran de ficción cuando es posible que fueran reales... es una excelente idea editorial. Para mí es un libro de editor. Claudio Magris no me parece un gran escritor. He traducido a otra gente que admiro muchísimo más como Gesualdo Buffalino o Leonardo Sciascia, aunque este último no me interesa tanto porque también me parece un híbrido de escritor didáctico, voluntariamente político.

NOSFERATU: Cuando se habla de escritores que has traducido, siempre citas a Buffalino y Sciascia...

JOAQUÍN JORDÁ: Como contrapuestos. Ambos me interesan, pero la historia de Buffalino me parece fascinante: la de un profesor de francés jubilado que, a los setenta y tantos años, publica su primer libro, *Perorata de un apestado*, por no quedar mal ante una señora. Es una historia muy bonita. Y es un muy buen libro.

NOSFERATU: Tú te consideras un escritor de notas a pie de página, pero, en cambio, nunca te has planteado una escritura de página...

JOAQUÍN JORDÁ: Seguramente me habría planteado una escritura de página en estos últimos años, pero no lo he podido hacer. A partir de una determinada edad ya habría comenzado a escribir en serio y en longitud. Cuando cumplí entre los cincuenta y los sesenta sabía que, en un momento determinado, me pondría a escribir. Recuperé el deseo que había perdido.

NOSFERATU: Y así habrías vuelto a ese momento en Olesa de Montserrat con tu máquina de escribir y antes de la aparición de Juan Lladó, que de algún modo te desvió hacia el mundo del cine...

JOAQUÍN JORDÁ: No, no me hizo desviar. Allí escribí un guión y luego volví a mi tarea de escribir "La comedia humana" del siglo XX español.

NOSFERATU: Y también presentaste un libro en un premio literario, *El último hombre*...

JOAQUÍN JORDÁ: Era un libro de relatos que arrancaba con una historia sobre la rebelión de los transportes, de las cosas que tienen ruedas, que se enfrentan al último hombre y lo machacan, lo destrozán. Era el diario de un observador casi divino, era como un ángel expulsado del cielo que veía todo esto de muy arriba y lo iba contando día a día, hasta que finalmente este observador, que era como un hijo caído de Dios, decidía bajar y, pese a toda esta miseria, incorporarse al mundo de las hormiguitas que estaban debajo. Bajaba todas las escaleras e iba a mezclarse en esa marabunta. Este era el primer cuento. El libro se presentó al Premio Leopoldo Alas.

Ganó Mario Vargas Llosa y yo quedé segundo y esto me hirió profundamente y desde entonces le tengo mucha manía a Mario Vargas, manía que se me ha ido confirmando a lo largo de los años.

NOSFERATU: ¿Este fue el inicio y el fin de tu carrera literaria?

JOAQUÍN JORDÁ: No, iba escribiendo también esta magna novela donde iba contando la historia del siglo XX, que era muy complicada. Escribí la primera parte y luego lo dejé por culpa de Alain Robbe-Grillet, porque me obsesionó la técnica objetiva de la narración y mis relatos eran tan minuciosos que explicar todos los detalles me resultaba imposible. Y me pasé al cine porque me parecía que influía más directamente en la sociedad y porque me gustaba mucho desde la niñez, desde que descubrí *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922), de Friedrich W. Murnau, y a su vez todo el placer y terror del mundo, toda la angustia y todo el bienestar.

NOSFERATU: ¿Hay algo que se pueda contar con la literatura que no pueda contar el cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Mucho más. La literatura continúa siendo mucho más rica que el cine porque la imagen que das en cine, por mucho que la trabajes, es muy unívoca. En cambio la literatura puede ser más equívoca, engendra muchas más cosas. La imagen cinematográfica solamente en el montaje puede convertirse, y después de mucho trabajo, en una imagen equívoca; si no, es una imagen muy limitada en sí. En mis películas intento que el montaje resuelva todas estas cosas. El montaje que predicaba Eisenstein, el de asociaciones y de contrastes, sigue estando en muchos elementos del cine actual. Yo intento crear contrastes...

La imagen como espejo

NOSFERATU: A menudo en tus documentales –*El encargo del cazador*, *Mones com la Becky*– sitúas

Mones com la Becky



a uno o varios de los protagonistas frente a imágenes que ellos mismos protagonizan, incluso que tú mismo has filmado. ¿Por qué provocas esta situación, qué pretendes conseguir?

JOAQUÍN JORDÁ: En el fondo es un tic especular porque del mismo modo que a veces se utiliza el espejo, en este caso se utiliza la imagen ya filmada como un punto de choque respecto a la imagen que se va filmando. Esas cosas a veces son azarosas, pero soy muy consciente de haberlo utilizado de manera intencionada en *Mones com la Becky*: cuando después de haber hecho todo un rodaje, me instalo en el psiquiátrico de Malgrat y sitúo a los internos delante de las imágenes que había rodado antes con ellos para buscar sus reacciones ante ellos mismos. Es un recurso estilístico y a la vez un recurso dramático, es una provocación de situaciones.

NOSFERATU: Es lo que hicieron Edgar Morin y Jean Rouch en *Chronique d'un été* (1960)...

JOAQUÍN JORDÁ: Es una de las pocas películas que recuerdo bastante bien, especialmente la última escena, aquel larguísimo *travelling* de un París vacío que recorre todos los Campos Elíseos. Es de esos planos que vi a mis veintitantos años y se me quedaron marcados. En cierto modo sé que lo tengo en la cabeza y a veces de una manera instintiva, sin pensarlo demasiado, se me antoja acudir a él.

NOSFERATU: ¿En estas situaciones en que sitúas al personaje frente a sí mismo, buscas que se analice desde una cierta distancia?

JOAQUÍN JORDÁ: De hecho, lo que intento es poner en marcha una situación. Es muy enternecedor y dramático observar a alguien viéndose a sí mismo, no en un espejo sino en una filmación. En el caso del manicomio era evidente que funcionaba porque el problema que tenían todos los pacientes era su desconocimiento de sí mismos, era su falta de identificación. Lo que yo intentaba a lo largo de la película era conseguir identificarles y utilizaba distin-



Mones com la Becky

tos procedimientos. Uno consistía en hacerles interpretar a otros personajes. Descubrí que empezaban eligiendo un personaje y que luego acababan interpretándose a sí mismos. Se daba una especie de segunda revelación donde los comportamientos eran más naturales, más espontáneos, más verdaderos que si les hubiera pedido que actuaran. Eran maneras de suscitar este mayor dramatismo o, si lo quieres llamar de otra manera, una mayor verdad, que a veces coincide.

NOSFERATU: En *Mones com la Becky* también hay otras maneras de personalizar tu interés por otros personajes, por ejemplo la secuencia en la cual comparas las pastillas que tomas tú con las que toma uno de los pacientes. ¿Hay realmente una reflexión sobre la representación o simplemente se trata de un método de trabajo?

JOAQUÍN JORDÁ: Ambas cosas coinciden. Es un método de trabajo y es un método de aproximación. En el caso de *Mones com la Becky* la mayor dificultad era entrar bien y poder participar en aquella dinámica, es decir, ser uno más sin desentonar. En este caso era evidente que si un interno me explicaba "yo tengo esto y tomo esto", pues yo también decía "yo tomo esto". Entonces comparas y estableces una relación. Y la verdad es que en el caso de Ramsés esta relación funcionó muy bien, con otros también, pero con Ramsés la relación fue más íntima. Además, era un personaje con encanto, tenía un *charme*, tenía una fuerza, una potencia... Era un personaje con el cual me entretenía muchísimas veces hablando a solas, sin cámara, de algún modo preparándole para la escena final. Sabía que ahí tenía que soltarse y que si no establecíamos una complicidad, él podía irse, desparramarse.

NOSFERATU: ¿Te esperabas en la secuencia del ensayo la reacción de la chica que empieza a hablar de su propia vida en lugar de describir a su personaje?

JOAQUÍN JORDÁ: No, pero tampoco me sorprendió. No lo esperaba, no sabía que esto pudiera ocu-

Mones com la Becky



rrir, pero tampoco me esperaba que el operador, Carles Gusi, se escandalizara en esta escena. En un momento determinado movió la cámara, me miró y me dijo claramente: "Yo dejo la cámara aquí y me voy". Yo tuve que decirle con un tono de cierta violencia que se quedara. Siguió y cuando acabo la escena tuvimos un *tête-a-tête* en el cual me dijo que si seguía por este camino, él dejaba la película. Le pedí que esperara a ver el final y cuando vio el montaje me dijo que todo quedaba resuelto y que a partir de aquel momento nunca más me haría ninguna objeción. Gusi, que es muy sensible al dolor ajeno, y este es uno de sus encantos, se dio cuenta en aquel momento de que yo no jugaba sucio, que podía llegar a momentos que podían ser violentos pero que mi intención no era el exhibicionismo, no era provocar el *pathos*, sino que era intentar buscar otra cosa.

NOSFERATU: Más allá de la figura totémica de Egas Moniz, en *Mones com la Becky* apenas aparecen psicólogos y psiquiatras.

JOAQUÍN JORDÁ: La profesión de psicólogo me parece despreciable, como tantas. En esta película, cuando el loco suelta el ataque, habla de los psiquiatras. Yo les doy una mínima voz porque ellos son la parte menos interesante de ese díptico.

NOSFERATU: La película trata sobre el concepto de locura y sobre la institución psiquiátrica...

JOAQUÍN JORDÁ: Más sobre la primera que sobre la segunda.

NOSFERATU: Cuando hablas de la lobotomía, hablas de la institución psiquiátrica, pero no te interesa su punto de vista.

JOAQUÍN JORDÁ: Ya lo sé. Y el espectador también lo sabe. El suyo es el punto de vista de la normalidad. Más que la normalidad. Es la normalidad que corrige la normalidad y eso me parece una pretensión superdivina, de un orgullo y de una vanidad inconcebibles. Y eso, a mí, me interesa muy secundariamente.



Mones com la Becky

Complicidades y actores

NOSFERATU: Como director, en tus películas logras escenas de gran intensidad a causa de las fuertes complicidades y el alto grado de intimidad y confianza que estableces con los personajes que filmas.

JOAQUÍN JORDÁ: Hay complicidad con los personajes, pero también es fundamental esa misma complicidad con el equipo. Yo he visto rodar a gente que practica el mal humor y la tiranía como sistema. Un caso claro era Juan Antonio Bardem, el autócrata que llegaba al rodaje y no permitía que nadie rechistara. Yo trabajé con él como segundo ayudante y como *script* y era una sistema que me repugnaba muchísimo. En cambio, supongo que también forma parte de mi temperamento, yo siempre he procurado que la gente lo pase bien, que todos se diviertan y se sientan estimulados, pero jamás criticados. Eso pide generar relaciones de amistad durante el rodaje, después del rodaje y, al mismo tiempo, dar el callo. Por ejemplo, cuando rodábamos **Un cos al bosc** hubo un día de fuerte tempestad y vendaval en pleno campo. Yo, que en aquel momento pesaba unos 130 kilos y estaba a punto de tener el infarto —en cierta manera mi cuerpo lo notaba—, aguanté las tres horas de lluvia porque los eléctricos estaban allí. Es una actitud calculada, pero hay también una predisposición. Me funcionó muy bien porque todas las desconfianzas se rompieron y se creó una amistad. Cuando se hizo la fiesta de final de rodaje acudieron todos, que es un hecho bastante insólito. Y se despedían con un *“jamás lo he pasado tan bien ni me he sentido tan*

cómo como en esta película”. Para mí esto es muy importante: que un rodaje sea cordial y sea interesante. Eso es muy fácil en rodajes que tienen un equipo pequeño, de diez o doce personas. Supongo que en un rodaje muy grande esto es imposible. Es una táctica, pero también es una actitud mía que mantengo en general en la vida, en mi comportamiento normal. Da buenos resultados. Yo me siento más cómodo, pero todo el mundo se siente en general bien.

NOSFERATU: Este mismo trato lo tienes con los personajes de tus películas.

JOAQUÍN JORDÁ: Es un trato más íntimo. A mí me encanta trabajar con actores y, en cierto modo, en **Veinte años no es nada** los personajes fueron tratados como actores y lo acogieron muy bien. Ellos eran conscientes de que había ese juego, que yo les invitaba a interpretar. A cada cual intentaba entenderle y trabajar con él de la manera que le resultara más cómoda. Cuando filmas documentales, el sistema siempre es muy parecido en el fondo, porque lo que les pides no va más allá de lo que te pueden dar. En cambio, en una película de ficción donde trabajas con otros registros es más complicado porque cada actor es un mundo. En **Un cos al bosc** había actores muy del “método”, a quienes tenías que darles la señal de salida y antes haberles dejado solos para que se prepararan su trabajo. Había otros que lo que pedían era un estar encima constante, un machacar, un ensayar cada escena, fragmentos de cada escena, hasta que el actor enten-



Un cos al bosc



día su personaje. Del mismo modo que tengo buen trato con el equipo, tengo buen trato con los actores. Creo que entiendo a la gente porque tengo una especie de actitud esquizofrénica: me pongo en su lugar y me miro a mí mismo desde ese punto de vista. Esto que en la vida cotidiana lo hago muchísimo, es mi manera de moverme, cuando dirijo actores es un sistema fantástico. Es estupendo porque consigues entender a quien tienes delante, qué tienes que pedirle, cómo tienes que pedirselo, cómo puedes conseguir aquello que tú quieres. En el caso de *Un cos al bosc*, Rossy de Palma aceptó enseguida la propuesta. Pero me dijo que ella jamás había actuado, que había hecho miles de cosas con Pedro Almodóvar, pero que aquello no era actuar sino hacer de sí misma. Y que en *Un cos al bosc* ella quería actuar y que, por favor, la tuviera atadísima, que le marcara todo. En la película, era un personaje que pasaba de la máscara impenetrable al *striptease*, así que lo rodamos todo en continuidad y cada gesto estaba marcado. Ella me dijo: “*Yo no haré nada si tú no me lo dices*”. Yo le indicaba: “*Levanta la ceja, mueve el dedo*”... Hicimos una dirección de una minuciosidad absoluta. Con otros, en cambio, sabías que este no era el sistema, sino al contrario. Algunos preferían cargarse y luego lo que tenías que hacer era frenarles, pararles.

NOSFERATU: ¿En *Un cos al bosc* elegiste tú a los actores? Lo digo porque parecían todos premeditadamente salidos de una madre distinta: Jaume Vallés no tiene nada que ver con Rossy, Rossy no tiene nada que ver con Mingo Ràfols...

JOAQUÍN JORDÁ: La intención de *Un cos al bosc* era hacer un catálogo de personajes. Yo llevaba mucho tiempo viviendo en Madrid y mis venidas a Cataluña eran muy esporádicas y muy breves. Cada vez que regresaba me sorprendía la evolución que estaba tomando el país. Y la película intentó entender esto. Estaba montada como una galería de personajes que yo había intuido que conformaban la Cataluña actual. Eran muy diversos. Había quince o veinte modelos diferentes y cada uno correspondía a un tipo de actor. No es que pudiera elegir al cien por cien, algunos me llegaron, pero más de la mitad, los que consideraba más importantes, sí que los elegí yo. Lo hice a partir de verlos, de ir al teatro a verlos actuar y pensar: “*Este me funcionaría como este personaje porque es así, en cambio este otro me funcionaría de otra manera*”. Lo que yo intentaba no era encontrar una homogeneidad, sino generar un juego de choques entre ellos, un choque de maneras diferentes de hacer que se aunaran a través de la puesta en escena. Fue un trabajo minucioso, creo que bien hecho. Al principio, no las tenía todas conmigo, pero, a medida que avanzaba, me sentía más contento y más satisfecho de los resultados que iba obteniendo. Por ejemplo, conseguir que Nùria Prims se desnudara me costó. Ella no quería hacerlo porque decía que no le gustaba su culo. Pero yo le dije que finalmente lo haría y además porque realmente le apetecería. Sin obligarla, hablándole, lo conseguí. Nùria Prims no tenía nada que ver con Rossy, ni con Mingo Ràfols, ni con Ricard Borràs. Todas son escuelas muy diferentes. Borràs, por ejemplo, de entrada no te da nada. Pero a cada sesión de trabajo le



vas incorporando algo y él va elaborando capas y capas. Cuando has construido todo el personaje, Borràs es una máquina, funciona estupendamente. Tiene la técnica suficiente para expresar y dar todo lo que le pides. Es muy bueno. Con él tuvimos una escena difícil que era la de la sesión sadomaso. De entrada me dijo que no la haría: *"Hace tres días que no duermo pensando en la escena, me miro en el espejo y pienso que es imposible"*... Y yo le decía: *"Tú tranquilo que lo harás, lo harás"*. Cuando acabó me dijo: *"Estoy encantado; antes me negaba a hacer escenas desnudo y ahora me encanta. He roto el tabú"*. Lo que pide es una intervención.

NOSFERATU: ¿Y cómo fue la experiencia con Jaume Valls, que tenía fama de ser un actor difícil?

JOAQUÍN JORDÁ: El trabajo era más psicológico, más psicoanalítico. Jaume era de los que quería aislamiento antes de la escena. *"Déjame solo y no entres; y déjame a mi pareja para poder prepararlo"*. Se trataba de la escena de sexo frustrado en la cama con Nùria Prims. Yo le dije que tenía veinte minutos, ni uno más. Yo sabía que esto había que hacerlo, pero de modo que él entendiera que dejarle este tiempo era un regalo. Que pensara que yo no estaba de acuerdo, pero que como le quería mucho se lo permitía. Yo sí que estaba de acuerdo, pero lo importante era que él interpretara esto.

NOSFERATU: ¿Y con Serena Vergano y Enrique Irazoqui, en *Dante no es únicamente severo*?

JOAQUÍN JORDÁ: Ya casi ni me acuerdo. Cuando ahora veo su actuación tiemblo a veces de lo mal dirigidos que están. Pienso: *"¡Qué vergüenza!"*. Serena era un palo total e Irazoqui era el ejemplo de la fotogenia. Pasolini lo había elegido para hacer de Cristo en *El evangelio según San Mateo (Il vangelo secondo Mateo, 1964)* porque un día lo vio en un congreso de estudiantes antifascistas y se enamoró de él. A Irazoqui le salió bastante bien, pero para él no significó ni el menor aprendizaje, ni la menor escuela. Significó sólo la experiencia. **Dante no es únicamente severo** la arranqué con otro actor, Iván Tubau, y el primer día de rodaje vi que no funcionaba. Me dolió, me violentó mucho, pero le dije que me había equivocado. Le anulé el contrato.



Dante no es únicamente severo

Y entonces, buscando no una interpretación sino una cara, fui a Irazoqui. Fue un poco difícil, pero como la película no tenía caracteres, ni psicologías, todo pasaba.

Los espejos, de nuevo, y el tiempo

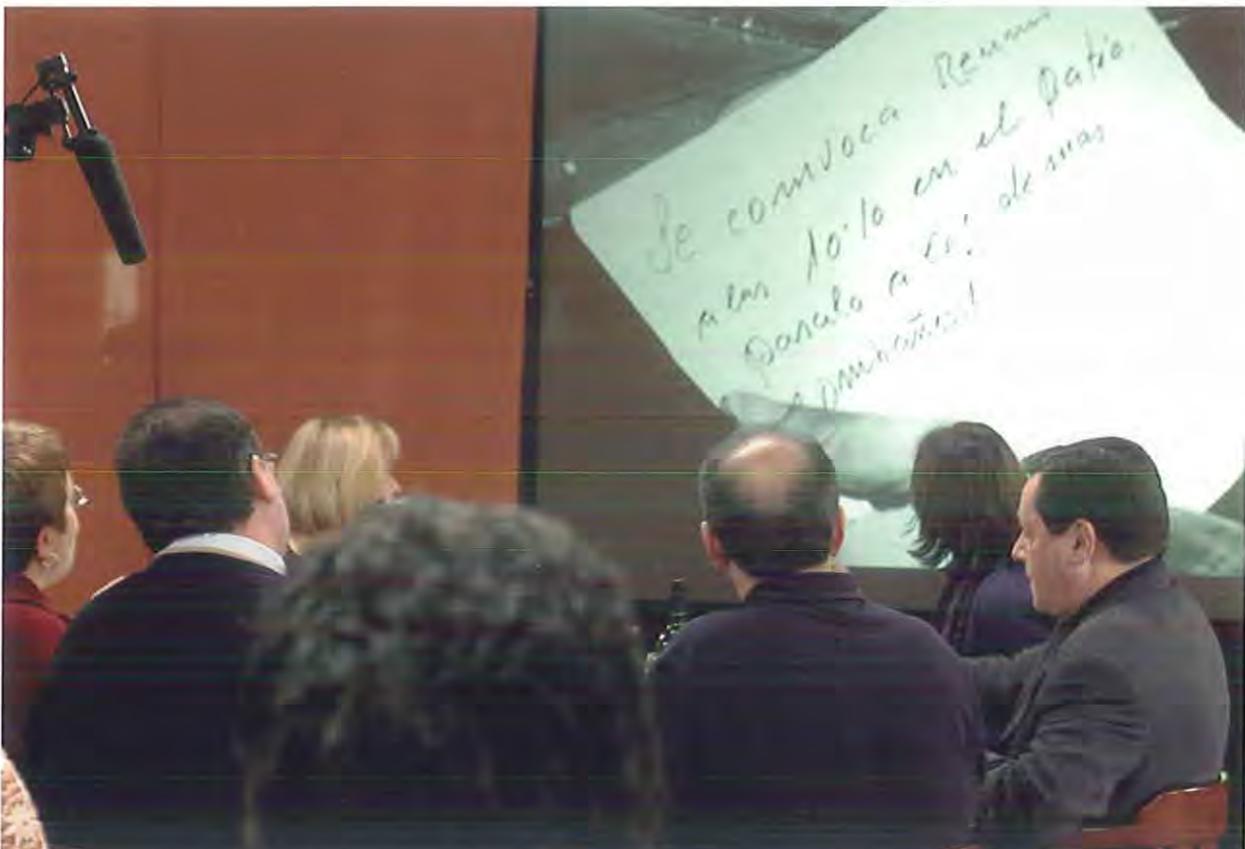
NOSFERATU: El momento en que Dària Esteva, en *El encargo del cazador*, está viendo las imágenes de Jacinto dice que le están haciendo una autopsia en vida.

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí hice un montaje alternado de las escenas de Dària mirando el vídeo con las de Ana, la última mujer de Jacinto. Quise contrastar la banalidad de Ana y la intimidad de Dària. Quise contrastar eso que sabía que se iba a producir. *El encargo del cazador* es un viaje al mundo de los muertos. Cuando descubro que Benito Rabal había rodado ese retrato de Jacinto para televisión, Dària me contó que el rodaje fue tremendo. Para Jacinto era la última esperanza: *"Estoy terminando un libro que a lo mejor presento al Premio Planeta, tal vez gane, tal vez lo edite; esto sería mi reparación; al mismo tiempo vuelvo a pintar"*. Para este rodaje Jacinto lleva dos días nerviosísimo, preparando la casa y preparándose él, y se equivoca. El avión llega tarde y el equipo no llega el día que tenía que llegar y lo hace al día siguiente. Jacinto entonces es incapaz de esperar y toda la contención que ha intentado mantener

durante días para dar su mejor cara, en este día de más la pierde. Se llena de coca hasta las narices. Cuando llegan la cámara de TVE, Benito Rabal y los técnicos, Jacinto ya está fuera de sí. En esta escena de *El encargo del cazador* se trataba de recuperar esta situación y complementarla con los dos testigos que había de esa historia. Su última mujer lo veía como una gracia más de Jacinto; Dària, en cambio, lo veía como un error. Dària estaba allí pero, cuando llegaron las cámaras, se marchó enseguida porque no soportaba esa filmación. En mi película, Dària se portó como una profesional espléndida: ella se había comprometido y, pese a que le doliera, miró las imágenes. Pero Dària sabía de una manera instintiva que el sufrimiento en este caso es terapéutico y que hacía una catarsis.

NOSFERATU: Utilizas las imágenes de una manera muy baziniana, para momificar el paso del tiempo y atrapararlo en un momento determinado. Y la operación de *Veinte años no es nada* nace de unas imágenes que tú has filmado anteriormente. ¿Te interesa establecer esta reflexión sobre el paso del tiempo a partir de unas imágenes?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo no pretendo tener el monopolio de la interpretación de lo que yo hago. Una parte yo la cedo y no hace falta que yo esté totalmente de acuerdo. Acepto que se vea así. Sería muy aburrido que todo lo que yo intento hacer fuese interpretado de la manera que yo pretendo.



Veinte años no es nada

NOSFERATU: No has contestado a la pregunta... ¿Te interesa particularmente esta reflexión sobre el paso del tiempo?

JOAQUÍN JORDÁ: Supongo que de una manera no excesivamente reflexiva. Me interesa como a cualquiera que venga de un mundo donde la narración existe. En la narración, el tiempo es fundamental porque una cosa pasa después de otra. Y las cosas pasan dentro de un tiempo. A mí lo que me interesa, más que el tiempo, es la manipulación del tiempo. Si lo pienso desde el punto de vista del oficio lo que a mí me interesa más es manipular este tiempo mediante el montaje. ¿Con qué fines? Supongo que no a favor del tiempo, sino a favor mío. Cuando hay narración hay tiempo. Narras unas causas y unas consecuencias. Puedes hacerlo al revés, primero las consecuencias y después las causas, puedes alterar el mañana, el ayer y el hoy pero sigue siendo el tiempo. Da igual que lo pongas en sentido correlativo o lo cuentes invirtiéndolo. La única materia narrativa que hay es el tiempo.

NOSFERATU: ¿Pero, hay un trato del tiempo como devenir o como tiempo-Historia? No hay ningún historicismo en tus películas. Incluso en **Veinte años no es nada**, que se plantea como película de Historia e historias, no se da. Hay interés por el presente; a ti no te importa el pasado por el pasado. Te importa de qué manera este pasado incide en el presente, ¿no? En el *travelling* de **El encargo del cazador** rodado en el Up & Down hay una voluntad explícita de reflejar la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado.

JOAQUÍN JORDÁ: Ese *travelling* tiene muy mala leche. Hay personajes ahí dentro que yo aprecio y quiero, pero como grupo social, como conjunto, no me interesa nada, me parece deleznable. Ahora se han celebrado las bodas de oro de Oriol Regás y me alegré mucho de que no me invitaran. He conseguido, a lo largo de los años, excluirme de este mundo. La gente no siempre entiende los mensajes mudos, pero yo creo que ellos lo entendieron.

NOSFERATU: Todos los miembros de la *gauche divine* que hayan visto **El encargo del cazador** tienen muy claro cuál es tu actitud. Ese *travelling* es un punto y aparte en tu propia historia...

JOAQUÍN JORDÁ: Ese *travelling* es de las cosas técnicas de las cuales me siento más satisfecho. Lo mismo me ocurre con la escena final de **Veinte años no es nada**, que planteaba muchos problemas técnicos y los fui resolviendo con la ayuda de todo el equipo. Aquel *travelling* de **El encargo del cazador** era complicado. Lo repetí dos veces de manera intencionada. Lo hice por vez primera cuando todos llevaban una hora allí. Y volví a repetirlo al cabo de

tres horas cuando el alcohol ya había subido. Pero me dio vergüenza utilizar esta segunda toma porque era tremenda. Todo el mundo estaba con una trompa considerable, desbordado. Era tan caricaturesco que no la monté porque tampoco mi intención era machacarlos.

NOSFERATU: La clave de este *travelling* son las fotos de Colita que aparecen detrás, una vez más el paso del tiempo.

JOAQUÍN JORDÁ: Claro. Porque era decir: así érais –o éramos– todos vosotros de guapos y así soís ahora. Montamos las fotos de Colita con fotos de acontecimientos de la época. Nos llevó mucho trabajo.

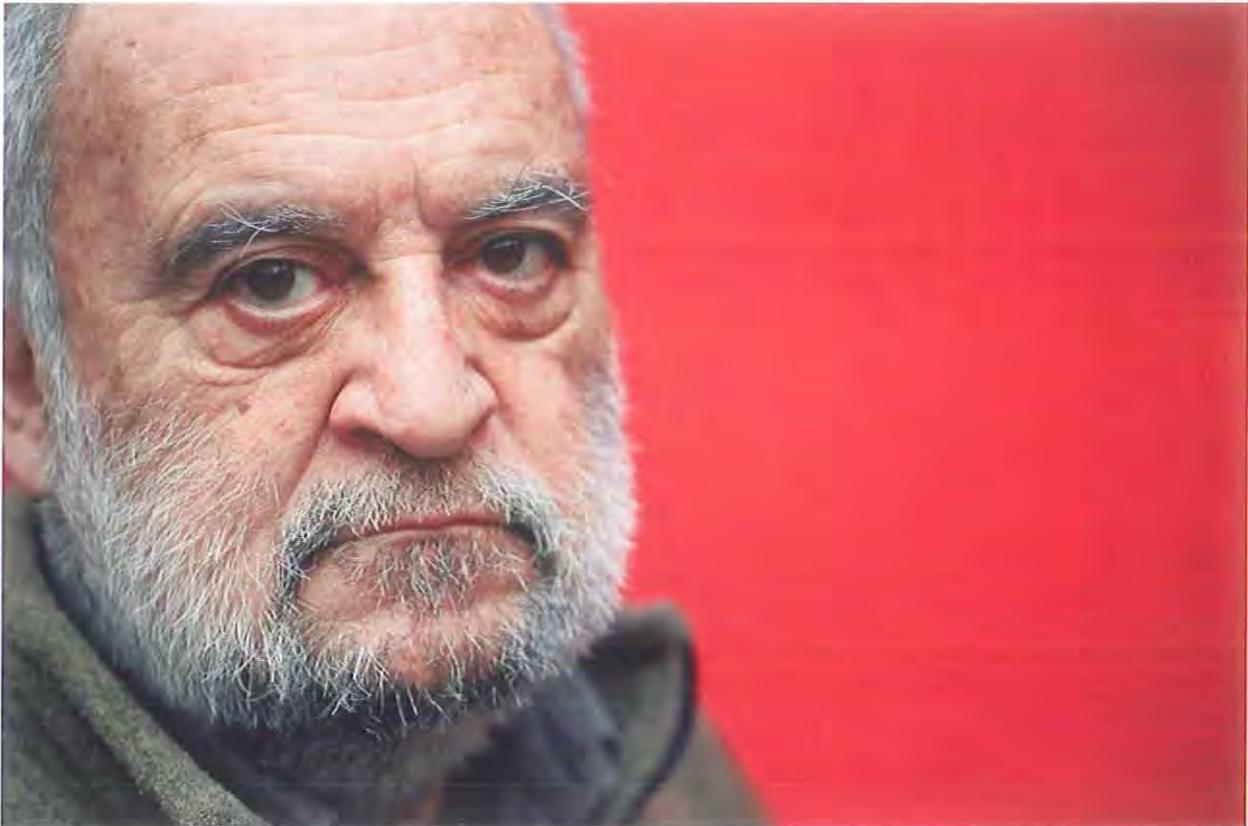
NOSFERATU: La dimensión temporal de tus películas siempre incluye un trasfondo...

JOAQUÍN JORDÁ: ... de algo que pasó antes y nos ha llevado aquí. Esto es la esencia de la narración, pienso. Aunque yo rehúya el guión, esta narrativa la asumo y la practico. Las fórmulas para resolverlo pueden ser muy diferentes aunque siempre se parecen algo. En estos momentos también pienso que tengo que jugar con la cámara, que tiene que tener una participación más activa que la que tiene habitualmente en mis planos. Tiene que estar en un lugar concreto, el movimiento tiene que estar prefijado y ensayado. Hay todo un concepto diferente del trabajo de la puesta en escena donde el azar cuenta mucho menos. Intento no cerrarlo, pero hay toda una puesta en escena elaborada, premeditada y pensada. Estos planos largos, que me piden hablar con cada uno de los miembros del equipo técnico, son una manera diferente de trabajar. Yo normalmente llego, pongo la cámara y miro a ver qué pasa. Hay escenas que reflejan exactamente el presente y hay que manipular lo menos posible, sólo hay que estar ahí. Pero hay otras que parten de algo que ocurrió y que, en cierta manera, van hacia algo que ocurrirá. Esto sí que pide una mayor elaboración.

La muerte, un tema que se impone a su pesar

NOSFERATU: Esta dimensión temporal nos lleva a otros temas en tu cine como el de la muerte: tu primera película es sobre un cementerio, **Veinte años no es nada** está hablando de gente que no está, **El encargo del cazador** es una película sobre la amistad, pero también absolutamente necrofílica, **Un cos al bosc** responde a las convenciones de género, pero de fondo también está el tema de la muerte...

JOAQUÍN JORDÁ: Pues será un tema que se me impone a pesar mío, porque yo me siento muy poco



necrofilico. Será mi contradicción y la debo asumir. A partir del infarto cerebral, hace siete u ocho años, yo vivo en el presente más absoluto, entre otras razones porque me cuesta muchísimo memorizar el pasado, salvo cuando ya está fijado. De hecho, lo que me cuesta es memorizar el presente como pasado. Mi máxima dificultad desde que tuve el infarto es saber qué tengo que hacer el día de hoy, pero en cambio sé lo que hice ayer porque ya está hecho. Pero lo que todavía no existe debo llevarlo anotado en una agenda, minuto a minuto, porque si no se me escapa. Cuando me olvido de mirarla o he escrito algo con una letra que no entiendo, me salto una cita. Hay que tener en cuenta que el infarto, que coincide con el setenta por ciento de mi carrera cinematográfica, marca unas condiciones físicas y mentales que son muy concretas.

NOSFERATU: *El encargo del cazador* es anterior al infarto.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, pero, ¿yo qué he hecho antes? Un corto que tenía que ser más largo y que se llama *Día de los muertos*; un medimetroje titulado *+ x - (Más por menos)*, que luego se amplía en un rodaje colectivo y se convierte, en una operación de montaje, en *Dante no es únicamente severo*; y también *Un cos al bosc* y *María Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts*, que es una película filmada en presente: la cámara se instala a las diez de la mañana y sale a las siete de la tarde y no hay más que las nueve horas que pasan ahí. No hay ninguna

operación con el tiempo. Sólo lo manejan los actores, las figuras que están delante de la cámara; no yo. A partir de la etapa que yo empiezo a trabajar como director dentro de este género mal llamado documental, que empezaría con *Mones com la Becky*, mi conciencia del tiempo es de una vaguedad tremenda. Diré que todas las reflexiones que hago sobre el tiempo casi son involuntarias, parten de mi propia dificultad de entenderlo.

NOSFERATU: ¿Dirías entonces que la presencia de la muerte en *El encargo del cazador* viene de Jacinto Esteva, que era un tema que le tenía absolutamente obsesionado?

JOAQUÍN JORDÁ: Jacinto era un hombre que supongo que sabía que iba a durar poco y estaba preocupado por ese tiempo y yo jamás lo he estado. Yo me siento muy del presente. No me preocupa nada pensar en el mañana, ni siquiera ahora que me han dicho que si no me hago quimioterapia tengo dos meses de vida. En primer lugar no me lo creo. Ya han pasado cinco o seis meses desde que me lo dijeron. La idea de la muerte no me preocupa en absoluto. Tal vez me preocupó, como a todo el mundo, pero tuve la suerte de vivir un coma. Para mí ha sido una experiencia fantástica. De pronto me da una crisis epiléptica, noto que se me está yendo todo, consigo controlar el ataque más de media hora, llamo por teléfono a una persona amiga, a Carmen Artal, para decirle farfullando –porque no podía hablar; en ese momento descubrí que los endemoniados

de la Biblia eran epilépticos— que venga rápidamente, aguanto hasta que llega, intento sonreírle para que no se asuste y le digo que llame de inmediato una ambulancia y cuando llega, me desplomo. Y me despierto unas diez u once horas después en una UVI, en pelotas y lleno de tubos. En los pies de la cama están dos enfermeras superguapas, una deslumbrante, y veo que están totalmente pendientes de mí. Cuando muevo los ojos, se me acercan, pregunto qué me ha pasado y me dicen que he sufrido un coma. Empiezo a moverme. Veo a otra chica a mi lado, pregunto qué le ha pasado y me dicen que se ha intentado suicidar por amor. Pido que nos junten las camas y entonces empezamos a hablar. Me cuenta su historia, su marido tiene una amante. Estamos los dos más recuperados y entra el marido y yo le digo que es un imbécil y un hijo de puta, él se acojona y se va. Las enfermeras me aplaudían. Luego entra la madre alemana de la chica, enfadadísima, insultándome por haberme metido en aquella historia. Las enfermeras la echaron. Fue fantástico. Con todo esto, ¿cómo coño me va a preocupar la idea de la muerte?

NOSFERATU: A pesar de todo, en tus películas está presente.

JOAQUÍN JORDÁ: Pero estará como una anécdota, justamente como algo que me gustaría mucho desdramatizar, porque no me parece que sea malo. Lo que me parece horroroso es el dolor y el sufrimiento. Morirse me parece tan normal como vivir. Es algo que llega después, es el día después. Y no me asusta, ni me preocupa nada. Me ocurre de una manera muy clara desde que tuve el infarto y este coma. No creo que, a mí, me preocupe la muerte. Que sale como tema en mis películas... Bueno. Me interesa mucho más que los nacimientos. A mí jamás se me habría ocurrido filmar nada sobre nacimientos ni niños recién nacidos. En cambio, los ancianos siempre me interesaron como personajes, porque se encuentran en ese momento en el que puedes hacer balance, reflexionar, pensar, recordar... Me interesa el final del recorrido, donde todo ya es irremediable, pero no la muerte. Me la trae floja como tema. Supongo que intento despojarla de una trascendencia. No lo sé.

NOSFERATU: Pero es indiscutible que la muerte está en **El encargo del cazador**...

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, porque para Jacinto esa cosa agónica era fundamental. Lo que hace Dària con Jacinto es ir al reino de los muertos y rescatarle. Cuando yo busco un esquema narrativo para **El encargo del cazador** voy a los elementos básicos de la tragedia griega. Incluso los narradores están sacados de los coros de la tragedia: hay un coro aristocrático que miente y hay un coro popular que también miente, pero

de otra manera. Todas estas estructuras de los dos coros, la alternancia de las figuras, están sacadas de este esquema. Me sorprende que esto no se haya visto con mayor claridad, porque lo que me fastidió cuando acabé de montar la película es que me parecía que esa estructura quedaba muy al descubierto. Creí que era transparente y luego pasó desapercibida.

NOSFERATU: La película es tan agobiante que no te deja suficiente distancia para ver ninguna estructura detrás. La escena de Luis García Berlanga hablando de las cenizas del hijo de Jacinto...

JOAQUÍN JORDÁ: Eso fue una fortuna tremenda. Pensé: "*Qué suerte que haya contado esto*". Conocía la anécdota por Dària pero creí que no la contaría.

NOSFERATU: ¿Cómo lo conseguiste?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo le iba preguntando por Jacinto y por sus relaciones con él. Había toda una fase que no me interesaba nada, que era la fascinación que él sentía por la libertad sexual que se vivía en Barcelona. A mí me parecía un punto de vista muy provinciano. Lo corté mucho en el montaje. Pero en un momento determinado contó esto y además hizo un gesto fantástico. Es de aquellos momentos que agradeces la suerte que has tenido.

NOSFERATU: Tienes una extraordinaria sensibilidad para aprovechar la realidad, para captar el instante. Por ejemplo, la casa de Jacinto llena de cabezas de rinoceronte, de animales disecados.

JOAQUÍN JORDÁ: Yo fui cambiando un poco el orden pero estaba todo allí. A lo mejor había algo arrinconado y nosotros lo resucitamos, lo cambiamos de sitio. Tuve que cambiar la cabeza de rinoceronte de sitio porque estaba muy alta y no funcionaba bien. La tuve que bajar. Si eres director de cine y algo así no lo sabes aprovechar, algo tan elemental, ya te puedes retirar, dedícate a otra cosa. Puede ser suprimido, pero siempre después de haberlo pensado. Crear el ambiente, crear el decorado, y que este sea un personaje más, a mí me parece fundamental. En este caso estos elementos ligaban perfectamente con la personalidad de Jacinto y sus fantasmas.

NOSFERATU: ¿Qué te separó de Jacinto?

JOAQUÍN JORDÁ: La distancia y que yo cambié de vida radicalmente. Los primeros meses que estuve viviendo mi segunda etapa en Italia, Jacinto pasaba a menudo por ahí. Y nos encontrábamos. Pero nuestros intereses se van separando. Jacinto empieza a introducirse de manera obsesiva en el mundo de la caza, de los safaris. Y se concentra en el imperio

centroafricano de Bokassa, donde él monta una empresa. Yo dejo de verle porque yo no voy jamás a África y él no regresa a Italia. Cuando él me llama de nuevo, ya han pasado siete u ocho años. Es muy difícil el reencuentro. Cuando Jacinto me manda una carta diciendo que inaugura una exposición de fotos en Madrid y me invita, yo dudo, pero finalmente no voy porque me da una pereza tremenda volver a hablar y recuperar unos años que ya son irrecuperables. Poco después me llaman de *El País* y me dicen que Jacinto Esteva ha muerto. Me piden si puedo escribir una nota y lo hago contando esta historia sobre cómo siento no haberle visto en aquella última ocasión. Siento y no siento, porque prefiero recordarle a haberle visto. Se publica la nota y poco después recibo una llamada de Barcelona. Me invitan a un homenaje a Jacinto organizado por una marca de champán. Yo rehúso la invitación y al día siguiente me llama Dària y me dice que es ella quien lo está montando. Ante esta llamada directa voy. Entonces empieza una relación con Dària, a quien conocía de niña. Me pasé tres días aquí durante este homenaje que decidí vivir bebiendo sin parar. Viví cuatro días de etilismo total. Y después llega el encargo de la película. Dària quiere que monte las imágenes de Jacinto, pero me parece tan necrófilo que digo que no. Pero como yo tenía predisposición a hacerlo, le propuse otra cosa. Hacer vivir a su padre, no trabajar con su material inerte, pero conseguir lo que él quería, que era no ser olvidado. La película es altamente necrofílica pero la proposición es justamente la contraria: es representarlo de nuevo.

NOSFERATU: Volviendo sobre el tema de la muerte, resulta curioso que ya tu primera película se llame **Día de los muertos**.

JOAQUÍN JORDÁ: Pero no es una película sobre la muerte. Es el pretexto, pero no es una película necrofílica. Para nada. Trata sobre la gente, las tareas y los oficios que nacen en torno al Día de Difuntos. Además había una reflexión sobre la heterodoxia española, asociada al cementerio civil, que rodé pero después no pude montar, porque la prohibió la censura del guión, taxativamente. Ahí tampoco estaba la muerte. A través del cementerio civil, que era un lugar de especial concentración alrededor de todo lo que significaba heterodoxia, se intentaba explicar que existía otra historia de España, que no era la de Isabel la Católica o El Cid Campeador. Había otra gente que perdió, tuvo sus avatares, sus altibajos, y en los años sesenta había sido borrada. Se trataba de recuperar su memoria, sin ninguna necrofília. Por el contrario, se trataba de reivindicar que esa gente seguía siendo aprovechable. Es cierto que estaban enterrados en panteones, pero, justamente, el rodaje se hizo el día que estaban más frecuentados. No eran panteones solitarios.



NOSFERATU: Nosotros no hablábamos tanto de necrofília como de una presencia recurrente del tema de la muerte. También aparece en un proyecto tuyo que no rodaste, sobre las Fallas.

JOAQUÍN JORDÁ: Es que la muerte está ahí. Las Fallas son una apoteosis del instante y de lo efímero, de algo que se hace para ser quemado, y eso enlaza directamente con la perennidad que da la muerte.

Cine militante, otros encargos y muchos proyectos

NOSFERATU: Tus experiencias en el cine militante coinciden con tu autoexilio en Italia. Tenemos la impresión de que tampoco son tan distintas respecto a tu trayectoria anterior.

JOAQUÍN JORDÁ: Las películas me parecen muy flojas. Ahí sí que estoy al servicio de alguien, de una manera deliberada, consciente y además asumida.



Eso es una losa muy pesada. Las volví a ver hace algunos años en la Filmoteca de Cataluña y me quedé bastante frío. Yo recordaba **Portogallo, paese tranquillo** (1969) como algo divertido y, en cambio, me di cuenta de la pobreza, de la escasez figurativa que tenía aquel material. Era difícil hacerlo, de acuerdo, pero pienso que le saqué muy poco partido.

NOSFERATU: *Lenin vivo* (1970) tiene mayor interés.

JOAQUÍN JORDÁ: Es una idea muy teórica que, cuando se traduce plásticamente, el resultado es muy inferior. Hacer una película sobre Lenin, como encargo hagiográfico, tenía un cierto interés. Era un encargo del Partido Comunista Italiano y sabía que tirarían mil o dos mil copias para que se viese en todas las sedes del Partido. A partir de ahí, intenté hacer algo que rompiese esta ortodoxia y la ceremonialidad del encargo, pero, una vez más, me parece que el resultado es interesante sobre el papel, pero no muy bien resuelto.

NOSFERATU: Las filmaciones para la reciente exposición sobre el exilio de escritores catalanes también son un encargo, pero resultan mucho más interesantes. ¿Crees que se trataba de una cuestión de pericia, por tu parte?

JOAQUÍN JORDÁ: Probablemente. Mientras rodaba **Dante no es únicamente severo**, ya me daba cuenta de la pobreza expresiva de mis imágenes. Me

funcionaba mucho mejor el discurso, que siempre me ha funcionado, que su plasmación plástica. Mientras admiraba el barroquismo expresivo de Jacinto Esteva, me daba cuenta de la sequedad de mi aportación. Como que allí se combina esta exhibición de propuesta de discurso con el propio discurso, el resultado final era más aceptable pero ahora, cuando veo algunos encuadres, me quedo horrorizado de mi torpeza, de su rigidez.

NOSFERATU: La impresión del material sobre el exilio, en cambio, es totalmente distinta.

JOAQUÍN JORDÁ: He aprendido.

NOSFERATU: Aunque sea un encargo institucional, engancha mucho. Bien sea porque los fragmentos de las distintas obras, que utilizas como hilo conductor, están muy bien buscados, bien sea por los recursos cinematográficos, que dan una idea de dinamismo en algo tan estático como es una derrota.

JOAQUÍN JORDÁ: La derrota no tiene nada de inexpresiva. De entrada, supone la huida, el éxodo, y eso de estático no tiene nada. Significa tragar polvo durante toda tu vida. El triunfo, en cambio, no tiene nada de dinámico.

NOSFERATU: Nos referimos, sobre todo, a la espera constante, eso que remarcan todos los entrevistados, a los campos de concentración, sin poder moverse...

JOAQUÍN JORDÁ: Lo he aprendido sin hacerlo, en la inacción, en cierta manera. Creo que lo aprendí escribiendo guiones que no realicé y que jamás había deseado hacerlo. Era imprescindible imaginar, de una manera u otra, cómo traducir aquellas palabras en imágenes. Supongo que ha sido en esa fase de escritura donde he aprendido cómo poner en imágenes. En guiones míos rodados por otros veía algunas resoluciones en imágenes que yo jamás habría hecho. Ante el trabajo ajeno con mis guiones, vi una manera propia de hacer cine. Siempre he escrito guiones donde no se marca mucho la imagen, apenas hay imposiciones para el director. A partir de ahí, en cambio, aprendí a imaginar puestas en escena.

NOSFERATU: ¿De dónde viene la particular sintonía que tienes con Vicente Aranda?

JOAQUÍN JORDÁ: Nos conocimos hace muchísimos años. En un momento determinado, Juan Goytisolo me dijo que había un chico que había regresado de Venezuela y que quería ingresar en la Escuela de Cine. Él no tenía el título de bachiller, requisito entonces imprescindible, y yo era delegado en la escuela, pero aun así no hubo nada que hacer. En

cambio, esto me llevó a conocerle. Le presenté a Ricardo Bofill, otro de los nombres que Goytisolo le había mencionado, y en uno de los viajes que hice de Madrid a Barcelona ya me encontré que Vicente preparaba **Brillante porvenir** (1964) junto con Román Gubern y Bofill. Desde entonces nos tratamos más y nos hicimos amigos. En un momento determinado me pidió un guión, **Cambio de sexo**, que se escribió en un momento en el que era imposible realizar. Censura se lo cargó y Vicente lo resucitó unos años después, en 1977. Desde entonces, de vez en cuando, Vicente y yo trabajamos juntos.

NOSFERATU: ¿Tenéis algún método específico?

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, y es bueno para ambos. Hablamos lo mínimo posible, él me hace un encargo y yo, que conozco sus gustos, lo ejecuto. La Escuela de Barcelona nos volvió a unir. Vicente hizo un par de películas dentro de aquellas coordenadas, **Fata Morgana** (1966) y **Las crueles** (1969), y después se desengancha y hace muy bien, pero mi relación con él sigue. Nos vemos en Madrid y en Barcelona y empiezan a surgir esos encargos de los cuatro o cinco guiones que habré escrito para él. Hay uno que no consta oficialmente, **Intruso** (1993) (4), porque nos peleamos con el productor. Tenía un guión hecho, no le gusta y me

encarga que lo rescriba. Yo salvo, porque así lo creo, una buena parte de la historia, pero el productor me dice que mi trabajo ha sido inferior al precio que habíamos pactado. En ese momento, le pedí a Vicente que interviniera, pero él se inhibió. Es curioso, porque mientras él es una de las personas que más ha protestado en la vida cuando se considera afectado, ahí —donde yo era el afectado— se mantuvo al margen. Eso nos distanció y, durante cuatro o cinco años, no nos hablamos. La reconciliación se produjo en Valencia, en un raro homenaje que me hicieron y él apareció.

NOSFERATU: Y así surgió **Carmen** (2003)...

JOAQUÍN JORDÁ: Es un encargo que yo escribo. El productor Juan Alexander me pide una adaptación de la *Carmen* de Prosper Mérimée, cuando aún no hay director y, cuando tengo una primera versión terminada, me dicen que este es Vicente Aranda. Pensé que tenía que tirarlo todo y empezar de nuevo. No servía nada de lo que yo había hecho, porque mi adaptación era muy clásica, con sus batallas y sus peleas, y sé que todo eso a Vicente le da mucha pereza. Lo que él quiere son pasiones en estado puro. Salvé lo que pude, se lo pasé y él se estructuró el guión definitivo a su manera. En ese caso, Vicente me heredó a mí, junto con el proyecto. En cambio, yo no lo compré a él.



Dante no es únicamente severo

NOSFERATU: Nunca has dirigido un guión ajeno, pero, en cambio, no te importa escribir con otros guionistas.

JOAQUÍN JORDÁ: Eso es ahora. Antes, cuando escribía guiones para otros realizadores, casi siempre escribía yo solo. Escribía a mi aire y, en el caso de Aranda, si un guión tiene ciento cinco páginas, yo le daba ciento sesenta para que quitara lo que quisiese. Le sobrecargaba de material. En otros casos...

NOSFERATU: *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985)...

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí hice un apaño. Me pasaron un guión horroroso, lo reestructuré y rescribí algunas escenas. De los guiones que yo he hecho de encargo, el que más me gusta es *Blanca Madison* (Carlos Amil, 2000), aunque después quedó horroroso. Era un guión que también estaba escrito y lo rehice de arriba a abajo. Me divertía mucho, pero después lo fastidiaron por completo. La protagonista tenía que ser una negra y la convirtieron en una blanca. Yo pensaba en Lucrecia. La película la dirigió Carlos Amil, con una productora gallega, y el encargo me llegó después de dirigir *Un cos al bosc*. En tres semanas escribí un guión que a mí me gusta mucho, pero ellos no consiguieron levantar el proyecto y lo retrasaron. Cuando reapareció, dos o tres años después, el resultado era otra cosa. Yo no lo he visto, pero me lo imagino. Fue el último guión que he realizado antes del infarto. Posteriormente he escrito siete u ocho más,

de los cuales sólo dos o tres son para mí. El que más me gusta es un musical mientras que, para otros, he escrito para gente tan variada como Lluís Maria Güell, Iciar Bollain o Jordi Cadena.

NOSFERATU: ¿De qué iba este último?

JOAQUÍN JORDÁ: Era una adaptación de *Cuarteto*, un relato de Manuel Vázquez Montalbán. Él le regaló los derechos a su hijo, que montó una productora y me pidió que escribiese el guión para que lo dirigiese Jordi Cadena. La película no se hizo nunca.

NOSFERATU: ¿Y el proyecto con Iciar Bollain?

JOAQUÍN JORDÁ: Nos encontramos en una retrospectiva de cine español en el Festival de Pesaro. Ahí hablamos, simpatizamos y ella me dijo que le gustaría mucho que le escribiese un guión. Al cabo de unos meses, me confirmó el encargo y me habló de una historia sobre un viejo, supongo que, justamente, para romper con su trayectoria de un cine de mujeres y de personas jóvenes. Empecé a trabajar la historia y, de entrada, cambiamos el sexo del protagonista, porque la convencí de que ella entendía mejor los personajes femeninos, pero a medida que avanzábamos, la historia resultaba demasiado abstrusa. Cuando ya había medio guión escrito, Iciar me dijo que no se veía en esa historia.

NOSFERATU: Además, tenía elementos de ciencia ficción.



Rodaje de *Un cos al bosc*

JOAQUÍN JORDÁ: El título es “2050” y transcurre en un mundo futuro. Ha habido una gran catástrofe que ha exterminado a medio mundo y ha creado zonas desérticas. Estados Unidos ha perdido su hegemonía, porque ha habido un enfrentamiento con los países árabes y ambos se destrozan, y China emerge como una gran potencia, pero, en lugar de hacer un imperio a la americana, lo hace a la española, con virreinos. El mundo está dividido, hay zonas contaminadas donde el acceso está prohibido y existe una ideología que culpabiliza a los viejos como el origen del desastre. Eso hace que, a partir de una determinada edad, los viejos tengan que ser inmolados y ahí es donde aparece una anciana a la que se le aproxima la fecha de la inmolación. Hay un sanedrín que está cambiando la historia del mundo y extirpa los recuerdos de la gente pero ella se escapa para regresar a su casa y recuperar su propia memoria. Se descubre así que en este nuevo mundo sigue habiendo una disidencia. Era una historia de amor y aventuras. Estaba bien. Había toda una parte teórica que yo quería publicar en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*.

NOSFERATU: Entre tus proyectos no realizados hay un musical. ¿Por qué te apetece abordar este género?

JOAQUÍN JORDÁ: Justamente por escapar del llamado “género documental” y trabajar en la aparente realidad más absoluta. El musical es la ficción en estado puro. Lo que luego salga es otra cosa pero, de entrada, es como estar en el polo opuesto. Es un género que siempre me ha gustado. Mis grandes placeres como espectador los he tenido frente a los viejos musicales de los años cincuenta, salvo con uno que detesto: **Siete novias para siete hermanos** (*Seven Brides for Seven Brothers*; Stanley Donen, 1954). Los otros grandes títulos, mayores y menores, me parecen fascinantes y siempre he tenido en la cabeza la idea de un musical. Ahora tengo un guión escrito, que transcurre en el barrio donde yo vivo y se llama “Dominicana”. Es un musical muy realista. La protagonista es una negra dominicana y plantea el enfrentamiento entre esa cultura y una pareja de señoras: una gorda y una flaca, una paralítica y otra que no lo es, una antigua cupletista de El Molino que tuvo que abandonar el escenario en una edad relativamente temprana. Parte de la película transcurre en El Molino, un lugar ahora habitado por fantasmas que, por la noche, siguen actuando ahí frente a un público igualmente fantasmal. Las viejas figuras son cadavéricas, amarillentas, carne corrupta, pero todavía están ahí. Tiene una parte realista y otra muy onírica.

NOSFERATU: ¿Y la parte realista?

JOAQUÍN JORDÁ: Se desarrolla en la Barceloneta y en la calle Carders, del Raval, que es la zona dominicana por excelencia. Tengo otro proyecto que

me interesa mucho y nace de la exposición del exilio literario. Es la historia de Roissy, de la que ya hemos hablado antes; sería una especie de vodevil, un homenaje al Jean Renoir de **La regla del juego** (*La règle du jeu*, 1939). Eso sería una ficción pero con personajes reales, como Mercè Rodoreda.

NOSFERATU: Entre tus múltiples proyectos inmediatos también hay un espectáculo teatral. ¿De qué se trata?

JOAQUÍN JORDÁ: Hay varios, pero hay uno en concreto que sería la versión teatral de “Dominicana”, con los mismos actores que hiciesen la película. Primero se haría la versión escénica y, aprovechando la experiencia, después rodaríamos el film. El proyecto saltaría de un medio a otro.

NOSFERATU: También te seducía *Haute surveillance*, de Jean Genet...

JOAQUÍN JORDÁ: Esto venía de una oferta que me hicieron para dirigir teatro. Cuando me rechazaron “Dominicana” en el Teatre Lliure, porque se le comía el ochenta por ciento del presupuesto de la temporada, entonces propuse un proyecto más barato, *Haute surveillance*, en una versión bastante modificada. Tampoco lo aceptaron.

NOSFERATU: ¿De dónde procede tu interés por hacer teatro?

JOAQUÍN JORDÁ: Por el deseo del actor. Después de tantos años en el documental, cada vez me siento más tentado por la intervención. Creo que en mis últimos documentales ya hay una “dirección de actores” que es real. Eso es muy evidente en **Veinte años no es nada**.

Gustos y contradicciones

NOSFERATU: Oyéndote hablar, con tanta pasión, de los musicales, nos vienen a la memoria los comentarios que escribiste en un programa de la Filmoteca de Cataluña y en los que, con motivo del homenaje que te rindieron, te revelas como un perfecto cinéfilo. Sorprende descubrir esa faceta de tu personalidad.

JOAQUÍN JORDÁ: Yo tengo un pasado cinéfilo. Ha habido épocas en las que he visto tres películas diarias. Eso era cuando vivía en Madrid y también, en parte, en Barcelona. Buscaba esos cines de barrio con programas dobles. Hay días que he visto cinco o seis películas. Cuando estaba en la Escuela de Cine, también veía mucho cine. Mi cinefilia no se encuentra en primer término, pero sí tengo una afición, un imaginario lleno de escenas y de cosas de esas.

NOSFERATU: En el libro de García Ferrer y Martí Rom (5) afirmas que los criterios para establecer esa selección de cineastas que más te han influido se basan en los que son esenciales en el pasado y los que lo son para el futuro.

JOAQUÍN JORDÁ: Gente que cierra caminos y son irrepetibles o cineastas que suscitan posibilidades.

NOSFERATU: Entre los que “abren nuevos caminos” incluyes a Dziga Vertov, Buster Keaton, Roberto Rossellini, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Robert Bresson y Nicholas Ray. Los dos primeros resultan desconcertantes.

JOAQUÍN JORDÁ: En un momento como el actual, donde la idea del montaje desempeña un papel esencial desde el inicio de un proyecto, Dziga Vertov es fundamental, es un paradigma. Ya no tanto Vertov en sí, sino el cine que él encauza. Además, Vertov me gusta mucho. Lo descubrí tarde, pero me gusta mucho. La primera vez fue en un lugar rarísimo, Suecia, donde además estuve a punto de quedarme a vivir. Si no llego a cometer un error imperdonable sobre el horóscopo, al preguntarle por su signo del zodiaco a la mujer del hipotético productor de mi adaptación de *Cosmos*, me hubiese quedado allí. Witold Gombrowicz era un autor que me fascinaba.

NOSFERATU: ¿Y ahora?

JOAQUÍN JORDÁ: El primer recuerdo me sigue fascinando.

NOSFERATU: Parece una lectura muy temprana

JOAQUÍN JORDÁ: No tanto. Yo ya tenía treinta años. Gombrowicz apareció tarde en el panorama literario, cuando él ya tenía más de sesenta. Entonces se produjo una reedición de sus libros polacos, como *Ferdydurke*, y aparecen nuevos textos, como *Cosmos*. Yo fui a verle a Saint Paul de Vance para negociar con él sus derechos y allí se produjo una de las situaciones más enigmáticas de mi vida. Lo fui a ver, le hablé de cómo pensaba adaptar su novela y él estaba allí con un fascista francés que escribía un libro sobre su obra. Gombrowicz era un personaje bastante curioso, que convivía con una joven bastante feúcha que se llamaba Rita y a la cual me presentó como su secretaria aunque, aparentemente, era algo más que eso. Cuando regresé al cabo de cuatro o cinco meses con el guión ya terminado para firmar el contrato y de ahí marcharme a Suecia para entrevistarme con el productor, allí había otra Rita, totalmente distinta, mucho más guapa, pero Gombrowicz me dijo que era la misma de la vez anterior. Callé, por discreción, pero esa historia siempre me

ha fascinado: cómo alguien consigue venderme, en el plazo de seis meses, a dos acompañantes distintas como si fuesen la misma persona.

NOSFERATU: ¿Sigues viendo cine?

JOAQUÍN JORDÁ: Desde hace años ya no.

NOSFERATU: En más de una ocasión hemos coincidido frente a una pantalla.

JOAQUÍN JORDÁ: Veo lo que no me queda más remedio que ver, pero al cine hace años que no voy. Cada vez que me levanto para ir al cine, llego y no entro en la sala.

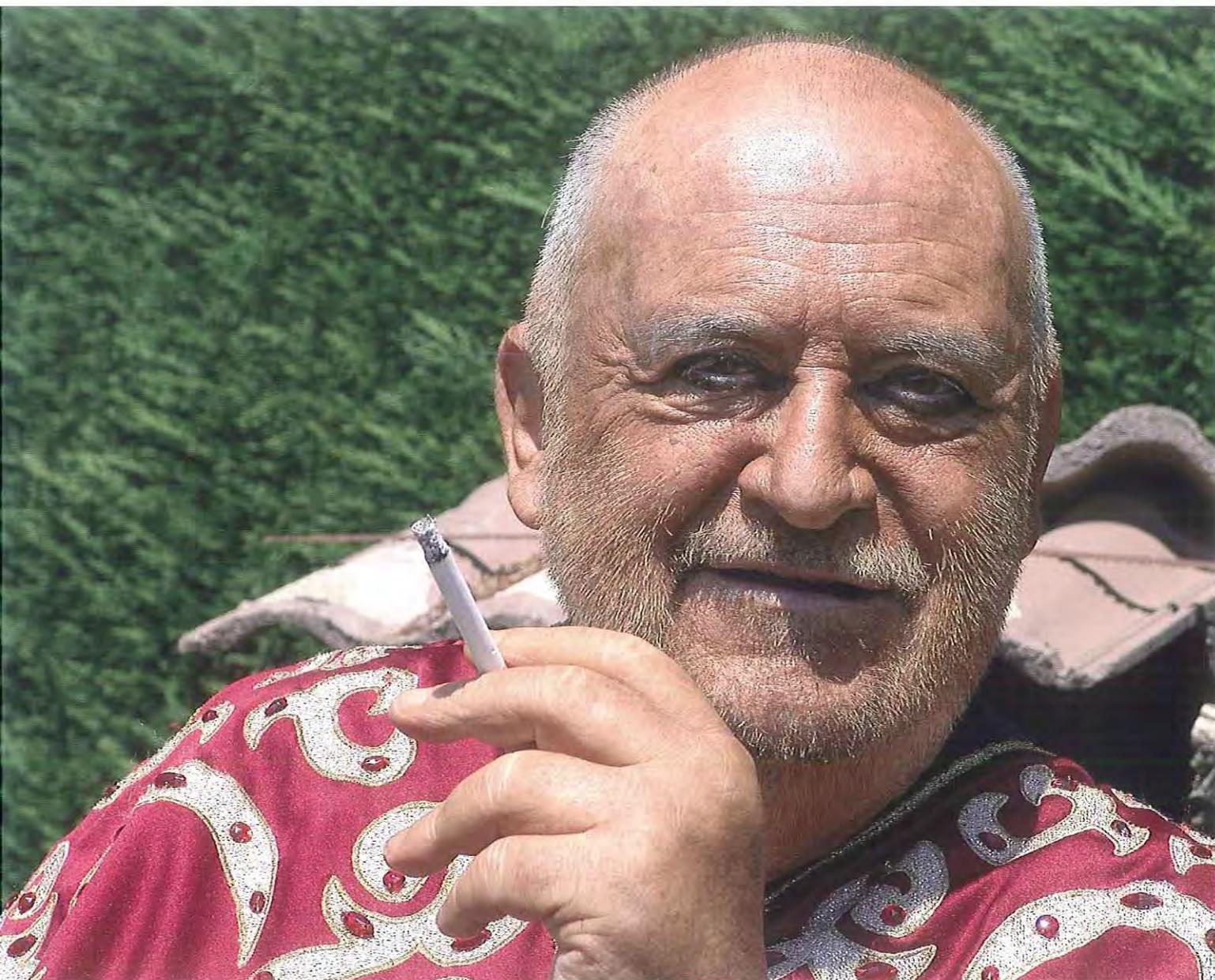
NOSFERATU: Pero viste el último João César Monteiro –*Vai e vem*, 2003–, el último David Cronenberg –*Una historia de violencia (A History of Violence)*, 2005)–...

JOAQUÍN JORDÁ: Son cosas muy concretas. He visto tres veces seguidas *Las horas del día* (2003), de Jaime Rosales. Me fascinó. La primera vez no es que la viera por casualidad porque ya sabía que me interesaría, fui con alguien que no entendía nada y tenía que explicársela. Me aburrí y decidí volver solo, al día siguiente. Me fascinó. Regresé a los dos días, otra vez solo, y el portero me preguntó por qué acudía de nuevo. Entonces decidí no volver más, pero con gusto la hubiese visto otras dos o tres veces más.

NOSFERATU: ¿Cómo se ha visto afectada tu percepción sobre el cine desde que padeciste el infarto cerebral?

JOAQUÍN JORDÁ: No puedo leer los subtítulos, por ejemplo, y eso me limita muchísimo. Si dejé de ir al cine fue por esas dificultades. Tenía confusiones con las imágenes. Poco después del infarto practicaba un juego que consistía en partir de una imagen mental para enlazarla con otras e ir construyendo puzzles de imágenes. Podía llegar muy lejos, porque mi cabeza funcionaba de otra manera y era capaz de meterme dentro de ellas, pero el neurólogo me advirtió que fuera con cuidado porque algún día podía perderme y ser incapaz de regresar. Lo que hacía era tener siempre algo cogido con la mano para así disponer de un asidero físico. En cambio, la imagen real me presentaba muchas dificultades de lectura. El subtítulo ya era imposible y, con todo eso, el cine se fue convirtiendo en algo muy pesado para mí. Dejé de ir. Sólo voy cuando hay algo que me tienta de una manera irresistible o cuando me veo obligado a ir porque son películas de amigos o de alumnos.

NOSFERATU: En una ocasión nos comentaste que te había fascinado *Branca de neve* (2000), una pelí-



cula de Monteiro sin imágenes que conecta con otra que hiciste tú, **I tupamaros ci parlan** (1969), en tu periodo militante.

JOAQUÍN JORDÁ: Era una película tan imposible que me pareció fascinante. Era tremenda, estu-penda. Era un ejercicio muy divertido, similar a una película irreplicable que hice por encargo de un festival de cine militante que se celebró en Porrereta Terme. Yo tenía encargado un material sobre los Tupamaros, la guerrilla urbana de Uruguay de los años sesenta y setenta, que jamás llegó y cuando fue la hora de la proyección, pedí un cortometraje de Mario Handler que se llamaba **Liber Arce, liberarse** (1969). Proyecté la primera mitad de este film, dejé la pantalla en blanco y, durante una hora y media, desde la cabina improvisé la banda sonora explicando quiénes eran los Tupamaros, de dónde salían, cómo funcionaban. Al final, proyectaba la segunda parte del cortometraje

y se acababa la sesión. Tuvo un éxito tremendo. Fue un *happening*.

NOSFERATU: ¿Y Cronenberg?

JOAQUÍN JORDÁ: Fui a ver **Una historia de violencia** en versión original, pero yo a Cronenberg lo entiendo. Me da igual no leer los subtítulos. Salgo del cine fatigado.

NOSFERATU: ¿Por qué saliste de **Rosetta** (*Rosetta*; Luc y Jean-Pierre Dardenne, 1999) antes de que terminara la película?

JOAQUÍN JORDÁ: No la soporté. Era espantosa. Fui con Isaki Lacuesta y él se quedó, pero yo me fui.

NOSFERATU: Tu vida parece estar llena de contradicciones...

JOAQUÍN JORDÁ: Yo te diré cuáles acepto y cuáles no.

NOSFERATU: Comunista en una familia de falangistas.

JOAQUÍN JORDÁ: ¡Esto es naturalísimo! A los diez años yo rompí con mi familia porque sus comportamientos me desagradaban profundamente, me sentía muy incómodo: mis padres se peleaban mucho, él se iba con otras mujeres y, cuando mi madre se enteraba, le regalaba joyas y abrigos de pieles para que ella aumentara el joyero y el vestuario. Esta familia es la que soporté hasta que me decidí a detestarla, a romper con ella. Decidí dejar de querer a mis padres y así dejaron de ser modelos para mí. A

partir de aquel momento me busqué mis propios modelos y si tenía alguna duda pensaba “¿*Qué harían en esta situación mi papá y mi mamá?*” y entonces yo decidía hacer lo contrario. A veces acertaba, a veces no, porque el contrario nunca da matices, pero era un sistema de vida.

NOSFERATU: Catalán en Madrid y anticatalanista en Cataluña.

JOAQUÍN JORDÁ: No, ahora me estoy volviendo independentista. Ahora mismo estaría a favor de una Cataluña independiente. La única vez que he votado fue a Esquerra Republicana de Catalunya (ERC). Yo no había votado nunca, pero en las últimas elecciones generales me entró un no sé qué y fui a votar.



Me presenté a las siete de la mañana y me encontré las urnas cerradas. A las nueve no había nadie y, como no sabía qué se tenía que hacer, pensé: “¿Y ahora que hago?” y me fui diciendo: “Ya no voto”. Pero a última hora del día fui de nuevo, me hice explicar todo el procedimiento y voté a ERC. Yo quería votar a la Chunta Aragonesista, pero me dijeron que no estaba. Yo quería votar a José Antonio Labordeta, porque había hecho aquella cosa tan graciosa que era cagarse en Dios en el Congreso. Me pareció que aquello se merecía un voto, pero descubrí que en Cataluña no podía votarle. Pero al estar allí, y después de todas las explicaciones, cogí la papeleta de ERC. Cuando me dijeron que también tenía que votar para el Senado, me pareció demasiado y dije que eso ya no.

NOSFERATU: Ser hincha del Espanyol en Barcelona.

JOAQUÍN JORDÁ: Es una herencia familiar porque mi tío era del Espanyol. Y porque el Barça me cae muy mal, porque forma parte de la debilidad del carácter catalán. Todo se delega en este país: las alegrías porque gana y las tristezas porque pierde.

NOSFERATU: ¿Estás negando tu carácter heterodoxo?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo ni lo niego ni lo afirmo. Sólo te digo que esto no son contradicciones.

NOSFERATU: Pero tienes una cierta tendencia a ir a contracorriente...

JOAQUÍN JORDÁ: Claro, es mucho más cómodo porque no tropiezas con nadie. Tienes que abrirte un poco de paso y ya está.

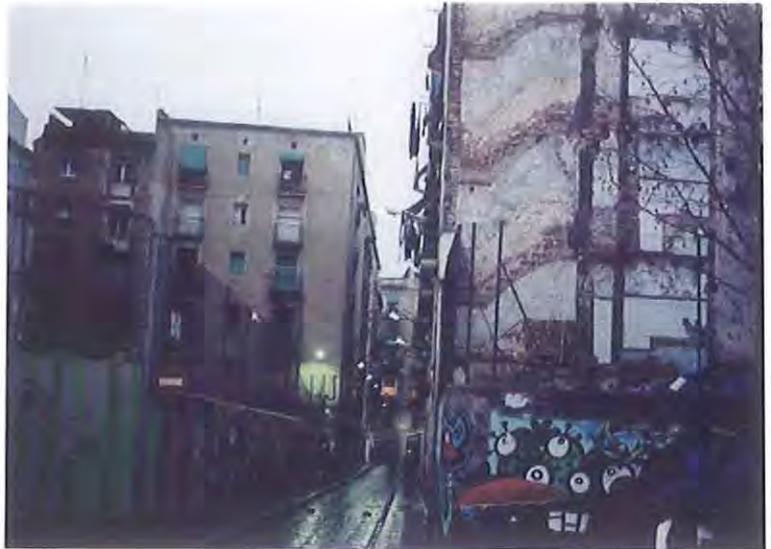
En los márgenes... y Preston Sturges

NOSFERATU: ¿Por qué en tus películas hay esa insistencia en personajes que viven en los márgenes de la sociedad: enfermos mentales, pederastas, terroristas...?

JOAQUÍN JORDÁ: A mí la normalidad no me gusta. Me aburre muchísimo y, además, es el terreno donde los vicios sociales que más desprecio están más patentes: la sumisión, la rutina... En cambio, hay un mundo que se mueve en los márgenes, debajo del otro, que no vive las leyes sociales. Mal que bien, a veces con dificultad, intenta vivir de otro modo. Yo me siento mucho más próximo a quienes lo pueblan que a los de la normalidad.

NOSFERATU: ¿Los habitantes de esos mundos marginales, te interesan como personas o como personajes?

De nens



JOAQUÍN JORDÁ: Me siento más identificado con ellos, como personas y como personajes. Creo que el personaje sale de una imagen que tú confeccionas a partir de muchas personas que aportan sus características físicas, morales o intelectuales. No hay diferencias. Un personaje es un puzle de personas.

NOSFERATU: En tus últimas películas estableces un trato directo con determinadas personas que viven en esos márgenes pero, a la vez, se infiere una fascinación por ellos como personajes.

JOAQUÍN JORDÁ: Ahí se produce esa fusión. Hay una mezcla de gente que se mueve en unos determinados espacios que no se miran habitualmente, los que el turista no ve en una ciudad porque esta los oculta. Hincar la mirada en esos lugares permite entrar en contacto con los personajes que a mí me interesan. A veces no me gustan, pero me interesan.

NOSFERATU: Xavier Tamarit, el protagonista de *De nens*, es totalmente ambivalente

JOAQUÍN JORDÁ: Es un personaje que, desde su adolescencia, se ve obligado a inventarse todo un mundo imaginario hasta el punto que acaba invadiendo su mundo real. Y ese es un mundo que las normas sociales no sólo prohíben, sino que castigan severamente. La pedofilia es el único pecado que no tiene perdón. Antes no era de ese modo, pero ahora sí. Es un terreno en el que sé que nadie va a competir conmigo, porque esas cosas no interesan, desagradan, disgustan...

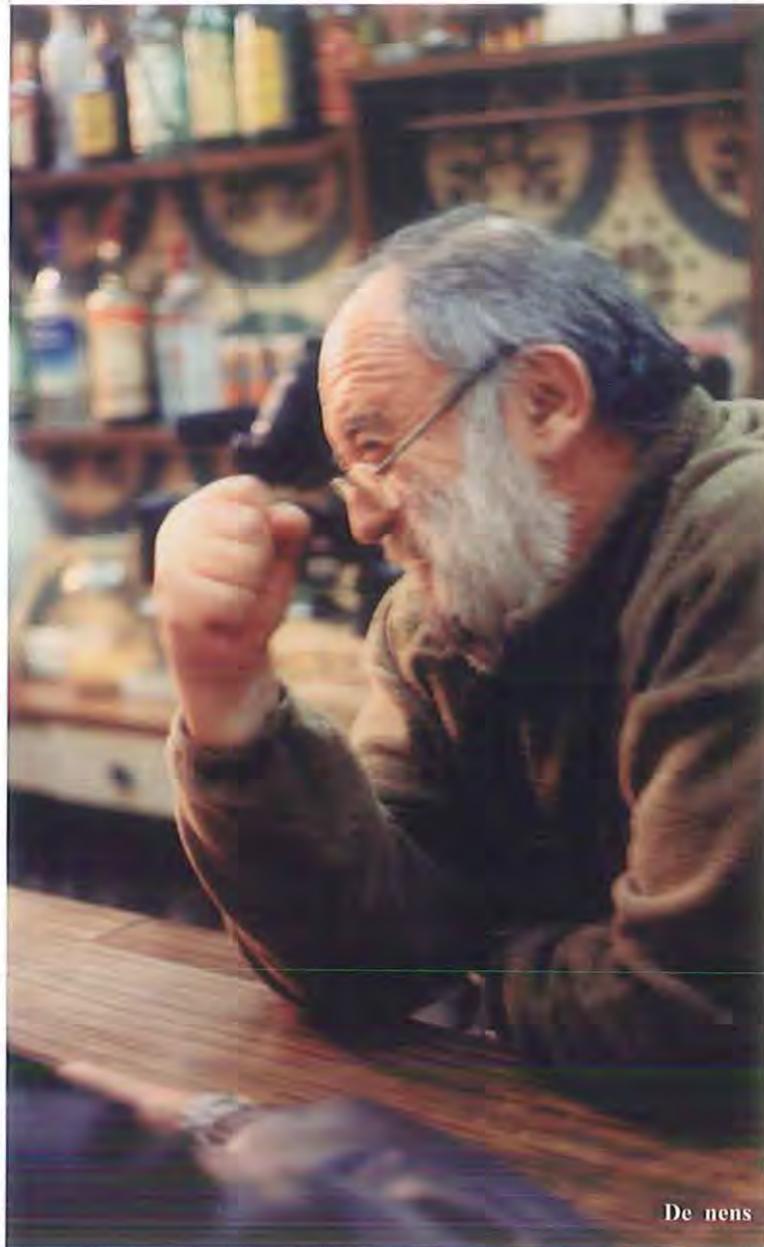
NOSFERATU: Colocan delante del espejo...

JOAQUÍN JORDÁ: Entre otras cosas. No a todo el mundo. Hay gente que jamás ha vivido la anormalidad y vive perfectamente feliz en la normalidad, pero eso es la mediocridad.

NOSFERATU: No sé si piensas en ello durante el rodaje, pero, ¿dónde te gustaría situar al espectador frente a tus películas?

JOAQUÍN JORDÁ: Que las vieran.

NOSFERATU: ¿Pero cómo?



JOAQUÍN JORDÁ: En todo lo que hago hay unos resabios de un cierto distanciamiento. Me gustaría situar al espectador en un lugar donde la extrañeza le impida la contemplación plácida y le obligue a una observación desde un deseo permanente de alejarse de allí, aunque al final haya algo que le tiente y le impulse a quedarse. A mí me interesa ese momento de indecisión.

NOSFERATU: ¿Y cómo se consiguen esos momentos?

JOAQUÍN JORDÁ: Mediante determinados temas o una determinada forma de tratar los temas tradicionales. En el terreno de la comedia es el caso de Preston Sturges. Es un director al que admiro muchísimo, en primer lugar por su enorme capacidad narrativa. Es un genio. Sabe contar historias muy difíciles y rompe todos los tabúes. Sus películas son deslumbrantes y, a la vez, es absolutamente corrosivo. Está instalado en el éxito y, a la vez, sabe cagar-se en él, lo cual está muy bien.

NOSFERATU: Sturges es el maestro de Billy Wilder...

JOAQUÍN JORDÁ: Pero Wilder es muy inferior. Es un aprovechado, es muy listo, pero no es un artista. Como vienés, hay dos estilos, el refinadísimo y el barriobajero. Lubitsch es tan genial que parte del primero, pero sabe entrar perfectamente en la grosería. Sus historias son explícitas, muy germánicas. **Ser o no ser** (*To Be or Not To Be*, 1943) es una película delirante por su perfección mecánica. Era un gran constructor de historias y un artífice de la narración. **La octava mujer de Barba Azul** (*Blueberard's Eighth Wife*, 1938) es espléndida. Un berlinés que, al cabo de un año de llegar a Estados Unidos, entiende lo que es la cultura anglosajona es admirable. Es de esa gente que no es de un lugar. En cualquier sitio sabe poner los pies como en su casa.

De niños y pederastas

NOSFERATU: El artículo que el abogado publicó en *La Vanguardia* para desautorizar **De nens** fue la única controversia pública alrededor de la película. ¿No te sentiste un poco frustrado?

JOAQUÍN JORDÁ: Yo pretendía que la película levantara más polémica, suscitara más corriente de opinión, pero no lo conseguí. Sabía que eso era muy utópico, pero, por lo menos, lo deseaba. La escasa respuesta me frustró bastante y, sobre todo, que viniera de un lugar tan previsible como era *La Vanguardia* y el abogado defensor. Yo esperaba, por ejemplo, que la mitad del barrio del Raval no me mirara a la cara. En cambio, medio barrio me aplaudió, pero en sordina. Esa historia ocurrió aquí mismo, en mi barrio, y unas calles estaban a favor y otras en contra. Tuve incidentes y, en un momento dado, recibí amenazas. Un día se me enfrentó Pep García, el cacique del barrio, pero pasaron pocas cosas. Más de las que se saben, pero menos de las que esperaba. Pensaba que un día me meterían gatos muertos por debajo de la puerta. Sé que en los cines hubo gente que se levantaba porque se sentía agredida. Recibí varias propuestas de instituciones que querían dialogar conmigo, pero me negué en redondo. Lo que yo quería decir ya estaba en la película.

NOSFERATU: Es curioso que, cuando **De nens** plantea el problema de la pederastia en imágenes, no provoque la polémica.

JOAQUÍN JORDÁ: No hablar de ello es una forma de defensa y, al mismo tiempo, es una crítica salvaje. Es ningunear la historia.

NOSFERATU: Es algo parecido a lo que ocurrió con *El Raval. Del amor a los niños*, el libro de Arcadi Espada.

JOAQUÍN JORDÁ: Él tuvo más polémica porque incidía en un terreno muy fértil, que era el de los medios de comunicación. Arcadi desprecia a sus colegas y ellos le odian. Yo no hablaba de colegas, no había un interlocutor directo. Había varios, pero la policía no iba a enfrentármelo. La magistratura lo hizo más o menos, pero sabía que no podía ir más allá de donde fue, porque no tenía base. Habían firmado un papelito por el cual se dejaban filmar.

NOSFERATU: Todo eso liga con que, cuando absolvieron a Tamarit en el segundo proceso, prácticamente no provocó ninguna repercusión.

JOAQUÍN JORDÁ: A Tamarit lo absolvieron gracias a la película. De eso estoy seguro: tengo cartas



De nens



De nens

suyas en ese sentido. El nuevo magistrado no quiso meterse en otro follón. Si ya tenía cadena perpetua, ¿por qué volverle a condenar? En cualquier caso, fue bueno para él, porque una nueva condena todavía lo habría hundido más. La nueva acusación fue porque, entre dos ingresos en la cárcel, realizó otro proceso de aproximación a dos niños marroquíes que vivían en la calle de la Cera, en Barcelona. Fue un impulso irrefrenable: los invitó a merendar, salió con ellos y esas cosas. Cuando los padres se enteraron de quién era ese “amigo” de sus hijos, le pusieron una querrela. Era carne de cañón, pero quizá demasiada. Le acusaron de violación, pero eso era imposible porque estaba castrado químicamente y eso era notorio. Quien puso la denuncia, se equivocó.

NOSFERATU: ¿Sabes si, en **De nens**, Tamarit se arrepintió de no haberte dejado montar la última entrevista que filmaste con él?

JOAQUÍN JORDÁ: Sí, se arrepintió. Hace un par de meses recibí una carta en la que me pide que

haga otra película con él. Decliné la oferta. En su momento, aconsejado por su primera abogado, que era bastante ingenua, creía que cuando más se hablase del asunto, mejor. Digamos que ella facilitó el rodaje. Esa estrategia resultó muy infructuosa porque le cayó una condena casi inesperada hasta para los propios peritos. Su madre le cambió de abogado y el segundo, en contra de la publicidad, pregonaba el silencio. Además de ello, Tamarit reemprendió relaciones, desde la cárcel, con una antigua novia que también era partidaria de no mover el asunto. Fruto de ello, me cerraron los contactos y retiraron mi nombre de los que podían ir a visitarle en la cárcel.

NOSFERATU: Esa entrevista, sin embargo, ya estaba filmada con anterioridad.

JOAQUÍN JORDÁ: La rodé en los calabozos del Palacio de Justicia, aprovechando una pausa de un par de horas entre dos sesiones, y era tremenda. Era como las entrevistas que yo quería hacer con los políticos de la Transición en **Veinte años no es nada**: podían haber sido muy sustanciosas, muy jugosas, pero habrían estropeado la película. Si en **De nens** hubiese montado esa entrevista con Tamarit, hubiese sido un plus que habría anulado parte del conjunto. Si me hubiesen dejado, yo la habría montado, porque estaba hecha para eso. Luego lo piensas y te das cuentas de que era demasiado estremecedora. La cámara estaba a dos palmos de las rejas y, detrás, estaba él.

NOSFERATU: ¿Tamarit ha visto tu película?

JOAQUÍN JORDÁ: Creo que no, y si la ha visto, no me lo ha dicho. En alguna carta dice que gente de su confianza le han hablado muy bien de ella. Yo creo que la ha visto pero no quiere reconocerlo.

NOSFERATU: En **Mones com la Becky** estableces una gran complicidad con Ramsés, el interno que pronuncia el discurso final contra la institución psiquiátrica. En el caso de **De nens**, ¿por qué te interesa mucho más Xavier Tamarit que Jaime Lli, el otro encausado?

JOAQUÍN JORDÁ: Lli no me interesa nada. No pinta nada. Es la parte sucia de ese asunto. Miente constantemente, falsea, se esconde y encuentra la manera de salvarse de una manera muy cobarde. Hace bien, pero a mí, como personaje, no me interesa. Por eso en la película aparece como secundario. Si yo me hubiese metido en el caso de Jaume Lli, se habría descubierto que el caso de los pederastas es cierto. Con Lli, yo no habría podido matizar esos hechos. Con él era evidente que niño que veía, niño que se follaba. Y eso no significa amor, sino una violación, cosa que no me parece bien. No es que tenga muchos prejuicios, pero pienso que es una acción en contra de la voluntad del infante.

Con Tamarit era otra historia. Aunque hubiese descubierto que sodomizaba a los niños no me habría importado nada, porque allí había amor. En Lli sólo había ganas de follarse y no es que me parezca mal, pero es otra cosa. Tamarit es un personaje de alta tragedia, pese a él en ocasiones. Sus opiniones son un poco trasnochadas, pero su vida está cargada de tragedia.

Paseo por el amor y la muerte

NOSFERATU: La pederastia se ha convertido en el último tabú. Incluso se tolera antes el canibalismo.

JOAQUÍN JORDÁ: Es que el canibalismo pertenece al terreno de lo patológico. En cambio, todo el mundo sabe que la pederastia no lo es, que la atracción sexual del adulto por el niño es algo que mucha gente siente y eso es el miedo que da. Es algo parecido a la locura, con la diferencia de que el loco no tiene la culpa de lo que hace, mientras el pederasta sí. Pero es algo tentador. Hay cantidad de ojos adultos que giran alrededor de los niños, hay mucho manoseo, porque es algo latente. En el caso de Tamarit, la diferencia estaba en el amor, y era un amor desbordante. A mí el amor es algo que me apasiona. Yo lo he sentido cinco, seis, ocho o diez veces y ahora también lo siento. Me parece una excelente pasión y ahora lo siento por María Antonia. Dejadlo, a ella le encantará.

NOSFERATU: Le dedicaste **Un cos al bosc**.

JOAQUÍN JORDÁ: Sí. También he sentido amor por otras siete u ocho personas. Ahora recuerdo tres o cuatro, pero seguramente hay más.

NOSFERATU: ¿Cómo vives tu enfermedad?

JOAQUÍN JORDÁ: ¿Cuál de ellas?

NOSFERATU: Aquella a la cual nos has dicho que habías renunciado a someterte a quimioterapia.

JOAQUÍN JORDÁ: Muy bien, sin el menor problema. Casi no me la creo. La vivo muy estoicamente. Físicamente no me hace sufrir, no es el dolor que entendí que podía llegar a sentir.

NOSFERATU: ¿Qué te habían pronosticado los oncólogos?

JOAQUÍN JORDÁ: Me dijeron que si renunciaba a la quimioterapia viviría dos o tres meses, de promedio. Y si me la administraban, me daban doce o trece meses. Estaba claro que no la iba a hacer. En un momento determinado acudí a unos hechiceros, a un chamán y a una bruja. No es que me lo crea, pero han

hecho un buen trabajo. Psicológicamente excelente. Me han dicho que el cáncer no lo quita nadie, pero que ellos conseguirían encapsularlo de manera que él siga su vida de modo que a mí no me afecte. Me hicieron cinco sesiones, de las cuales tres las he hecho grabar en vídeo a Anna Sanmartí. Yo estaba de pie, desnudo, sobre la alfombra y el chamán iba dando vueltas, frotándose con hierbas y escupiéndome aspersiones de determinados líquidos por encima de todo el cuerpo. El chamán era un zapoteca, de origen mexicano, y lo que me hizo fue lo que ellos llaman una "limpia". Sirve para contrarrestar influencias extrañas que provocan malos rollos, y los mexicanos lo utilizan muy a menudo cuando pasan una mala racha y creen que alguien les ha echado el mal de ojo. Esta fue la primera fase. En la segunda, una hechicera de Toulouse, descendiente de aquellas brujas que hace quinientos años ardían en las hogueras, como Juana de Arco, hacía un trabajo digital. Empezó por la cabeza, terminó en los pies trabajando el cuerpo durante varias horas. Cuando encontraba un nódulo o una resistencia, entonces profetizaba. Rehacía los puntos críticos de mi biografía y buscaba soluciones. Me dijo que a los nueve años dejé de querer a mi padre y a mi madre por voluntad propia. Y era cierto.

NOSFERATU: ¿Siempre acertaba?

JOAQUÍN JORDÁ: En un momento determinado me dijo algo que no tenía nada que ver conmigo. Ella se rió mucho y me dijo que tiraba cables a ver si acertaba. Era muy simpática. Después de cinco sesiones, fui a su casa, a Toulouse, y me dijo que estaba encapsulando el cáncer, que era el objetivo. *"Te morirás del cáncer, pero dentro de muchos años"*, me dijo. Supongo que lo tengo, pero hago la vida que me da la gana.

NOSFERATU: ¿Qué piensas hacer con ese material filmado? Ya utilizaste las imágenes de la intervención cerebral en *Mones com la Becky*...

JOAQUÍN JORDÁ: No sé lo que haré. De momento no tengo pensado nada. Sé que, si tengo tiempo, algo haré. Supongo que si todo sale redondo, como ellos dicen, haré un pequeño homenaje a esta institución. Pedí que lo grabaran por curiosidad, para ver qué hacen conmigo en los momentos en los que yo no estoy. Esta especie de cesión y recuperación del cuerpo siempre me ha interesado.

NOSFERATU: La verdad es que tienes muy buen aspecto.

JOAQUÍN JORDÁ: Llevo una vida mucho más sana. Las hierbas que tomo no curan pero me han permitido regularizar todas mis funciones. Todo está fantástico y puedo contarle sin ningún drama. ¿Qué



queréis tomar? ¿Os apetece una copa de manzanilla? Yo voy a seguir con mis infusiones.

NOTAS

1. El productor, guionista y director Ignasi F. Iquino mantenía entonces una fecunda, bien que industrialmente muy precaria, estructura de producción, agrupada en torno a la productora IFISA que era, junto a Balcázar, la cuantitativamente mayor especialista en cine de género y de producción modesta de Barcelona. Juan Lladó (Igualada, Barcelona, 1916-Barcelona, 1956) era una especie de hombre para todo de Iquino, con quien trabajaba desde los años cuarenta y con quien escribió varios guiones, dirigió el departamento de guión de IFISA y realizó tres largometrajes, antes de su prematura muerte, poco después de trabajar con Jordá.

2. Producción de Asturias Films, dirigida por el especialista Fernando Palacios en 1961. En el guión constan como acreditados Rafael J. Salvia, Pedro Masó, Luis de Diego, Julio Coll y Martín Abizanda.

3. Francesc "Quico" Sabater (Hospitalet de Llobregat, 1915-Sant Celoni, 1960) fue un militante anarquista que, tras la derrota de la República en 1939, mantuvo en jaque a las fuerzas del orden con una arriesgada táctica guerrillera que hizo de él un referente mítico para el antifranquismo catalán; en sus correrías, que incluían como terreno de trabajo la propia ciudad de Barcelona, utilizaba las comarcas gerundenses como lugar de paso hacia su "santuario" francés. Murió en el Montseny tras una espectacular persecución combinada del somatén y la Guardia Civil.

4. Guión definitivo firmado por Álvaro del Amo y Vicente Aranda.

5. J. M. García Ferrer y Martí Rom, *Joaquín Jordá*, Barcelona, Cineclub de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.