

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Joaquín Jordá. El círculo del perverso

Autor/es:
Vidal, Nuria

Citar como:
Vidal, N. (1992). Joaquín Jordá. El círculo del perverso. Nosferatu. Revista de cine. (9):48-55.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40820>

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



Joaquín Jordá

El círculo del perverso

Nuria Vidal

Un personaje como Joaquín Jordá no se puede comprender de una forma literaria. Tampoco es fácil seguirle a través de una errática y extraña filmografía que abarca casi 30 años de historia del cine de forma dispersa y guadianesca. A Joaquín Jordá sólo hay una manera de llegar a conocerle: hablar con él. Claro que nunca sabremos si lo que nos cuenta es la verdad o una fabulación más, si lo que narra con un ritmo y una cadencia envolventes, es más fruto de un guión sobre sí mismo que la auténtica realidad. Lo mejor es cederle la palabra y escribir este texto en primera persona del singular.

El yo de este artículo es el de Joaquín Jordá, mi propio yo se queda relegado al trabajo de transcripción de largas conversaciones en las que se hablaba de todo y en ese todo, se hablaba de vez en cuando de él.

El hijo del notario

Nací en un pueblo de Gerona que se llama Santa Coloma de Farnés donde mi padre era notario. Cuando acabó la guerra tenía 4 años y lo que recuerdo es que eso significó comer chocolate. De la guerra tengo recuerdos vagos, por ejemplo los milicianos vestidos de azul que venían a quemar los regis-

tros que tenía mi padre (1), antes de que entraran los nacionales. Entonces era costumbre que cada año se encuadernaran los papeles en unos libros de telas de colores. El día que venía el encuadernador era uno de los mejores porque toda la casa olía a goma (2). Tengo algunas imágenes sueltas, como la de ir con un palito en el bolsillo para ponérmelo entre los dientes si había un bombardeo. En general son recuerdos agradables ya que no sufría ninguna agresión. Vivía envuelto en algodones, muy protegido.

La posguerra fue más dura. Seguramente porque era más

consciente y porque tenía más protagonismo. Mi padre se hizo algo así como jefe de la Falange del pueblo. Soltaba discursos todos los domingos y yo le oía ensayarlos horas y horas por los pasillos de nuestra casa. Era una casa muy grande de tres pisos. El último estaba vacío y allí jugaba y criaba gusanos de seda. Cuando tenía 6 años nació mi hermana y tuve un disgusto tremendo. No me atrevía a matarla, pero dejaba alfileres abiertos en la cuna para ver si se los clavaba.

La posguerra la sufrí más porque al ser mi padre lo que era, yo me convertí en la bestia negra del pueblo. En la escuela sentía la hostilidad de los hijos de padres rojos. Era una escuela de curas. Durante el recreo los hermanos te perseguían con un ramo de ortigas y te daban golpes detrás de las rodillas para que no te quedaras quieto. Las peleas eran brutales. Eran de dos tipos, las espontáneas, en las que se tra-

taba de coger los cojones del contrario y retorcérselos hasta que no aguantara más y las preparadas que eran a cinturonzos. Al acabar las clases salía corriendo. Para mí una imagen del terror más puro es la de sentir la cartera golpeando la espalda de un niño (3) que corre huyendo de los demás. Crecí en este ambiente y para conquistar un poco de tranquilidad aprendí a sobornar. En lugar de pagar la escuela compraba caramelos y juguetes y los repartía para que me dejaran en paz.

Una de las cosas que me gustaba del pueblo era el cine. Había un cine parroquial que tenía sólo dos películas y las pasaba continuamente. Una era de Tom Mix, la otra era **Nosferatu**. Creo que la vi más de 30 veces, cada vez en una versión más corta y nunca dejó de darme miedo. Había otras cosas agradables en el pueblo. Se vivía mucho en la calle y nadie te controlaba. El clima de violencia estaba en

todo, también en las relaciones sexuales con las niñas. Ibamos a unas casas abandonadas a hacer marranadas. Yo las continuaba haciendo por la noche con una niña que vivía enfrente, la hija de un ropavejero que no sé porqué tenía un esparadrupo en el ombligo. Yo se lo quitaba pero se lo volvía a poner. Había un extraño clima de abandono y libertad. Una vez me escapé de casa, al cabo de dos horas volví y me di cuenta de que nadie se había enterado que me había ido.

Eso se acabó a los 9 años cuando mis padres decidieron que empezara mi educación en serio. Había dos posibilidades, un colegio alemán de nazis que era la elección de mi padre y los jesuitas que era la de mi madre. Ganó mi madre y me fui interno a los jesuitas de Sarriá. La llegada a la ciudad fue terrible. Me pasé un año entero llorando, con crisis nerviosas. Por suerte mi familia se fue a vivir a Nules, en Castellón, el pueblo más feo del

CINE EN CATALUÑA



*Enrique Irazoqui en
Dante no es
únicamente severo
(1967), de Jacinto Esteva
y Joaquín Jordá*

mundo, y me llevaron a los jesuitas de Valencia. Entonces cambié de táctica y decidí aprovecharme de la situación. Mi vida mejoró bastante. Me convertí en el primero de la clase, un primero legendario, bueno en todo, menos en piedad. Supongo que era una manera de escapar de su influencia. Iba a misa, pero no comulgaba casi nunca y cuando me confesaba decía mentiras. Ellos lo sabían e intentaban reconducirme, pero gracias a eso nunca fui objeto de proselitismo. Esto duró hasta los 13 años. Entonces había muchas vacaciones y cada vez que volvía al colegio era un trauma. Así que aprendí a hacerme el enfermo y al volver me pasaba dos o tres días en la enfermería reacomodándome. Siempre me había salido bien, pero un día vino un médico y como algo tenía que decirle le conté que me dolía la barriga, vino otro médico y finalmente vino el padre espiritual y me dijo que tenían que operarme de apendicitis y que debía confesarme. Me negué en redondo y me fui a operar sin confesar y sin necesitarlo. La operación salió mal, se me infectó y estuve muy malo y cuando al fin volví al colegio muy amablemente los curas me dijeron que después de las vacaciones no volviera porque había dado muy mal ejemplo.

Aranda, Madrid y la EOC

A Vicente Aranda le conozco desde que volvió de Venezuela. Me lo presentó Juan Goytisolo. La vida de Vicente es apasionante y divertida, y no la ha contado aún nadie. Tampoco el libro que han escrito hace poco la refleja bien. Vicente no hablaba, sólo escuchaba. Durante años siguió así, hasta que un día dijo "*con la carne quiero vino blanco*". "Coño", dije, "*no sólo habla*

sino que rompe las reglas". A partir de entonces no dejó de opinar siempre cosas muy contracorriente. Cuando le conocí, quería entrar en la EOC. Yo era delegado de curso e intenté meterle, pero era imposible porque no tenía el bachillerato. Así que desistió y se vino a Barcelona. Tres años más tarde estaba preparando **Brillante porvenir**.

Yo había estudiado Derecho. Al acabar la carrera, y la mili, me casé y me fui a Madrid a estudiar cine en la EOC. A mitad del primer curso empezó una huelga que duró un curso y medio. En realidad ganamos la huelga porque conseguimos muchas mejoras y poder nombrar al nuevo director. Para sorpresa del régimen y del propio interesado, elegimos a Sáenz de Heredia. Creo que ahí demostramos ser muy hábiles porque él se sintió muy halagado y nos dejó hacer lo que quisiéramos. Fueron los mejores años de la Escuela. La EOC se la cargó un excomunista, Baena, que empezó una caza de brujas que la liquidó en el año 1968, después de las Conversaciones de Sitges. Pero yo ya no estaba allí. La primera EOC era un sitio para hacer tertulia, la segunda EOC fue más útil, más práctica. No había clases tradicionales. Para mí se acabó después de tener una bronca extraacadémica con Carlos Saura (4) de la que se vengó sacándome a la pizarra, cosa que no se hacía jamás, y obligándome a resolver un estúpido problema de ejes. Me puso en ridículo con toda la clase y yo no podía decir que era una venganza. A final de curso me suspendió, me cabreé tanto que dejé la EOC y me volví a Barcelona.

La política y El día de los muertos

El día de los muertos es lo

primero que hice. Es un documental sobre las actitudes y las costumbres paralelas del "día de los muertos", desde las flores hasta las lápidas. Había una segunda parte en la que se veía a las visitas al cementerio y tenía que haber un centro que pasaba en el cementerio civil de Madrid. El día que lo rodamos, apareció la policía, interrumpió el rodaje y quiso incautarse del material filmado para ver quién estaba allí. Conseguí velar la película antes de que se la llevaran. Me pareció que era lo mejor que se podía hacer porque si la cogían habrían podido identificar a mucha gente. "El día de los muertos" en el cementerio civil se hacía una concentración no convocada en la que se reunía toda la oposición: republicanos, masones, comunistas, socialistas. Hay un poema de Gil de Biedma que habla de lo mismo y precisamente tiene un verso de una cosa que escuché allí, alguien que pasando ante la tumba de Pablo Iglesias dijo "*te acuerdas qué de banderas*" refiriéndose al día de su entierro. La censura se encargó de cortar todo lo referente al cementerio civil y algunas escenas que les parecieron de mal gusto para los muertos. Al final quedó como una especie de documental lírico sobre el tema, con un texto muy objetivo hablando de los muertos y los vivos.

En esa época yo estaba en el PCE. Empecé a militar muy joven, a los 18 años cuando hacía segundo de Derecho y duré más o menos hasta el 62. En Madrid me metí, en parte por destino natural y en parte por destino organizativo, en UNINCI, la productora de Ricardo Muñoz Suay y Bardem. Pero lo dejé cuando abandoné la Escuela.

Eso coincidió con que mi mu-

Luis Ciges en
*Dante no es
únicamente severo*
(1967), de Jacinto Esteva
y Joaquín Jordá



jer se quedó embarazada, cosa que me horrorizó profundamente. No lo soporté y me fui, desaparecí meses antes de que naciera mi hijo. Había conocido en San Sebastián a una crítica francesa, hija de Sadoul y me fui con ella a París con la intención de quedarme allí. Hasta que una noche Sadoul me invitó a cenar para conocerme como el futuro marido de su hija y me quedé tan espantado que volví a salir huyendo. Salía de una cosa para caer en otra aún peor. Me fui a Ginebra en un viaje loco con Ricardo Bofill y Aranda a buscar financiación para **Brillante porvenir** y de paso ver si nos hacíamos chinos. Lo de los chinos no nos interesó pero al volver cargamos con una maleta de propaganda para el partido. En la frontera nos detuvieron y nos tuvieron dos días interrogándonos. Aún no comprendo cómo no encontraron la propaganda, pero no se les ocurrió que la maleta pudiera tener un doble fondo. Creían que éramos espías. Yo en el fondo estaba contento porque pensaba que si me detenían me pasaría cinco o

seis años en la cárcel y no tendría que pensar en nada, me solucionaban la vida. Al tercer día llegaron las familias a rescatarnos. Vino mi mujer con mi hijo que tenía ya dos meses y fui recuperado para la vida del hogar.

A mi mujer le costaba mucho aceptar esta situación y la única justificación que encontraba es que yo estaba loco, así que decidió llevarme al psiquiatra. Estuve tres meses en tratamiento y me lo pasaba muy bien. Aquel psiquiatra era muy amable y lo único que hacía era llenarme de toda clase de drogas, lo probamos todo, yo iba dopado el día entero, pasadísimo.

Jacinto y la Escuela de Barcelona

A Jacinto Esteva lo conocí en Madrid y nos hicimos amigos enseguida. **Dante** iba a ser una película de cinco episodios: uno de Ricardo Bofill, otro de Pere Portabella, otro de Jacinto, otro mío y barajábamos la idea de que Senillosa hiciera el

quinto, más que nada para que pusiera el dinero. En aquella época el padre de Jacinto pagaba la productora pero el dinero para hacer las películas salía del Ministerio. Hacíamos presupuestos muy hinchados y con lo que nos daban las hacíamos. Eran películas de apariencia cara, pero en realidad no costaban nada porque las casas, los objetos, los coches eran todos nuestros (5) y las modelos eran nuestras amigas y no cobraban nada. El proyecto se hundió cuando Ricardo (6) quiso hincharlo demasiado y le explotó en las manos. Pero hubo otros motivos más personales. En ese momento se estropearon definitivamente las relaciones entre Jacinto y Pedro. Yo era amigo de los dos e intenté poner remedio, pero fue imposible.

Ricardo (7) se separó porque quería rodar **Circles** en pantalla cuadrada. Total que Jacinto y yo rodamos nuestros episodios y una vez terminados pensamos que se podían montar juntos con una historia de enlace y así nació **Dante no es únicamente**

CINE EN CATALUÑA

severo. En aquella época éramos muy pretenciosos y creíamos que habíamos hecho algo importantísimo, más bien nos sorprendió que no tuviera un éxito comercial inmediato. No nos pareció mal que se convirtiera en bandera de eso que se llamó Escuela de Barcelona.

Yo creo que si existió algo que se llamaba Escuela de Barcelona. Había una estructura de producción común que permitió rodar cinco o seis películas muy parecidas: **Brillante porvenir** y **Fata Morgana**, de Aranda, las dos de Carlos Durán, **Cada vez que...** y **Liberxina 90**, **Noches de vino tinto** de Nunes, **Dante no es únicamente severo** y dos más que rodó Jacinto y un poco distinta, pero con el mismo espíritu, **Nocturno 29** de Portabella. La definición dicen que la inventé yo pensando en la Escuela de Nueva York, pero la verdad no me acuerdo. Lo que sí es cierto es que apareció por primera vez en un artículo en "Fotogramas" firmado por Ricardo Bofill (8) que se llamaba "*Nacimiento de una escuela, que no nació*". Hubo una errata y quedó "*Nacimiento de una escuela que no nació*", un título muy gracioso. De este nombre se apoderaron por un lado "Fotogramas" y por otro "Tele-Ex-

press". Como había tan poca cosa de que hablar nosotros éramos un tema constante. Salíamos en todas partes. Durante un tiempo fue divertido pero al final me cansé, me molestaba tanta publicidad, tanta falsa modernidad. La gota que colmó el vaso fue una entrevista con Massiel que acaba diciendo "*os dejo porque he quedado con Jordá*". Era mentira y la idea de servir de publicidad a otros me sacó de quicio.

"El jardín de los Ángeles" y "Cosmos"

En aquella época me fallaron dos proyectos que me gustaban mucho. Uno era una adaptación muy libre de "Laura a la ciutat dels sants". En un intento de buscar capital catalán, llegué a tener una entrevista con Pujol, pero en lugar de darme dinero me interrogó sobre la posibilidad de hacer cine en catalán y corté directamente. Era una historia escrita con la Capmany en la que Laura era una *hippie* que se iba a Formentera. Estuvo a punto de hacerse, el guión encuadrado lo tiene aún Querejeta. La película se llamaba "El jardín de los Ángeles" y Elías la iba a producir, pero de pronto la detestó y se salió del proyecto dejándolo parado. De ese

guión ha comido y bebido Saura por lo menos en dos secuencias de **La madriguera**.

El otro proyecto era una adaptación de la novela de Gombrowicz, "Cosmos". Ésta me la prohibieron íntegra. Cuando **Dante** se pasó en Pesaro, donde también estaba **Nueve cartas a Berta**, la crítica se dividió a favor y en contra de una u otra. En una de las ruedas de prensa no recuerdo muy bien qué dije del castellano y el catalán, pero el resultado fue que Fraga me puso una multa de 250.000 pesetas y me retiró la subvención para el proyecto siguiente (9). Así que me fui a Suecia a ver si encontraba producción. Lo de Suecia se me ocurrió porque en Pesaro la crítica que mejor entendió **Dante** fue la sueca, alucinaron con ella, así que pensé que allí lo tenía todo ganado. Hablé primero con los productores clásicos, los de Bergman, que se asustaron mucho. Por lo visto Gombrowicz había estado a punto de ganar el Premio Nobel y la Academia no se lo había dado diciendo que era un escritor fascista. Encontré mejor acogida en el productor que trabajaba con Widerberg y Donner. Con éste tuve una entrada estupenda, le gustó mucho la sinopsis, pero luego cometí un error de modales y abominó de mí. Le vi un jueves y me invitó a comer al día siguiente, después iríamos a su casa en las islas para una orgía de fin de semana y el domingo firmábamos. Al día siguiente se presentó a la comida con su mujer. Yo no sabía qué decirle a esta señora y en un momento en que el productor se fue se me ocurrió preguntarle de qué signo era. Se puso serísima, me dijo que esa era una pregunta que nunca se hacía a una mujer. Cuando volvió su marido cuchichearon en sueco y me dijeron adiós muy buenas. Nunca



Romy en **Dante no es únicamente severo** (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá



Serena Vergano en *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá

he comprendido en dónde y porqué se estropeó mi carrera sueca.

El estreno de Dante

Estando en Suecia vi en "La Vanguardia" que se estrenaba **Dante** en el cine Atenas. Temblé ante lo que podía hacer Jacinto solo en el estreno, me pillé un avión y me presenté en Barcelona para controlar el acontecimiento. Fue un estreno muy divertido, todo un espectáculo. Empezaba con un montaje de cine histórico español y patrioter, diciendo "la película que van a ver no va de esto". En un momento determinado se detenía la proyección y había un debate. Cuando en la pantalla era otoño, caía sobre el público una lluvia de hojas secas, el desfile de modelos era real, con veinte chicas tirando perlas a los espectadores "perlas a los cerdos". Todo muy disparatado y divertido, un acontecimiento social que significó el lanzamiento de la Escuela de Barcelona.

Poco antes se rodó **Cada vez**

que... de Carlos Durán. Carlos aportaba una especie de entusiasmo permanente, era muy bueno, tenía mucha energía. Era muy cordial, muy cariñoso y limaba muchas asperezas. Después de **Dante** escribí **Liberxina 90** para él. Mayo del 68 hizo que cambiara el sentido del texto. Al principio era un película de drogas y *hippies*, pero después de mayo la politizamos para mal.

El encargo del cazador

La idea de **El encargo del cazador** nació de mí a partir de una sugerencia de Daría Esteva que me propuso montar una serie de materiales que había dejado Jacinto. Me lo dijo en el aeropuerto y yo por debilidad le dije que sí. Pero durante el vuelo le di vueltas y vi que era algo que me aburría mucho, una especie de necrofilia con un material apolillado. Al llegar a Madrid la llamé y le propuse hacer otra cosa. TVE se interesó muy rápidamente pero me recomendaron que buscara una producción externa para hacerla más libremente. Me puse en contacto con Manel Es-

teban. Todo iba bien hasta que me encontré con Pere Fages en su despacho, y le dije que con él me negaba a trabajar. Entonces Manel me recomendó a Off Line, pero se asustaron. Yo pensaba que era un auténtico regalo, no costaba casi nada y no había mucho trabajo, pero la idea de ir a África les acojonó, creyeron que si iba a África no volvería nunca, que me comerían los leones o algo por el estilo. Total que se retiraron y fui a caer en manos del ICC, que eran unos incompetentes. No hicieron nada por la película, pero tampoco hicieron nada en contra. Bueno una cosa sí, me obligaron a cortarla (10). La película duraba 2 horas y 20 y tuve que dejarla en 1 hora 40. Era mucho mejor más larga, tenías tiempo para todo, para la risa, para el drama. Tuve que quitar cosas que hacían respirar y algunos personajes enteros, como el de If, la novia eterna de Jacinto. Es la mujer que falta en el cuadro, la mujer descomprometida y feliz, la que vivió la aventura de los diamantes. Toda su entrevista era como una comedia. Al quitar 40 minutos todo quedó más

condensado, más trágico y duro. Tuve que cortar lo que no era relevante para la historia pero sí necesario para la película, lo que le daba agilidad. Rodar la película no me afectó mucho, prepararla y sobre todo montarla sí que me removi6 cosas, trabajar con sus cintas y con el material fue duro para mí. Yo ya me había olvidado de todo aquello. No veía a Jacinto desde los años setenta. Tenía mi vida en otra parte.

Italia y el cine militante

Salí de España definitivamente el 68 o 69, me fui a Italia y allí hice mucho cine militante, político, de encargo. Hice algunos cortos interesantes y una cosa muy extravagante sobre los Tupamaros. Tenían que enviarme un material de Uruguay que nunca llegó. Como la película estaba anunciada en un festival, lo que hice fue montar unos créditos de principio y de final y en medio una hora y cuarto de cola negra. Desde la cabina yo explicaba que como los Tupamaros eran tan clandestinos no había imágenes. Fui a Leipzig con un documental y gané un premio de 10.000 marcos. Al entregármelo me dijeron que era costumbre darlo para el Vietnam y yo dije que ni hablar, que no lo daba para el Vietnam, que por qué me iban a obligar a darlo (11). Se armó un buen escándalo. Le dejé el dinero a Straub para que me abriera una cuenta en Berlín oriental que nunca he utilizado y me marché de Leipzig con un tren sin darme cuenta que no podía salir del país por un sitio distinto al que había entrado. Iba en un tren fantasma de veinte vagones, vacío. Al llegar a la frontera nos tuvieron parados una hora intentando averiguar si yo era un espía. Conseguí hacerles entender que lo único que quería era volver lo más deprisa posible a Italia.

Escribir guiones

En el año 73 decidí volver a España. Vine a Barcelona pero no hice casi nada de cine, me dedicaba a la traducción. En el año 80 los trabajadores de Numax me propusieron hacer algo antes de que cerraran la fábrica y rodé un documental. Entonces me di cuenta de que el mundo del cine seguía gustándome, pero como rodar era muy difícil lo planteé por el lado del guión. La primera oportunidad me la dio Mario Camus con **La vieja música**. Mario es muy raro, acababa de tener el éxito de **Los Santos Inocentes** y lo que buscaba era un fracaso. Como buen chicarrón del norte pensaba que dos éxitos seguidos podían hacer mucho daño y se metió en una historia suicida. Yo escribí un guión que él hizo aún más austero, más sobrio. Después hice una cosa para Rebollo, **Golfo de Vizcaya**. Ese guión era muy bueno, pero la película no salió bien. Era muy difícil trabajar con los vascos porque tenían mucho miedo. Tenían que consultarlo todo mil veces antes de rodar y la película salió miedosa. Hice otra cosa horrible con Andrés Linares que se llamaba **Trío** y luego volví a trabajar con Vicente.

Con Vicente Aranda es muy fácil trabajar. Cada vez hablamos menos del guión y no discutimos nunca de nada. Hasta ahora yo escribía mucho y luego él lo recortaba pero últimamente se han cambiado los papeles, él me da un punto de partida y sobre eso yo trabajo y le entrego el guión casi terminado. Luego él lo copia todo, lo vuelve a escribir con sus palabras y lo hace suyo (12). Lo último que he escrito con él no se va a hacer porque Ducay, el pro-

ductor, no se ha atrevido. Es la adaptación de una novela muy rara, la historia de una enfermera en un hospital de sangre de Madrid durante la guerra. A mí me tocaba un poco los cojones volver a la guerra, pero a Vicente le gusta. Está convencido de que es el cronista oficial de la guerra y mientras cambie de bando, de historia, de geografía, no le importa seguir con ello.

Supongo que hay un método para enseñar a escribir guiones, Lola Salvador tiene uno pero nunca me lo ha contado y Manolo Matji también. Yo no, yo improviso en función de la gente que tengo delante, eso me estimula mucho. Hay un tipo que se llama Frank Daniels que me parece peligrosísimo, es una especie de gurú que hipnotiza a la gente, hace de la escritura del guión una religión, ascética y de recogimiento. Me parece absurdo magnificar tanto las cosas. El guión ha de servir como un conjunto de indicaciones para el productor, el director, el operador y el decorador, pero nunca hay que hacer un guión técnico, eso es cosa del director. Los guiones tienen que estar bien escritos sin dejarse llevar por la literatura, hay que tener un desprecio al adjetivo, pero saber utilizarlo y sobre todo hay que intentar escribir en imágenes.

Monos para Becki

Lo último que he escrito es "Monos para Becki", una película que quiero dirigir yo, en Portugal. Es una historia que me gusta mucho. Haciendo una traducción descubrí en una nota a pie de página que el inventor de la lobotomía era un médico portugués que ganó el premio Nobel. Se llamaba Egas Moniz, yo pensaba que nadie sabía quién era pero comprobé que en Portugal era muy famoso, está incluso en los billetes de

10.000 escudos. Empecé a buscar cosas y cada vez me apasionó más el tema. Es una historia fascinante la de este hombre que tenía artritis en las manos y operaba por delegación. Era un científico frío, un personaje muy interesante.

NOTAS

(1) La cosa es un poco más complicada, aunque la puntuación no tenga mucha importancia. Esos milicianos venían, según me contaron, a recoger los "sacrosantos protocolos" para que no los destruyeran otros milicianos menos respetuosos de la propiedad.

(2) Este recuerdo, al igual que otras gomas y olores similares pertenece ya a la posguerra.

(3) Es obvio que ese niño era yo. Todo ello me sirvió para entender la existencia del dolor, del odio, de la lucha de clases, etc., cosas en las que sigo creyendo.

(4) No fue exactamente una bronca. Se trataba de un encargo "envenenado", no recuerdo ahora si de Bardem o Muñoz Suay, de que aclarara con él cuál era su situación real respecto al Partido Comunista. Cuando llegaban los cubanos les daba la sensación de un entusiasmo ilimitado, y cuando se iban pues menos.

(5) Digo "nuestros" por extensión y simpatía. Yo no tenía nada.

(6) Este "Ricardo" no es Bofill, es Muñoz Suay. Me estoy refiriendo al intento de "comercializarnos" con **Tuset Street**.

(7) Este Ricardo sí es Bofill.

(8) De nuevo se trata de Muñoz Suay. ¡ Vaya lío!

(9) Esto no es exactamente así. Lo que ocurrió es que la censura prohibió el guión, y creo

que no por motivos relacionados con lo que hubiera dicho en Pesaro.

(10) Lo que hicieron realmente fue enviar a mis espaldas una carta a TVE en la que se comprometían a entregar la copia *standard* en la fecha prevista y en la longitud estipulada, y con ello cortaron mis tiras y aflojas con la Tele, de los que supongo que habría salido ganando, aunque sólo fuera por aburrimiento. Pero ellos querían cobrar cuanto antes el tercer plazo del presupuesto.

(11) Por aquellas fechas comenzaba a ser muy izquierdista y había perdido toda confianza en el "socialismo real". Concretamente, la Alemania del Este me pareció un país deplorables.

(12) No lo copia todo, ni mucho menos. Lo que suele hacer es quitar muchas cosas.



Omero Antonutti
y Patxi Bisquert en
Golfo de Vizcaya (1985),
de Javier Rebollo