

IGNACIO GOZALO-SALELLAS

## *Joaquim Jordà, 1968-1970: poètica i retòrica de la imatge política*

Recordo encara com si fos ahir el primer encontre amb en Joaquim Jordà. Va ser al seu estudi-casa del carrer de la Cera, en ple cor del barri del Raval a Barcelona, a finals del segle passat —no sabia precisar si el 1998 o el 1999. Jo llavors cursava els estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra, on havien facilitat el retorn de Jordà a la seva ciutat, Barcelona, com a professor de guió als nostres estudis —abans de formar part del grup original de professors del màster de Documental de Creació, i de dirigir-hi el primer film documental de la seva última etapa, *Mones com la Becky*. Per la majoria de nosaltres era quasi un total desconegut, amb una certa aurèola de mite de l'Escola de Barcelona, però en sabíem poc més. Els alumnes de guió, entre els quals jo no estava, parlaven d'una certa dificultat per orientar-se i comunicar-se amb normalitat. En Joaquim llavors passava els pitjors moments de la fase postoperatòria del seu infart cerebral. Eren èpoques de tornar a néixer, com de vegades ell mateix ho definia.

El camí va ser casual. L'escriptora i professora Mercè Ibarz, davant la meua intenció d'estudiar el muntatge en el cinema documental rus dels anys 20-30, em va directament invitar a parlar-ne amb en Jordà. N'era l'expert, com en tantes altres qüestions. La Ibarz em va donar el seu contacte telefònic i, ho recordo encara, el vaig trucar amb una mescla de pànic i eufòria. Una veu greu, aspra però càlida, em

Ignasi Gozalo-Salellas és doctor en Filosofia i Arts per la University of Pennsylvania (EUA). Actualment és professor a Ohio State University, on imparteix cultura visual i literària hispànica amb especial èmfasi en les cultures underground. A banda de la seua tasca com a professor, col·labora en mitjans de comunicació com a director de projectes audiovisuals i digitals (Contexto, Fronterad, Crític, etc.)

va contestar. Vam quedar l'endemà, divendres. Em va rebre a l'estudi del carrer de la Cera amb ganes de tertúlia. Vam començar parlant de Vertov i Eisenstein, però no sabia recordar fins on ens va dur la conversa. Sí que recordo, en canvi, perdre el tren que m'havia de dur a Figueres aquell vespre.

De seguida la nostra trobada derivà en una coneixença fidel, d'acompanyament i força ritualitzada. Els dissabtes eren el dia de trobar-nos, fer un beure o directament un àpat, passió que els dos compartíem. Del cine aviat vam passar a la política: els dos érem de terres gironines i amb coneixences comunes. Em va passar el mateix que a tothom amb ell: em semblava molt més fascinant la seva biografia personal i política, plena de tombs i exilis voluntaris, que la seva trajectòria cinematogràfica. Era una vida sense treva. Havia saltat amb plena normalitat de la comoditat del guió a la direcció (a l'Escola de Barcelona), de la direcció a l'activisme militant (a finals dels seixanta), de la revolució a l'oblit durant un llarg temps; i de l'oblit, moltes vegades repescat per a feines molt específiques que sempre resoldria de forma particular, però no com a part d'un projecte a llarg termini. Des de dirigir films obrers en règim de cooperativa (*Numax Presenta*) a guionitzar per a autors de l'època daurada del cinema espanyol (Aranda, fonamentalment), passant per una ingent feina de traducció del francès i de l'italià que ens ha permès a molts haver pogut llegir i entendre grans autors com Eco, Negri, Balestrini, Magris, Breton, Baudrillard o Simenon, entre molts altres.

De tots aquells tombs, hi havia una època que em desconcertava i fascinava a la vegada, pels buits que hi havia al voltant. Em refereixo al que denominaré bienni italià (1968-1970), coincident amb la primavera del 68. Si bé en va parlar molt poc, amb mi i en general amb tothom, els seus silencis són suficients per iniciar una necessària tasca de recerca sobre un període oblidat i desconegut quasi en la seva totalitat. En un breu període de poc més de dos anys, Jordà filmarà un total de cinc films: *Portogallo, paese tranquillo*, *L'altra Chiesa*, *I Tupamaros ci parlano*, *Lenin vivo* i *Spezziamo le catene*, del qual no n'hi ha notícia material. Si bé cap d'ells té gaire pretensió estètica, tot i que sense una unitat clara, són peces fortament programàtiques.

Aquest bienni és precedit cinematogràficament d'uns fecunds anys seixanta, on l'aposta avantguardista i formalista de l'Escola de Barcelona obté un cert renom i prestigi, però no pas recepció social. El primer llargmetratge dirigit per Jordà, amb Jacinto Esteva (*Dante no es únicamente severo*, 1967) aviat es convertirà en obra de culte, d'alt valor artístic i avui encara estudiat en facultats d'art i museus, però buit de compromís. A mesura que el vigor formal de la majoria de cineastes barcelonins d'aquell moviment es va apagant a poc a poc, els més polititzats faran un gir ètic. El 68 és el temps de la ideologia i, per tant, de posar el cine al seu servei.

Cal dir que Jordà no només marxa per un procés de politització. No es pot obviar que les dificultats per tirar endavant el seu últim projecte a Barcelona, *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (1968), el fan desistir de seguir filmant a Catalunya. *Maria Aurèlia Capmany...* no és ni tan sols un film documental. Tècnicament es tracta de material de documentació, en forma d'una llarga entrevista de quasi una hora de duració, en què Jordà dialoga amb l'escriptora barcelonina sobre el seu text *Un lloc entre els morts*. Finalment, la pel·lícula no s'arribà a produir mai. El cinema militant, doncs, sembla presentar-se com a oportunitat alhora que com a convicció.

Jordà aposta per una experiència dura del 68, allunyada tant de les llambordes parisenques com del fragmentat activisme contra el règim franquista. Jordà encarna el cos excedent, expulsat, sense lloc a l'Espanya i a la Catalunya del 68. Constata el *décalage* històric amb què es viu el 68: mentre Europa es mobilitza, a casa hi ha dispersió, dificultats i contradiccions internes. En un moment clau de la historiografia contemporània arreu del món (França, Itàlia, Txecoslovàquia, Mèxic, Estats Units), el 68 es viu a Catalunya com un impàs amb puntuals espurnes de gran simbolisme polític i cultural —no podem oblidar el pes memorial del recital de Raimon a la Complutense de Madrid durant el Maig del 68, ni l'èxit de Paco Ibáñez a París un any després.

Decantat progressivament cap a la causa militant comunista, Jordà deixa la lluita antifranquista a Barcelona per allistar-se a l'activisme internacionalista dels voltants del comunisme, que tenia en el moviment italià la seva expressió més consistent a l'Europa occidental. Col·labora amb diverses de les estructures polítiques que en aquells temps són avantguarda entre els moviments de l'esquerra europea; no sols el PCI (Partito Comunista Italiano), sinó també Autonomia Operaria o Lotta Continua, que li permetran entrar en contacte amb personatges com Nanni Balestrini —de qui als anys 80 traduiria al castellà el memorable *Gli invisibili* (*Los invisibles*), per a Anagrama— o Antonio Negri.

Els dos anys a Itàlia són una vivència política més que no pas cultural, i molt poc francesa. El llegat cinematogràfic d'aquest breu període ens parla d'una lluita allunyada del combat per les dues hegemonies en disputa en aquell temps: la simbòlica, que es discuteix entre París i la costa californiana, i la governamental, que les velles estructures ideològiques dels estats europeus despatxen com poden. Al contrari, el bienni cinematogràfic de Jordà a Itàlia ens situa davant del debat entre la condició mítico-cultural del 68 i la seva real, o irreal, capacitat transformadora de la política. Paradoxalment, és el pensador més important en l'actualitat a França,

Alain Badiou, qui considera el Maig del 68 francès com un esdeveniment ambigu i impur, que obliga a seguir pensant-lo críticament i a discutir-lo obertament.

L'imaginari del 68 ha estat monopolitzat per París —amb la tríada estudiants, filòsofs, obrers— però hi va haver molts altres 68. A Itàlia, aquell era l'any en què el país es dirigia directe cap al túnel ombrívol del traumàtic *autunno caldo* del 69, just l'any en què Jordà filma la majoria dels films del bienni. Eren els anys de fortalesa del PCI, que renegava del Pacte de Varsòvia, però també de la fundació de l'organització de lluita armada Brigate Rosse (Brigades Roges), que pretenia dur encara més a l'extrem el compromís obrer. Les múltiples forces de radicalització, que van des d'Itàlia fins a l'URSS, passant pel conflicte entre les dues Alemanyes, obliguen a no llegir el 68 sols des de l'aroma un pèl embafós del Maig francès.

La condició irrepresentable del moviment del 68 francès —sense líders, sense ideologies clares, sense produccions culturals paradigmàtiques— el fa precisament indiscutible, perquè en nega una possibilitat dialògica. La seva natura xoca frontalment contra la programàtica italiana en què s'insereix el treball de Jordà, que és hereva de molts anys de lluita. Si el 68 va ser un moment d'implosió revolucionària, cal recordar que la seva condició de possibilitat és la tradició militant del passat i la que haurà de venir. En una línia similar, el gran historiador marxista Eric Hobsbawm afirma a *Historia del siglo XX* (1995: 297-304):

El motivo por el que 1968 (y su prolongación en 1969 y 1970) no fue la revolución, y nunca pareció que pudiera serlo, fue que los estudiantes, por numerosos y movilizables que fueran, no podían hacerla solos. Su eficacia política descansaba sobre su capacidad de actuación como señales y detonadores de grupos mucho mayores pero más difíciles de inflamar. Desde los años sesenta los estudiantes han conseguido a veces actuar así: precipitaron una enorme ola de huelgas de obreros en Francia y en Italia en 1968, pero, después de veinte años de mejoras sin paralelo para los asalariados en economías de pleno empleo, la revolución era lo último en que pensaban las masas proletarias. No fue hasta los años ochenta, y eso en países no democráticos tan diferentes como China, Corea del Sur y Checoslovaquia, cuando las rebeliones estudiantiles parecieron actualizar su potencial para detonar revoluciones, o por lo menos para forzar a los gobiernos a tratarlos como un serio peligro público, masacrándolos a gran escala, como en la plaza de Tiannanmen, en Pekín.

El cert és que el 68 és una explosió de cinema de no-ficció, en gran mesura atret per l'onada parisenca i perquè el moment s'emmarcava en el context del gran apogeu del cinema documental d'aquells anys. Cineastes vinculats al moviment

de la *Nouvelle Vague* o a la tradició documental més experimental, com Jean-Luc Godard (que ja ve de filmar *La chinoise* un any abans i acaba muntant el Groupe Dziga Vertov amb Jean-Pierre Gorin), Alain Resnais, Chris Marker o Joris Ivens s'hi van sumar. Però no solament es filma molt sinó de forma impura i transnacional, la qual cosa aporta un important valor afegir a aquesta específica forma de producció cultural. Es reuneixen cineastes de diferents nacionalitats i tradicions, facilitant una certa fluïdesa en els llenguatges, temàtiques i enfocaments. S'inauguren innovadores pràctiques cinematogràfiques anònimes i col·lectives, sota el nom de *cinétrac* —pamflet cinematogràfic— i fins i tot es posa el món del cel·luloide a disposició de l'expressió d'obrers i gent del carrer, tal i com fa el grup Medvedkin —constituït amb aquest nom en homenatge al cineasta rus que crearia durant el règim soviètic l'experiment del *Cine-Tren*, que consistia en un estudi fotocinematogràfic instal·lat en un vagó de tren i que es pot considerar precedent de les unitats mòbils contemporànies. Marker fins i tot organitzaria tallers a fàbriques durant el període que comprèn l'esclat del 68 i els primers anys setanta.

Mentrestant, Jordà s'entrega al cine temàtic, de missatge polític, finançat pel PCI i les seves estructures de la indústria cinematogràfica (UNITELE Films). El primer dels films, *Portogallo, paese tranquillo* (Portugal, país tranquil, 1969) arriba a guanyar el Colom d'Or del Festival de Leipzig, on Jordà viurà el primer xoc amb l'ortodòxia socialista (García Ferrer, 2001). Filmat el 1969 per encàrrec de l'MPLA (Moviment Popular d'Alliberament d'Angola), el migmetratge documental aborda la situació de crisi política a Portugal deguda a la pèrdua de colònies a Angola. La producció manca de recursos —el ventall d'imatges és d'una qualitat molt desigual—, però aconsegueix eficaçment l'objectiu discursiu mitjançant una tècnica de muntatge confrontativa, en què l'estat portuguès es mostra violent i malfactor mentre que les víctimes es presenten a càmera en una gran diversitat de cossos, situacions i formes. El documental dona veu a militants de l'oposició, a renegats de l'exèrcit i a gent del carrer i del camp a la colònia. La pretensió del film —denunciar les lògiques opressores dels estat que esclafaven les sobirania dels pobles amb total impunitat— quedava sobradament acomplerta.

La segona peça del 1969, catalogada històricament com *Il perchè del dissenso* (Les causes del dissens, 13''), roman desapareguda molt temps fins que l'historiador Luis I. Parés s'hi topa a l'arxiu històric del cinema del PCI a Roma (l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio) i, de regal, amb una sorpresa: a l'etiqueta hi consta *L'altra Chiesa* (L'altra església). El migmetratge recull una discussió entre figures crítiques de l'església catòlica. Ho fa bastint una juganera comparació entre prelats pels carrers de Roma i un grup de persones amb posat seriós exposant

les complicades dinàmiques internes de la institució, especialment en el marc espanyol —de fet, hi veiem representants «espanyols», bascos i catalans. Les primeres imatges dels carrers, que semblen anecdòtiques, donen pas a una tensió *in crescendo* entre els testimonis de la trobada, que Jordà filma amb molts elements de neorealisme documental però amb una il·luminació de forts contrastos i enquadraments focalitzats en gestos i expressions. El resultat és d'una intensitat memorable. El caràcter situat, documental, del primer film de Jordà per a UNITELE pren una major alçada en oferir una interlocució directa amb la realitat d'injustícia política i social espanyola. Tanca la trilogia del 1969 una peça desapareguda, de la qual molt poca gent en té constància. *I Tupamaros ci parlano* (Els Tupamaros ens parlen) pretenia apropar-se al Movimiento de Liberación Nacional, més popularment conegut com a Tupamaros, i així exposar les línies d'actuació de la guerrilla de l'esquerra radical uruguiana durant els anys seixanta. La idea de Jordà és seguir expandint els àmbits d'actuació polititzadora, en forma de documentals informatius, en aquest cas amb la vista posada a l'Amèrica Llatina. Les dificultats de producció les explica el mateix Jordà, que acompanyava el material projectat amb explicacions històriques que facilitaven la comprensió dels contextos en què els Tupamaros actuaven:

[el film] tendría que haber sido un montaje de un material grabado en Uruguay. Pero pasaban las semanas y no llegaba, y la película estaba anunciada en un festival. Para salir del paso puse al principio y al final imágenes de un documental uruguayo y en medio un poco más de una hora de película en negro. Durante la proyección, desde la cabina, explicaba quiénes eran los Tupamaros a partir de textos que tenía de ellos. Tuvo un éxito considerable (citat a *Tabakalera*).

*Lenin vivo*, del 1970, codirigida amb el poeta i escriptor Gianni Toti, representa la culminació del projecte de militància ortodoxa en Jordà. Com veurem després, les esquerdes es feren massa grans per allargar el període. La pel·lícula documental és més aviat un relat hagiogràfic de la figura de Vladimir Lenin en el centenari del seu naixement, fet per encàrrec del Partit Comunista Italià. De major complexitat narrativa que les peces anteriors, el migmetratge barreja diferents tècniques i fonts d'arxiu, començant per un discurs de Lenin sobre la imatge en negre, a l'estil situacionista. Les paraules se sostenen al llarg del metratge en forma de veu en off: Lenin no sols és el protagonista, és també el fil conductor que ens acompanya al llarg de la narrativa interna del film. Se succeeixen les imatges del líder, en fotografies reunides per a l'ocasió o en les seqüències filmades que hi ha de Lenin, de poca rellevància documental però que aporten el valor afegit del moviment. És la

presentació encarnada del mite. Com sempre, Jordà ens reservava una anècdota significativa sobre les dificultats per aconseguir un muntatge creatiu i autèntic: les imatges rebudes des de Moscou eren repetitives i estranyament mecàniques.

Jordà explicaria vint anys després (1992) que el *footage* rebut havia estat pertinentment manipulat per magnificar la gestualitat del gran líder o per minimitzar la presència del gran rival, Lev Trotski. La tensió entre els productors manipuladors i la seva llibertat creativa obligaria a l'autor a prendre una decisió definitiva entre ideologia i art que, en el cas del cinema documental, significava una recerca de la veritat: «mi tarea consistió en la restauración de la realidad filmada, en la devolución del encuadre que suponía original, en la restitución de la verdad filmica e histórica» (1992: 59).

Aquesta última confessió de Jordà, qui sempre en tenia una de nova guardada, serveix per posar punt i final a aquest article, punt i seguit al treball d'investigació d'aquest període maleït i ahora fonamental per entendre la seva següent producció una dècada després (*Numax Presenta*, 1980) i, sobretot, per entendre la constant contradicció, en la qual ell sempre va sentir-se còmode, entre l'ortodòxia militant italiana i la seva llibertat com a creador i com a ànima lliurepensant. Finalment, i després d'un últim projecte fallit sobre les estratègies de vaga i sabotatge a l'empresa automobilística Alfa Romeo (*Spezziamo le catene*, 1971), Jordà arriba de nou a Barcelona l'any 1973 on, inspirat en les experiències italianes, funda les Autonomies Obreres a Barcelona amb Santiago López-Petit i altres partidaris de la discrepància militant.

És just reivindicar els vasos comunicants entre el bienni militant italià de finals dels seixanta i l'enorme embranzida creativa dels anys 2000, que va des de *Mones com la Becky* (1999) fins a *Más allá del espejo* (2006) i que provoca un enorme terrabastall entre els joves cineastes del moment. Alhora, cal situar com la pel·lícula frontissa dels dos grans períodes *Numax Presenta* (1980), sens dubte l'obra de Jordà que més rellevància tindrà, i de fet ja està tenint. En ella hi convergeixen una àmplia suma de representacions, valors i, és clar, contradiccions entre els dos temps històrics que li van tocar viure a Jordà i a molts altres: el temps de la multilateralitat ideològica, on la pugna per l'hegemonia ideològica i política mobilitzava fins i tot els cineastes, i el temps de l'aixafament ferotge del capitalisme contemporani, que neutralitza amb gran facilitat la politització de les imatges. Els que seguim pensant i produint imatges a dia d'avui tenim l'obligació de no deixar de pensar què es qüestionaria Jordà, i quines barreres es negaria a sobrepassar en nom de qualsevol ideologia dominant. En Jordà ens ensenya dia a dia que els límits de les imatges estan en un mateix. ◀

**BIBLIOGRAFIA**

- BALESTRINI, Nanni (1987): *Gli invisibili*, Milà, Bompiani.
- (1988): *Los invisibles*, Barcelona, Anagrama.
- GARCÍA FERRER, J. M. i Martí ROM (2001): *Joaquín Jordà*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- HOBBSAWM, Eric (1995): *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- JORDÀ, Joaquim (1992): «Numax Presenta...y otras cosas», *Nosferatu*, 9 (juliol).
- MANRESA, Laia (2006): *Joaquín Jordà. La mirada lliure*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya.
- Tabakalera. Centro Internacional de la cultura contemporánea, en línia, <<https://www.tabakalera.eu/es/i-tupamaros-ci-parlano-joaquim-jorda-isaki-lacuesta>>.

**FILMOGRAFIA DE JOAQUIM JORDÀ**

- (1967): *Lejos de los árboles*
- (1968): *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts'*
- (1969): *Portogallo, paese tranquillo*
- (1969): *L'altra Chiesa*
- (1969): *I Tupamaros ci parlano*
- (1970) amb Gianni Toti: *Lenin vivo*
- (1971): *Spezziamo le catene*
- (1980): *Numax Presenta*
- (1999): *Mones com la Becky*
- (2006): *Más allá del espejo*





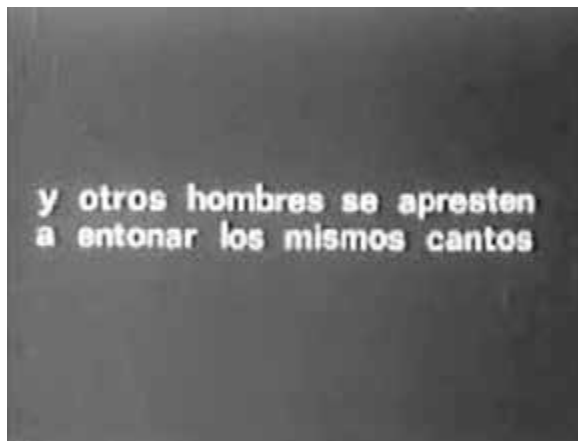
*Portogallo, paese tranquillo* (1969)



*L'altra Chiesa* (1969)



*Lenin vivo (1970)*



*I Tupamaros ci parlano (1969)*