

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Joaquín Jordá: la mente del opositor privado

Autor/es:  
Lacuesta, Iñaki

Citar como:  
Lacuesta, I. (1999). Joaquín Jordá: la mente del opositor privado. La madriguera. (18):64-65.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41774>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



# Joaquín Jordá: la mente del opositor privado

Iñaki Lacuesta

No, acostumbra a responder a bote pronto Joaquín Jordá. No, y sin embargo. No, más bien. Contra los *noes* insalvables como una trinchera de acero y silencio, existen aquellos otros *noes* que tienden a ser como trampolines hacia una forma diferente de entender las cosas; *noes* que, como los de Jordá, provocan, replican, avanzan, discurren por obra y gracia de la acción/reacción, contradiciendo al mundo (lo que en nada se asemeja a ese despecho tan postadolescente que es negarlo) y corrigiéndose a sí mismo –“no, más bien”– sobre la marcha. Y aunque pueda muy bien ser o no ser que no, la mente de Jordá parece particularmente adiestrada para funcionar mediante los resortes de un ping-pong dialéctico y personalizado, un permanente espíritu de contradicción forjado a base de finos matices que, tanto en persona como en su cine, pretende disfrazarse tras una cáustica máscara que casi nunca llega a resultar tan cínica como gusta de aparentar.

El tantas veces descrito joven airado de la *gauche divine*, ideólogo de la escuela de Barcelona y bohemio dorado del Boccaccio, ahora vive en un parco estudio del Raval barcelonés, justo en la misma calle donde el noi del sucre fue acribillado a balazos. Allí vive rodeado por las pilas de esos mismos vídeos que tanto dice odiar cuando le da por añorar el celuloide del cine, por los libros de su nutrida biblioteca, y por las sinfonías clásicas que surgen sin pausa de un aparato de radio, que permanece encendido incluso cuando Jordá se va y queda el estudio vacío: “no es bueno dejar a las casas tan solas”.

El pasado mes de febrero, Jordá ultimó el rodaje de su próximo film, un documental codirigido con Núria Villazán, titulado provisionalmente *Monos como Becky*, en el que se plantea “demostrar la dificultad de establecer límites entre la normalidad y la anormalidad, y la precariedad de los tratamientos para devolver la anormalidad a la normalidad”.

La idea germinal de *Monos como Becky* surgió hace más de diez años, cuando Jordá encontró la pista de un personaje casi inverosímil: “La primera información sobre el Dr. Egas Moniz cayó en mis manos por casualidad. Yo estaba traduciendo *Biología de las pasiones*, de Jean-Didier Vincent, y allí había una brevísima nota a pie de página en la que se citaba a un político y neurólogo portugués llamado Egas Moniz, inventor de la lobotomía, por la que obtuvo el premio Nobel de 1949

(el mismo año en que Faulkner ganó el de la literatura) y muerto a manos de un paciente que le disparó seis tiros. No había nada más”. La primera intención de Jordá fue dedicarle una película de ficción, proyecto que quedó frustrado cuando, en Portugal, se resistieron a apoyar un guión que, al parecer, no era el panegírico que esperaban para el único Nobel portugués anterior a Saramago. “Cuando se explicó el proyecto en Portugal, me prometieron la máxima subvención. Pero cuando leyeron el guión (escrito junto a Javier Maqua), se retiraron por la puerta trasera. Nunca he entendido por qué, pero al parecer se sentían dolidos por las posibles críticas al héroe nacional”. Toda una lástima, porque la subvención portuguesa bien hubiera podido materializarse en un fajo de billetes de 10.000 escudos, en los que, decapitado y pensativo, asoma el rostro del mismísimo Egas Moniz.

En cualquier caso, la energía invertida en aquel proyecto acabó canalizándose hacia la realización de *Un cos al bosc* (1996), que a la postre supondría el retorno a la ficción del director de *Dante no es únicamente severo* (codirigida con Jacinto Esteva en 1967). Pero, lejos de olvidar al personaje de Egas Moniz, Jordá continuó pensando en la forma de darle una salida (incluso llegó a concebir retomar como un musical escenificado con la colaboración de Carles Santos), hasta que finalmente una propuesta del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra le llevó a reorientar la biografía del portugués al ámbito “del documental bastardo”.

En un texto escrito a propósito de su anterior documental, *El encargo del cazador* (una de las obras más intensas y audaces del cine español de los 90, objeto de culto pese a la indiferencia con que TVE sigue manteniéndola inédita después de nueve vergonzantes años), Jordá formula su decisión de “tratar las personas entrevistadas como personajes de un guión que sólo escribió la realidad, y al conjunto del material documental como elementos de una estructura de un film de ficción”. Un enfoque estilístico del qué, salvando las distancias (pues si en aquel caso se trataba de ensayar la biografía de su amigo Jacinto Esteva, otro inhóspito creador de ficciones, ahora el biografiado es un manipulador de mentes en el sentido más literal de la expresión), *Monos como Becky* parece ser heredero. De nuevo, Jordá ha abordado el género documental



con una apertura de miras que deja en cueros a las denominaciones genéricas al uso. "Puede que sea un documental, siempre y cuando esta palabra sea tan amplia como para englobar elementos de ficción. Porque términos como docudrama y documental de creación me parecen ridículos. En realidad es un documental bastardo, espurio: documental hijo de puta, diría yo". Así, la recurrente confrontación entre documento y ficción, realismo y experimentación formal, que plasmada en expresión del propio Jordá ("si no podemos hacer Víctor Hugo, haremos a Mallarmé") fuera asimilada en los últimos 60 como manifiesto de la Escuela de Barcelona, parece ya superada. Como una bestia de dos espaldas tan imprevista como inseparable, Víctor Hugo y Mallarmé por fin copulan en paz.

Y es que, pese a que el carácter experimental y contestatario de los días de la escuela de Barcelona permanece vigente en *Monos como Becky*, Jordá cree equivocado hablar de una persistencia real de la escuela en su cine actual. "Lo que pasa es que no hay manera de sacarse de encima un fantasma. El empeño de Torreiro y Rimbau con sus libros [*El cine de la Gauche Divine. La Escuela de Barcelona*, publicado en Anagrama hace tres meses] ha acabado por convencerme de que la escuela de Barcelona tendrá una vida eterna, pero porque es como un fantasma. Poblará las mentes de algunas gentes que no dormirán durante largas noches hasta que mueran, atormentados por la presencia de una escuela de Barcelona que impide que crezcan como ellos desearían sus escolanías personales, o lo que sea". Sarcasmos aparte ("la escuela de

Barcelona nunca fue nada si no era lo que no era", concluye), Jordá prefiere señalar las diferencias coyunturales, industriales, técnicas y personales, que imposibilitan el espejismo del pasado embalsamado en la moviola. Para empezar, la introducción del vídeo digital, que el director ha utilizado por primera vez en algunas secuencias de este film. "A veces me he sentido muy triste, porque el primer día de rodaje descubrí que se había perdido todo el ritual. Iba a decir aquello de "cámara, acción", pero me di cuenta de que era absolutamente ridículo", ríe entre dientes. "Cóño, ¿cómo iba a decir "cámara-acción"? Si la cámara ya no es una cámara, sino un artefacto hasta cierto punto parecido pero que no tiene el mismo tacto, sino plastificado, y que además ya está en acción permanente. Ni te enteras. Perder la liturgia me parece muy grave porque un cine sin ceremonias, es más irreflexivo. El autor es mucho menos autor. No, mejor quita la palabra autor, porque no me gusta. Pierdes esencia, y todo se vuelve más contingente. No sé. Aún no me he acostumbrado".

En cambio, muchos de los recursos que Jordá ya había explorado en otra película al límite del documental anfibio, la casi invisible *Númax presenta* (que desde 1980 no habrá sido proyectada más de media docena de veces), han sido retomados en *Monos como Becky*: como la alternancia de los grises del blanco y negro con el color, y del rodaje de entrevistas y tomas a lo *cinema-verité* con una representación. Así, la escena en que el doctor Egas Moniz recibe la comunicación del Premio Nobel, y es baleado por un paciente, fue interpretada en clave teatral por los pacientes del hospital psiquiátrico de Mal-

grat de Mar, en "una representación que ha ido adquiriendo autonomía propia y creo que será fundamental", apostilla Jordá. "Sé que la gente pensará en el Marat/Sade de Peter Weiss, porque es una asociación que viene muy fácilmente; pero esta identificación más bien me horroriza, porque no existe ninguna inspiración ni filiación real". Según Jordá, el origen de esta representación teatral debe buscarse en el primer guión de ficción escrito para exorcizar a Egas Moniz, del que aún "perduran ecos y resonancias en el documental".

Lo cierto es que, en *Monos como Becky*, los ecos sucesivamente desdoblados al pasar de la historia real de Egas Moniz a la ficción de Jordá, y viceversa, han alcanzado tintes casi novelescos, a medio camino entre la maldición egípcia y un humor de negrura hartamente excesiva. Como muestra, el siguiente diálogo extraído del guión de Jordá para la ficción original:

MONIZ: "Llegar hasta el alma (...) Hasta el cerebro. Allí residen las principales facultades del alma".

SICARD: "Y cuáles son las puertas del alma, Egas? ¿Por dónde entrar en ella?"

EGAS: "La carótida interna. (...) Debemos ahora buscar la carótida en el hombre".

Poco después de dos años, como si el extraño Dr. Moniz hubiera decidido rebelarse al otro lado del espejo del autor, la carótida de Jordá fallaba inesperadamente, dejando éste a

merced de algunas de las técnicas terapéuticas descubiertas por Moniz (como el líquido de contraste que permitiría la radiografía cerebral)...

El diagnóstico: una alexia agnósica pura, considerablemente insólita, que desorientó a los doctores y alteró la percepción del director hasta el extremo, cuenta él, de haberse sentido "como un personaje de Oliver Sacks". Esta alexia es otra de las razones que han cambiado su forma de rodar. "Ahora ruedo de manera menos imperiosa, aunque yo nunca he sido demasiado taxativo y siempre he dado mucha confianza al operador y a la espontaneidad o falta de espontaneidad del azar, porque el azar es a veces muy poco espontáneo. Pero de entrada ya no puedo rodar sólo, necesito una persona al lado. Ahora soy co-director con Núria Villazán. Y eso hace que entre en juego otro criterio, que por su parte se manifiesta en una mayor minuciosidad". Además, tras comprobar que había llamativos puntos de contacto con respecto a los casos descritos por Moniz, Jordá consideró necesario integrar en el film su propia experiencia como paciente. "Cuando acometé el documental, tenía muy próximos el infarto cerebral y la alexia: los vivía día a día, y me resultaba muy difícil pensar en algo que no los incluyera. Entonces filmé toda la terapéutica de este año, y la introduciré infiltrada en el documental. El corpus principal tendrá apariencia cinematográfica, en blanco y ne-

# Alianza Literaria

**José Ángel Valente**  
*Obra poética*

1. Punto cero (1953-1976)
2. Material memoria (1977-1992)

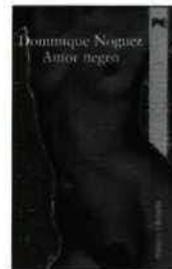


**William Trevor**  
*El viaje de Felicia*



**Pepetela**  
*El deseo de Kianda*

**Dominique Noguez**  
*Amor negro*



**César Vallejo**  
*Obra poética completa*

**Thomas Hardy**  
*Tess, la de los d'Urberville*

**T. S. Eliot**  
*Poesías reunidas 1909-1962*



**Alianza Editorial**

Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid

gro, y la parte autobiográfica se presentará en formato video-gráfico, sin disimular su origen, y en color”.

Entre las imágenes más impactantes de esa sección autobiográfica se incluyen las grabaciones de la operación quirúrgica de carótida a que fue sometido el director que, rodeado de operadores (entre camarógrafos y cirujanos) casi repitió la hazaña del propio Egas Moniz, capaz, tras recibir seis balas, de dirigir a través de un espejo su propia operación a vida o muerte. Treinta años después de *Dante*, sorprende verificar que el *leit-motiv* de aquella película ya era una operación quirúrgica del ojo de una modelo, escena interpretada por la crítica como un homenaje a Buñuel al tiempo que una invitación a cambiar la forma de mirar. ¿Podrán esta vez las filmaciones de operaciones cerebrales incluidas en *Monos como Becky* verse como una invitación a pensar de modo diferente? “Yo no puedo saber cómo serán vistas”. ¿Y qué hay de sus intenciones? “No las hay. Las intenciones muy manifiestas estropean las cosas. En cine, para que haya intención, es necesaria una falta de intención. Intento fervientemente que no sea una película de tesis, pero sí quiero que refleje opiniones”.

Unas opiniones que Jordá a duras penas trata de separar de su trayecto vital: “Cuando escribí el primer guión de *Monos*, lo dediqué a Leopoldo María Panero y a mi tía Josefina, que murió esquizofrénica en un manicomio. Es uno de los episodios oscuros de mi familia. Fue un personaje enterrado en vida. Desde muy tierna edad, Josefina quería ser monja, pero mi abuelo le prohibió ingresar en el convento: ella tenía visiones, quería fundar una orden religiosa y escapaba siempre que podía, pero la devolvían a casa las fuerzas del orden. El recuerdo más vivo que guardo de mi tía sucedió cuando yo tenía seis o siete años. Recuerdo que un día llegó de visita, entró en mi dormitorio, me desnudó y me llenó todo el cuerpo de estampas de Santa Gema Galgani y Santa Teresita del Niño Jesús, que eran sus más fervientes devociones, luego me volvió a poner el pijama y se fue. Ahí yo me di cuenta que ocurría algo que no era normal, pero no me atreví a decir nada a mis padres. Simplemente, me quedé un rato perplejo en la cama y después me quité las estampas una a una. Muchos años después, un amigo mío que es psiquiatra, Ramón García, me contó que en el psiquiátrico de Santa Coloma de Gramanet había una paciente que se llamaba Josefina Jordá, y que podía ser pariente mía. Yo dije: “¡Coño! Mi tía Josefina”, y me fui a verla. Habrían pasado treinta años desde la otra escena, y Josefina, que era una mujer de mirada poderosa, tendría más de sesenta. Entonces Ramón García le dijo: “Mire Josefina, éste es su sobrino”. Y mi tía respondió: “Qué tonterías dice, doctor. Este es un falsario. Mi sobrino no lleva barba. Mi sobrino es un niño de seis años, que murió en mis brazos, y que yo misma mandé al cielo, desde donde reza siempre por mí”. Entonces

comprendí que con el acto de llenarme de estampas, mi tía me había sepultado, amortajado, y mandado al cielo para que velara por ella. Y entonces no es que yo pensara “esa deuda la tengo que pagar”, pero sí me removió el interés por ese mundo.... no diré ya de la locura –porque la locura no sé muy bien lo que es–, sino por el mundo de los internados, los hospitales psiquiátricos y los locos oficiales, entre ellos mi tía.”

Le recuerdo a Jordá que otro cerebro opositor, el de Antonin Artaud, escribió: “por eso considero que es a mí, enfermo perenne, a quien corresponde curar a todos los médicos, que han nacido médicos por insuficiencia de enfermedad”. “Pienso que es cierto”, responde. “Es un punto de vista que Artaud expresa muy bien, pero que también nos ha manifestado con palabras más viscerales alguno de los pacientes del psiquiátrico en que filmamos: es decir, la relación de ese triángulo jodido y que cojea por todos los lados que es el del médico /paciente/enfermedad. En el caso de técnicas como la lobotomía, mi postura es contraria. La lobotomía en sentido clásico se utiliza en muy pocos lugares, pero ha sido usada en momentos determinados en cárceles, y para corregir lo que llaman conductas desviadas, atípicas, molestas o socialmente perniciosas que eran fáciles de homologar a la desviación mental, desde la homosexualidad hasta el comunismo, en lugares tan democráticos como Suecia. Pero yo no creo en este tipo de operaciones ni siquiera como práctica terapéutica”.

Quizás porque, ya puestos a escoger terapias de choque, valga más apostar por el cine: “Hay películas que el director hace no para contar un argumento sino para introducir dos o tres obsesiones que le bailotean por la cabeza y que, una vez filmadas, quedan apaciguadas. En el fondo, la necesidad del argumento, e incluso diría que la de los personajes y la historia es una exigencia comercial. En realidad lo que desea un director (no hablo de un Garcí, sino de un director, y los hay bastantes) es plasmar sus obsesiones: unas imágenes, o sonidos, o unas relaciones de montaje, o unos engarces.” ¿Y cuáles de esas motivaciones han impulsado a Jordá? “Hasta ahora seguramente no me he enamorado de ninguna imagen. En cambio, sí me he enamorado de alguna presencia que expresa la indignación ante la injusticia de ser considerado y de ser loco. Y esto lo he encontrado en algunos de los personajes que quisieron aparecer en *Monos como Becky*. Si digo la dignidad diré un tópico, pero no quiero decir la dignidad, diré: la brillantez de una mente, la capacidad de resistencia del individuo y el grito de una mente incluso cuando está sometida a esta especie de oscuridad o confusión que llaman locura: eso es lo que más me interesa”. ¿Será entonces el film una reivindicación de la locura? “No, no”, replica, y corrige: “Será una defensa del hecho de ser diferente”. Una defensa del cerebro opositor ♦