

# Joaquim Jordà, un cine de situación.

Carles Guerra

---

Joaquim Jordà (1935) es un cineasta que atraviesa circunstancias de lo más heterogéneas. Desde su participación en la Escuela de Barcelona, momento en el que produce *Dante no es únicamente severo* (1967) junto a Jacinto Esteva, en su carrera se suceden por lo menos tres modos de producción muy diferenciados. La etapa de militancia ortodoxa al servicio del PCI (Partido Comunista Italiano) y el periodo que se abre tras su regreso a España en 1973, con un lapso de por medio en el que se inhibió de hacer cine, completan este recorrido. Sin olvidar que el perfil de Jordà va más allá de la realización de películas, puesto que también es guionista, traductor y profesor.

La azarosa trayectoria de Jordà demuestra que su cine es el reflejo de modelos de producción dispares y a veces antitéticos. Todo ello justifica el que se haya convertido en referente de jóvenes realizadores. Él ha demostrado que es posible hacer cine al margen de los dictados de la industria. En su filmografía encontraremos documentales, ficciones y películas militantes, así como formatos distintos y presupuestos desiguales. Y esto es lo que le confiere un acabado realista sin que haya tenido que recurrir a ningún tipo de naturalismo impostado. Al contrario, su cine se sostiene sobre la capacidad de reflejar y dar cabida a las condiciones materiales con las que trabaja.

En una conversación reciente con él le pregunté sobre su genuina falta de estilo. Isaki Lacuesta ya lo había apuntado en un breve texto que J. M. García Ferrer y Martí Rom incluyeron en la única monografía publicada sobre Jordà hasta la fecha. Si a Isaki Lacuesta Jordà le dijo que “nunca se había enamorado de ninguna imagen y, sí en cambio, de la brillantez de la mente de algunas personas que aparecen en sus films”<sup>1</sup>, a mí me aseguró que, en su caso, “no hay estilo en la imagen y nunca he querido tenerlo”. Después añadiría que “el estilo está en la narración”<sup>2</sup>.

Esa negación del estilo no responde a una decisión premeditada. Se debe, sin más, a que Jordà no está detrás de la cámara. Tal como él mismo aseguraba en aquella conversación, “no miro a través del objetivo, sino que me fío del operador”. Al contrario, decía, “participo en la construcción de la situación. Me preocupo más de la *mise en place* de la escena.” Y proseguía diciendo, “estoy frente a la cámara, organizo la situación, y si acaso, después me situó detrás de ella.”<sup>3</sup> Así, concluía, “si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Isaki LACUESTA. “Una apuesta contra Joaquín Jordà” en J. M. GARCÍA FERRER y Martí ROM. *Joaquín Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001. P. 139

<sup>2</sup> Carles GUERRA. *Joaquín Jordà entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004*. Agenda informativa del MACBA. Invierno 2005.

<sup>3</sup> Ídem

<sup>4</sup> Ídem

Sin embargo al editar aquella entrevista Jordà exigió eliminar la última frase, la que decía: "Si no fuera porque resulta impropio, podría irme a tomar un café y regresar cuando todo está hecho". No quería dar una imagen de director irresponsable. Por mi parte respeté su deseo y borré la frase del texto final. Aunque inevitablemente no puedo dejar de pensar que ahí está el rasgo que hace de Jordà un cineasta brillante e imprescindible. Él representa como nadie un cine de situación. Un cine que, en una charla con José Luis Guerín, Jordà definió por oposición a "los cineastas del plano fijo".<sup>5</sup>

Los últimos cinco documentales realizados por Jordà representan un sólido conjunto de ensayos audiovisuales, ejemplos de un cine reflexivo. Sus películas se han convertido en referentes de un público que no se satisface con las cualidades estrictamente cinematográficas. Desde 1979, año en que realizó *Numax presenta*, las películas de Jordà han aparecido vinculadas a debates más amplios. *Numax presenta* (1980) testimonió el cierre de una fábrica barcelonesa justo en el momento en que los políticos españoles firmaban el Pacto de la Moncloa. Después, *El encargo del cazador* (1990) cotejaba las voces de aquella generación que había protagonizado la transición democrática española y que habían sido miembros de la Escuela de Barcelona. *Monos como Becky* (1999) cuestionó los límites la psiquiatría y más tarde *De niños* (2003) trenza la regeneración urbana del Raval barcelonés con un caso de pederastia. Por último, *Veinte años no es nada* (2004) reúne a los protagonistas de *Numax presenta* para comprobar qué ha sido de los deseos expresados veinticinco años antes. Las historias de vida que cada uno de ellos cuentan componen un friso atípico de nuestra historia reciente. Así es como el cine de Jordà se ha asociado con la urgencia por abordar problemáticas de actualidad que a menudo también reciben una intensa atención mediática.

Y si en este texto evito referirme a la única ficción realizada por Jordà durante estos últimos años no es porque *Un cos al bosc* (1995) resulte inconsistente con este modelo de producción que pretendo discutir aquí. De hecho, podríamos afirmar que los documentales de Jordà son a menudo ficciones fracasadas que no han encontrado las condiciones ideales de producción en la industria del cine. Son, en cierto modo, una respuesta pragmática a las posibilidades de hacer cine.

Por eso las modificaciones incesantes del guión, las dificultades de producción y los cambios de formato caracterizan los films de Jordà tanto como su contenido explícito. En su caso, la película es un eslabón más en la cadena de la opinión pública, un instrumento para entrar en debate. La reflexión sobre la película está, a diferencia del modelo que encarna el cineforum, incorporada en la película. Como diría el propio Jordà, el cine que él hace ha tomado la opción de "reflexionar sobre la realidad que ha creado".<sup>6</sup>

Ahora, en el momento de organizar una retrospectiva de Jordà y hacer inventario material de su producción, resulta muy ilustrativo comprobar que el estado de conservación de su filmografía es, en gran medida, precario. Y sin embargo, tras consultar los archivos de Televisión Española y Televisió de Catalunya, sorprende ver que disponemos de una cantidad nada desdeñable de programas que atestiguan la fortuna crítica de sus trabajos. A pesar de que muchas copias de sus películas se encuentren en un estado crítico, la recepción de los trabajos de Jordà

<sup>5</sup> Martí ROM. *Joaquín Jordà i...* Grabación en DVD, 2001.

<sup>6</sup> Carles GUERRA. Entrevista con Joaquín Jordà, "Intentar reconstruir la verdad es un error" en *Cultura/s. La Vanguardia*. Barcelona, 23 de octubre de 2002.

hace gala de una robustez insólita. Mientras los soportes de algunas de sus obras corren el riesgo de degradarse, como de hecho está ocurriendo, el debate que las arroja redime su desaparición. La calidad del cine de Jordà hay que evaluarla también en función de la calidad de los debates que ha estimulado.

*Monos como Becky* y *De niños* son trabajos recientes que no sólo han catalizado el debate entorno a los temas que abordan, tales como la psiquiatría y la pederastia, sino que son películas que continúan un debate pre-existente en otros medios. Arrancan a partir de un discurso previo que Jordà retoma con espíritu ensayístico. *Monos como Becky* tiene su origen en una nota a pie de página. Al traducir *La biología de las pasiones* de Jean-Didier Vincent para la editorial Anagrama, Jordà tropezó con una referencia al médico portugués Egas Moniz. La reconstrucción biográfica de este personaje constituía el primer guión de la película que, sin duda, derivó en algo distinto. *De niños* se benefició igualmente de un libro publicado por el periodista Arcadi Espada. *Raval. Del amor a los niños* proporcionó a Jordà una primera aproximación al llamado "caso del Raval". Por supuesto, la película no se detuvo en la secuencia de los hechos, sino que complejizó el caso hasta equiparar la regeneración urbana del núcleo del Raval con una regeneración de corte moral, desvelando así la coartada con la que una supuesta red de pederastia justificaría una operación urbana de gran calado.

De modo que las películas de Jordà están inextricablemente unidas a la situación de la que surgen. Tal vez por eso su factura denota una urgencia muy parecida a la de R. W. Fassbinder. Son trabajos con un valor transicional. Una vez han elaborado el problema y han permitido que otros lo debatieran, el destino de sus películas sufre, como diría D. W. Winnicott, el psicoanalista que elaboró la noción de objeto transicional, "una descarga gradual".<sup>7</sup>

De acuerdo con la definición de Winnicott, el objeto transicional "a lo largo de los años queda, no tanto olvidado como relegado al limbo."<sup>8</sup> *Numax presenta* ejemplificaría muy bien este proceder. La película fue producida por los trabajadores de la empresa Numax, con la finalidad de representar el proceso de autogestión que protagonizaron a finales de los setenta, coincidiendo con la firma del Pacto de la Moncloa por parte de las principales formaciones políticas. En realidad, *Numax presenta* supondría un ejercicio de autorrepresentación en el que la clase obrera prescindía de un lenguaje político *ad hoc*, un film en el que Jordà invirtió los conocimientos adquiridos durante su exilio italiano, donde llegó a trabajar para la productora del PCI. De modo que Jordà formateó aquella película con los esquemas del cine militante, a excepción de la última secuencia. Al final de la película los trabajadores abandonan el proceso de autogestión y celebran el fin de la huelga con una fiesta. Uno a uno declaran frente a la cámara su deseo de no volver a trabajar. Estamos en 1979 y aquel grupo de trabajadores entiende, a la par de lo que ha ocurrido en el seno de los movimientos sociales italianos, que la fábrica ha dejado de ser el lugar que era. La producción más significativa tendrá que buscarse, a partir de entonces, en una oferta plural de posiciones no menos productivas que el capitalismo sitúa en plena sociedad.

El público de *Numax presenta* no eran otros sino los protagonistas de la misma película. Si bien se documentaba la inteligencia colectiva de aquel grupo de

---

<sup>7</sup> Donald W. WINNICOTT. "Objetos transicionales y fenómenos transicionales" en Donald W. WINNICOTT. *Realidad y juego*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1994. Pp. 22.

<sup>8</sup> *Ibidem*

trabajadores que paso a paso intentaban formalizar su aventura, poniendo un notable énfasis en la genuina retórica empleada durante interminables asambleas, no debe olvidarse que era una película de los trabajadores y para los trabajadores. Productores y público coincidían, eran los mismos. Lo cual hizo que *Numax presenta* no fuera exhibida y distribuida más allá de un reducidísimo círculo. Por si fuera poco, su heterodoxa y sorprendente conclusión aún la alejó más de los circuitos militantes.

Cuando conocí a Jordà en el año 2000 fue precisamente a raíz de esta película. Tras haber leído una breve alusión que se le dedicaba en el catálogo de la exposición *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90*<sup>9</sup> la visioné en la Filmoteca de Catalunya. Fui a pedirle permiso para proyectarla en un seminario sobre pedagogías colectivas que impartiría con enseñantes de secundaria. Yo acababa de entrevistar a Toni Negri en su domicilio de Roma, aún bajo arresto. Entonces el resurgir de los planteamientos propios del movimiento autónomo que vivió sus últimos coletazos a finales de los setenta daba a *Numax presenta* la posibilidad de salir del limbo al que antes aludíamos citando a Winnicott. Veinte años después la evolución del nuevo capitalismo hacía de aquellos trabajadores de la empresa Numax una especie de visionarios que habían anticipado a través de su propia experiencia, sin ayuda de líderes intelectuales o políticos, el fin de la fábrica.

*Veinte años no es nada*, la última película que Jordà ha estrenado, completa algo más que una recuperación de *Numax presenta*. Los mismos trabajadores que en 1979 declararon sus deseos frente a la cámara ahora vuelven a protagonizar una película de Jordà. Este nuevo trabajo encierra veinticinco años en los que se contiene una producción vital y errática, la de aquellos que ya no comparten la fábrica como lugar común, sino que se sitúan en una red de relaciones afectivas. El film revela que el tiempo ha hecho un trabajo del que nadie es responsable directo. La transición democrática española no es un proceso estrictamente político o un simple trasfondo histórico. Las historias de vida están atravesadas por la historia con mayúscula.

Ahora es Jordà el que mediante desplazamientos que le llevarán de norte a sur y de aquí para allá recomponga la fábrica desmantelada. Hasta tal punto que muchos han visto en este film un intento fallido de recuperar el optimismo del proyecto de la autonomía obrera. Nada más lejos de las intenciones de Jordà. Si la película carece de un clímax ideológico es porque esta vez no está hecha para los protagonistas de la misma. El público es otro. *Veinte años no es nada* tiene tras de sí un aparato de producción muy distinto al de *Numax presenta*. No es una película que milite en lo político, sino que descubre las condiciones de una nueva militancia biopolítica. Sus personajes ya no pueden escoger si quieren ser políticos. La política está, por defecto, en sus vidas. Incluso cuando han escogido no ser políticos.

Si tuviéramos que valorar esta última serie de documentales producidos por Jordà desde 1979, tendríamos que reconocerle el mérito de haber articulado una nueva forma de militancia en una época de despolitización sistemática. No en vano *Numax presenta* se gestó en una fecha que a la postre podría ser tomada como un punto de inflexión ideológica. Sólo en el decurso de 1979 Negri, el filósofo y activista, es arrestado y con él se pone punto final a una década de movimientos sociales en

---

<sup>9</sup> Aurora COROMINAS y Ramon ESPELT. *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90*. Barcelona: KRTU, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, 1999. pp 41-42.

Italia; Fassbinder rueda *La tercera generación* (1978-79), una película en la que el personaje de un policía declara que “el capital inventa el terrorismo para protegerse mejor”; y no menos importante, Krzysztof Kieslowski (1979) abandona la producción de documentales y realiza su primera ficción, *Amator*, una reflexión sobre las libertades y responsabilidades que conlleva la profesionalización de la práctica del cine. Continuando con esta serie de giros e inversiones, digamos que en *Numax presenta* los trabajadores optaron por desistir antes que continuar resistiendo. Ahí se demostró su inteligencia frente a la ortodoxia de la retórica militante. Tanto para los trabajadores como para Jordà aquello supuso “el principio de algo que todavía no podía ser nombrado.”<sup>10</sup>

Por eso los últimos documentales de Jordà son un excelente caso de estudio para entender qué tipo de crítica es posible en las sociedades del capitalismo avanzado, donde el poder se ejerce de forma difusa y a través de instituciones que a menudo dicen actuar “procurando nuestro bienestar”. *Monos como Becky* y *De niños* son especialmente relevantes en este sentido, en la medida que se retrata el funcionamiento de la psiquiatría y la justicia respectivamente.

*De niños* es lo más parecido a una novela de Émile Zola. La película conjuga una historia de regeneración moral con otra de regeneración urbana, todo ello en pleno centro de Barcelona y a principios del siglo XXI. El juicio por el conocido “caso del Raval”, un caso de pederastia con amplias repercusiones mediáticas, le proporciona a Jordà la oportunidad de filmar lo que Foucault denominaría el ejercicio del biopoder. Las instituciones de la justicia, la medicina, los medios de comunicación y el urbanismo moderno desgarran con sus discursos a los individuos juzgados. Aunque en términos de contenido, lo que Jordà filma en *De niños* es un juicio. Los acontecimientos sólo son referidos por medio de palabras. Con independencia de la sentencia final, el castigo que reciben Jaume Lli y Xavier Tamarit, los principales acusados, se aplica a través del lenguaje. Cada uno de los expertos llamados a declarar escenifica una forma de poder que desposee a los acusados de su propia experiencia. Son gente que han perdido hasta la legitimidad para hablar de sí mismos.

Este progresivo vaciado de los individuos, sesión tras sesión, se correspondería con un vaciado de hechos y acontecimientos, tal vez más formal, pero que ya se había iniciado con *El encargo del cazador*. La ausencia de la figura entorno a la cual gira toda la película, Jacinto Esteva, amigo de Jordà y uno de los realizadores claves de la Escuela de Barcelona, produce un coro de declaraciones. La densidad verbal de *El encargo del cazador* inaugura en Jordà una forma de hacer cine que también podríamos llamar dialógica. De tal manera que aquí aparece un principio compartido por gran parte del cine moderno, un principio que bien podría tener su referencia en aquella frase pronunciada por Bruno Foréstier en *Le petit soldat* (1958) de Jean-Luc Godard: “El tiempo de la acción ha pasado. Comienza el tiempo de la reflexión”.

Así es como los motivos centrales de las películas de Jordà no son llevados frente a la cámara. Entre otras cosas porque no hay objeto que los pueda representar. Jordà evita el acontecimiento y sólo capta la resonancia que éste deja tras de sí. En este punto habría que citar tanto los travellings que recorren las casas en las que vivió Jacinto Esteva como la casa museo de Egas Moniz en *Monos como Becky*. Guerin lo dice en aquella entrevista que antes ya hemos citado, “la cámara siempre llega

---

<sup>10</sup> Carles GUERRA. *Joaquín Jordà entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004*

tarde”<sup>11</sup>. A lo que Jordà responde que “las películas deben olvidarse de contar cosas nuevas, porque lo auténticamente nuevo ya está en la televisión.”<sup>12</sup>

La condición biopolítica del cine de Jordà, una condición que elimina binarismos y oposiciones simplistas, que no pretende caracterizar o acusar, sino que describe articulaciones y engranajes de discursos, así como sus efectos perversos, situaría su cine en una posición igual de articulada y engranada con otros medios como la televisión. Contrariamente a lo que podría desprenderse de la última frase de Jordà que hemos citado aquí, su cine mantiene una interesante relación con la televisión. *El encargo del cazador* fue producida por TVE y el primer guión de *Veinte años no es nada* fue originalmente pensado como un capítulo de la serie *Vivir cada día*, la primera en recurrir a la fórmula del docudrama y emitida también por TVE.

En este sentido, y ahora que el dispositivo del cine atraviesa un periodo de intensa reconsideración crítica, sería interesante juzgar los trabajos de Jordà como interludios de la televisión. Antes y después de algunas de sus películas podría haber un programa con el director o sin él, un programa en el que se debate. De manera que el dispositivo recuerde que la película forma parte de un entramado de opiniones. Algo que de hecho ya ocurre y que las nuevas formas de distribución del cine en formato DVD han incorporado. Una película como *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Godard, por ejemplo, hoy se puede adquirir junto a los programas de televisión que suscitó tras su proyección en salas de cine. El debate sobre la prostitución ocasional en la Francia metropolitana de finales de los sesenta no es ajeno al texto fílmico. De modo que, con la reformulación del dispositivo cine, no sólo el cineforum está incorporado en la película tal como decía Jordà, sino que la opinión que se genera fuera del aparato fílmico pasa a formar parte fisiológica del mismo cine.

Este cine de situación del que Jordà sería ejemplo incluye las circunstancias que rodean la producción de la película, al director mismo y los comentarios ulteriores que, una vez terminada la producción (desde un punto de vista convencional), se generan en otros medios, tales como la televisión o la prensa. Y si bien Jordà referiría estas características de su cine a una consigna beckettiana, “para que el espectador sea consciente que siempre está ante una representación”, también podríamos remontarlas a una de las ideas más revolucionarias de Walter Benjamin, como ésta que expuso en el ensayo titulado “El autor como productor” (1937): “Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Martí ROM. *Joaquín Jordà i...*

<sup>12</sup> Ídem

<sup>13</sup> Walter BENJAMIN. “El autor como productor” en *Walter Benjamin. Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1999. Pp. 129-130

## **ESPECTROS Y PELÍCULAS: LOS PROYECTOS TRUNCADOS DE JOAQUÍN JORDÀ<sup>i</sup>**

"De toute façon, un film même informe, inachevé comme un enfant mort-né, est l'annonce de notre propre histoire, la projection silencieuse de nos fantasmes".  
(fragmento de diálogo de *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço de João César Monteiro, 1970*)<sup>ii</sup>

---

### **Más de cuarenta películas fantasma**

Hace cuatro años *Cahiers du cinéma* publicó un libro titulado *Trois films fantômes*<sup>iii</sup> donde se recogían tres proyectos no realizados del director francés Jacques Rivette. Si, siguiendo el ejemplo de Rivette, Joaquín Jordà decidiera editar una compilación de sus proyectos nunca filmados, debería publicar un libro que se titulara *Más de 40 filmes fantasmas...* Y es que Jordà a lo largo de su carrera como cineasta, guionista y traductor; de sus estancias transitorias en Roma, Barcelona y Madrid; y de sus relaciones con Román Gubern, Vicente Aranda, Laia Manresa, Gonzalo Suárez, Núria Villazán y Pere Portabella, entre otros muchos amigos y colaboradores, ha concebido una gran cantidad de ideas que nunca se han materializado en un film. "*Ce sont des projets non réalisés, interrompus à des stades divers de leur développement. Tous les cinéastes, bien sûr, sont dans le même cas: c'est la loi commune du cinéma, plus encore que des autres modes d'expression*"<sup>iv</sup>. Cumpliendo con la ley cinematográfica de Rivette, los proyectos no realizados de Jordà se presentan en distintos formatos: desarrollados hasta la fase de guión terminado; como arranque de un relato en un cuaderno solitario; en fase de tratamiento, revisado y reescrito tres y cuatro veces; como sinopsis con más de una versión desaparecida... En otros casos estas ideas únicamente retornan a través del diálogo con él, a partir del cual se pueden rastrear sus recuerdos. Así reaparecen proyectos nacidos en su primera etapa en Madrid, que ni siquiera llegaron a desarrollarse por escrito; encargos surgidos en Roma, cuya traza se ha perdido entre viajes y años; o ideas trabajadas conjuntamente con uno u otro amigo, según cual fuera el destino geográfico de Joaquín por aquellos años.

Al disponer cronológicamente estos proyectos truncados es extraordinario descubrir como su reflejo constituye el camino hacia la filmación de las trece películas dirigidas por Jordà, picos visibles de un iceberg con una ancha, sólida y desconocida base. Además, como hizo Rivette con *Marie et Julien*<sup>v</sup>, Jordà puede retomar una misma idea en varias ocasiones, incluso en etapas muy dispares de su vida. De este modo, este conjunto de proyectos no filmados forma un corpus de ideas fantasma que en ocasiones se debilitan y desaparecen; pero también puede suceder que su destino sea otro y reaparezcan mutadas e incluso fortalecidas en proyectos posteriores.

**"... annonce de notre propre histoire, la projection silencieuse de nos fantasmes"**

Las ideas no transmutadas en película han sido definitivas para la carrera de Jordà. Su rastreo permite, como señala Monteiro en *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, encontrarse con su propia historia, la del director que ha sido después.

En su etapa como estudiante de cine en Madrid, Jordà intentó sacar adelante dos proyectos junto a su compañero Román Gubern: uno dedicado a El Molino y el otro al proceso de descolonización del África negra. Jordà confiesa que el documental sobre el teatro de varietés de Barcelona se quedó únicamente en algunas fotos que él y Gubern realizaron, a modo de "documentación", en las sesiones de tarde de los espectáculos. Les interesaba especialmente ese momento porque se mezclaban viejas glorias con jóvenes aspirantes y según Jordà era el momento más "molinero" de El Molino. Sobre el proyecto de África, recuerda fundamentalmente que estaba vinculado a la productora UNINCI y que su inicio se situaba en la Isla de Goree, parada obligatoria de los barcos llenos de esclavos. Que esta idea se llevara a cabo dependía de Modesto Beltrán, quien tenía que viajar al continente africano para ponerlo todo en marcha. Pero finalmente quedó en nada, probablemente "sólo en algún texto de presentación de la idea"<sup>vi</sup>.

También en Madrid y por aquellos años se empezaron a perfilar otras dos ideas que tuvieron el mismo fin: una junto a Juan Luis Buñuel y la otra a partir de un encargo de Marco Ferreri. Con el hijo de Luis Buñuel, Jordà desarrolló un proyecto cuyo tema central era la basura. Durante algunos de los ratos libres que permitía el rodaje de *Viridiana* (1961), Juan Luis, que ejercía como ayudante de dirección de su padre, se encontraba con el joven Joaquín Jordà para trabajar una historia del gusto de ambos: en las afueras de Madrid, la basura, cuya recogida dependía de una empresa privada y no municipal, se amontonaba en montañas de cuarenta y cincuenta metros que eran objeto de deseo de muchos espigadores. Lo fascinante era que estos recolectores, ataviados con gruesas capas de ropa para protegerse, se organizaban según criterios de clase, siguiendo el esquema social dominante. Así pues, había una clase social alta que accedía a una primera búsqueda entre los restos de basura, una clase media que llegaba realizada ya una primera criba y una clase baja que sólo podía aspirar a los despojos que ya no quería nadie. La idea les entusiasmaba pero no prosperó.

El proyecto de Ferreri surgió a consecuencia de *El Cid* (1961) de Anthony Mann. El director italiano quería producir una respuesta al film americano desde España aprovechando el impulso de su promoción. Así Jordà (el sentido crítico) junto a Mario Camús (el sentido narrativo) y Paco Regueiro (el sentido poético<sup>vii</sup>) se lanzó a la escritura de un guión sobre la figura de Jimena. La aventura terminó en una conversación imposible y, tal como él relata, extremadamente divertida con un miembro de la marina española que les explicó los motivos por los cuales no se podía aceptar aquél guión ("*las mujeres menstrúan y en la corte hay cerdos*")<sup>viii</sup>.

De vuelta a Barcelona Jordà conoció a Gonzalo Suárez, de quien leía con avidez las crónicas deportivas publicadas bajo el pseudónimo de Martin Girard: "me encantaban aquellas narraciones llenas de tiempos muertos". Suárez, Raimon y María Andersen tenían que protagonizar lo que en 1963 debería haber sido la primera película de Joaquín Jordà, *Crónica de una noche*. El guión, inspirado en una sección de *El Noticiero Universal*, causó sensación en aquél momento, según se desprende de las palabras de Jordà,

porque era muy movido, verista y directo. En él se relataba la historia de un periodista (Suárez) que, acompañado de un fotógrafo (Raimon), realizaba crónicas de noche. Su jornada empezaba en inauguraciones y fiestas culturales propias del final del día y terminaba con percances callejeros sucedidos ya entrada la madrugada. La estructura del filme se dividía en dos partes: la primera estaba constituida por los desplazamientos de los dos profesionales por Barcelona, de manera que se enseñaba la ciudad nocturna; y la segunda se centraba en el flirteo del periodista con una joven extranjera que se cruzaba en su camino. Jordà considera que el final era sórdido y muy triste porque el protagonista retornaba al frío lecho junto a su mujer. Este guión, que debía producir Germán Lorente, fue, de nuevo, el arranque de un proyecto que nunca culminó.

Sin embargo, la energía y productividad de Joaquín Jordà no cesaron. Prosiguió, en este mismo periodo barcelonés, con la escritura de dos guiones junto a Pere Portabella: *Humano, demasiado humano*, una ficción dedicada a la figura de Luis Miguel Dominguín, que debía protagonizar el torero; y *Guillermina o la viuda alegre*, escrita para Lucía Bosé, que relata el descenso social de una burguesa catalana. Ambas historias, así como las adaptaciones literarias de *Cosmos* de Witold Gombrowicz<sup>x</sup> y *Laura a la ciutat dels Sants* de Miquel Llor<sup>x</sup> son algunos de los filmes truncados que ya se conocen del director<sup>xi</sup>. Tanto proyecto frustrado finalmente provocó que Jordà se marchara a Italia.

Antes de entrar en su etapa romana, debe hacerse referencia a uno de los acontecimientos más peculiares de su carrera profesional: la colaboración para la televisión belga como guionista de una serie de terror. Con el pseudónimo Mike Gwolyater (nombre que tenía algún significado oculto que tras horas de charla le resulta imposible recordar), Jordà escribió 4 o 5 episodios de unos 25 minutos de duración. Aunque es complicado aventurar en qué año se produjo esta extraña alianza con una cadena extranjera, Jordà asegura que fue poco después de que realizara el servicio militar ya que el trabajo se lo proporcionó un antiguo compañero que conoció allí y que posteriormente creó una productora. Aún sin poder establecer una fecha exacta se puede asegurar que los capítulos de esta serie de terror, que al parecer nunca llegaron a filmarse, fueron desarrollados a principios de los sesenta, antes de iniciar su etapa de cine militante en Italia.

Este país le permitió filmar cuatro películas y engendrar tantos más proyectos que quedaron estancados en la fase inicial. En aquellos años ya era evidente que Jordà era un hombre de gran tesón y una voraz creatividad narrativa. En 1969 escribió con Carlos Durán una primera parte de *Portogallo paese tranquillo* dedicada a Angola, por aquel entonces todavía colonia portuguesa. Reaparece así el interés por África y la colonización, en este caso a partir del contacto que establece con el Movimiento Popular de Liberación de Angola en un viaje a Cerdeña que realiza junto a Durán. El díptico pretendía acercarse a los oprimidos y a las opresores pero quedó reducido a una única visión: las consecuencias de perder colonias africanas para un país como Portugal.

Ya instalado en Roma, Jordà amplió su círculo de relaciones. Uno de los nuevos conocidos, Goffredo Fofi, le puso en contacto con Renzo Rossellini, que en aquella época trabajaba con su padre Roberto en las piezas televisivas que éste realizó para la RAI. Renzo le encargó el guión para una

serie de televisión de tres episodios titulada *Norte - Sur*, retrato de las diferencias sociales, políticas y económicas de la Italia de principios de los 70<sup>xii</sup>. Jordà trabajó cada uno de los capítulos pero no llegaron a filmarse. Por las mismas fechas Vittorio Cottafavi, otro amigo vinculado en aquel momento a la televisión, le propuso desarrollar una serie. La idea que le ofreció Jordà fue llevar a cabo una adaptación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes<sup>xiii</sup>. El texto brindaba un cúmulo de aventuras imposibles que según Joaquín Jordà podría funcionar muy bien en televisión. Lamentablemente, no llegó a materializarse.

Su pequeña colaboración como actor -"interpretando a un periodista cínico"- en un film de Bellocchio con guión de Foffi<sup>xiv</sup> le abrió las puertas de una nueva propuesta: la escritura de un relato cinematográfico para Bellocchio<sup>xv</sup> a partir de la novela *El Talón de hierro* de Jack London. Jordà se encontraba en su periodo más militante, de modo que adaptar esta novela le entusiasmó. La obra había fascinado a Trotski por su carácter visionario: London anticipaba la deriva del capitalismo en un sistema económico opresor. Este guión, que no pasó de proyecto, ocupó la última temporada de Jordà en Italia.

Otra historia desarrollada allí pero unos años más tarde, hacia finales de los 70, fue una ficción inspirada en uno de los muchos viajes que la mujer de Toni Negri realizaba para visitar a su marido en prisión, una auténtica odisea ya que constantemente lo cambiaban de una a otra. La particularidad residía en la mezcla que se proponía de ficción y realidad. El relato empezaba por la mañana en Turín cuando la esposa<sup>xvi</sup> se disponía a iniciar su trayecto en autobús y tren. En prisión se encontraba con los familiares de otros reclusos. De vuelta a casa emergía el argumento de ficción: en el tren de regreso, la mujer, de gran belleza, tenía una aventura con un desconocido<sup>xvii</sup>. Cuando éste descubría la identidad de la mujer, la maltrataba y menospreciaba abiertamente. La vuelta al hogar destilaba un tono de gran tristeza que culminaba en una escena final donde aparecían los hijos. Jordà asegura que la mujer debía ser la figura central de la historia porque el interés nacía de su sensación de soledad.

### **Tres series y media**

Después de Italia vino de nuevo España, concretamente Madrid. Si bien la mayoría de los proyectos anteriores a 1980 ya eran conocidos<sup>xviii</sup>, el grueso de los guiones no filmados escritos en la etapa posterior a *Numax presenta...* no han tenido hasta ahora visibilidad.

En esta década, Jordà trabajó varios proyectos para televisión. Entre 1980 y 1984, junto a su amigo Javier Maqua, desarrolló dos ideas para potenciales series de TVE. La primera propuesta abordaba la figura de San Ignacio de Loyola<sup>xix</sup> y se concretaba en un dossier que incluía "I. Oportunidad y motivaciones de la serie, II. Cronología de la vida de San Ignacio, III. Estructura de la serie y IV. Sinopsis de los seis capítulos". Los dos autores ofrecían la serie como "un relato aventurero y un fresco histórico de la época insólito y atractivo" que iniciaba la acción en el momento en que el Papa Paulo III legitimaba la Compañía de Jesús en Roma. El hecho de empezar por el final provocaba que el relato de la vida de San Ignacio se estructurase a partir de flashbacks. Cada episodio, de una hora, incluía un único salto temporal<sup>xx</sup> hacia un momento determinado de la vida del santo.

El último episodio se cerraba con su muerte, la autopsia y la elaboración de una máscara mortuoria. Cuando Jordà habla de este proyecto destaca los aspectos más sórdidos de la historia: el accidente de San Ignacio como soldado que le deja una pierna más corta que la otra y le provoca una crisis religiosa; su enamoramiento de Javier; sus intentos por alejar al joven mandándole a evangelizar Japón; la muerte prematura de Javier; su final "*lleno de demonios*".

Maqua y Jordà idearon otra serie de televisión de naturaleza parecida fechada en marzo de 1984 y titulada *Residencia de estudiantes*. En este caso el proyecto no aparece tan desarrollado aunque incluye informaciones relativas al tema principal, tono y estructura de la serie en ocho capítulos. El modelo a seguir era *Retorno a Brideshead*<sup>xxi</sup>, "*y las innumerables películas que tienen como escenario un campus universitario [...]*". El relato se ceñía al periodo histórico entre 1926 y 1933 por ser "*particularmente rico y conflictivo*" y en ningún caso retrataba las vidas de los personajes ilustres que vivieron en la Residencia de Estudiantes, como Buñuel, Lorca o Dalí. Maqua y Jordà se centraban en personajes anónimos inventados, "*representativos de la juventud universitaria de aquellos años*", aunque ello no les privaba de incluir episodios reales ocurridos allí para contextualizar los hechos narrados. La serie se iniciaba en 1925 cuando uno de los personajes regresaba del exilio y visitaba los antiguos locales de la residencia. Cada episodio correspondía a un curso escolar (1926-27, 1927-28 y así sucesivamente). No obstante algún curso más saturado de hechos históricos, como el que coincidía con la caída de Primo de Rivera, se desarrollaba en dos capítulos. El octavo episodio se cerraba con un epílogo situado en 1936, con la residencia convertida en un hospital de guerra. Fue otro prometedor proyecto que no fue más allá de las páginas escritas.

También con Javier Maqua, y allá por 1983, Joaquín Jordà escribió una adaptación de *La turbina* de Cesar María Arconada para TVE. La televisión compró el guión pero nunca se filmó. La historia describía los trastornos ocasionados por la instalación de una fábrica en un valle agrario. La historia pervive en el recuerdo de Jordà como "*proletaria e industrial*".

Unos años más tarde, ya en 1990, fue Gloria Berrocal, la esposa de Javier Maqua, la cómplice de un nuevo proyecto de serie televisiva para TVE. En este caso nacía de la experiencia biográfica de Berrocal y se titulaba *Tres mujeres y media*. Las tres mujeres eran Jacinta, la bisabuela de 80 años; Isabel, la abuela de 60; y Julia, la madre en la treintena. La media mujer era la nieta de 17 años, Itziar, que iniciaba su vida sexual -y alcanzaba su condición de mujer plena - a lo largo de la serie. En cuatro capítulos (*Jacinta; Jacinta e Isabel; Isabel y Julia; Julia y Jacinta*) se relataba alternativamente el presente de los personajes en Madrid y el pasado de cada una de las mujeres en el Marruecos Español y en la península. La muerte de Jacinta en el hospital al final del último episodio cierra el ciclo histórico que de fondo se retrata en la serie. El argumento folletinesco, lleno de correspondencias entre las vidas de estas mujeres, encubre una narración detallada sobre el protectorado español en África y la transición española. El interés por la mezcla de historias personales y la descripción de periodos políticos destacados de la historia de España, con especial interés por la transición, han reaparecido posteriormente en el cine de Jordà, concretamente en *Veinte años no es nada* (2005).

Por otro lado, cabe destacar que en el montaje definitivo de *De nens* (2003) no llegó a incluirse un apartado final donde se reflexionaba sobre la creciente llegada de inmigrantes al barrio del Raval de Barcelona, un desenlace de tintes similares al que se apunta en la escena final de *Jacinta y su familia o ¿Quién es Ali?* Al término de la versión cinematográfica del relato sobre estas cuatro mujeres se descubre que Itziar tiene un novio árabe que se llama Ali; inmediatamente después se recuperan momentos anteriores del film, escenas que recorren actitudes definitorias de personajes árabes con relación a los españoles colonizadores de su territorio; y se cierra la historia con imágenes documentales de pateras, campos de internamiento cerca de Algeciras, manifestaciones contra la Ley de Extranjería, etc. Es remarcable, de nuevo, el interés por la mezcla de documental y ficción.

En la década de los 80 Jordà escribió otros guiones cinematográficos como *Las tres mentiras* y un proyecto para Paul Leduc<sup>xxii</sup>. Estas historias presentan características temáticas y argumentales muy parecidas a las desarrolladas en las series de televisión: abren varias líneas temporales de una misma trama argumental -la trayectoria de los personajes mezcla el presente, "lo que ya está hecho", con el pasado, "lo que todavía está por hacer"<sup>xxiii</sup>; y trabajan el contraste entre idealismo juvenil y resignación desencantada para crear un enfoque poliédrico de la personalidad de los protagonistas. En este sentido, Antonio, el protagonista de *Las tres mentiras*, no se atreve a participar en la revolución portuguesa de mediados de los 70, pero diez años más tarde retomará el camino que abandonó, como escribe en una carta final: "*voy a meterme en algo que seguramente comprometerá minha vida y[...]. Pero creo que lo hago [...] con plena conciencia*". El paso del tiempo en estas historias siempre está vinculado a la realidad: tramas personales de alta intensidad se ven entrelazadas con un contexto histórico y político determinado. *Las tres mentiras* incluye un breve prólogo que localiza la historia en Portugal en agosto de 1975, "*poco más de un año después de la Revolución de los Claveles*", seguido de una escena con un montaje de imágenes documentales relacionadas con lo ocurrido aquellos años. Así, las relaciones de los personajes se ven absolutamente marcadas por el contexto geográfico e histórico que los rodea. Lo mismo le ocurre a Acracio, el personaje central del proyecto para Paul Leduc, que en su pasado se vio mezclado con hechos sucedidos en la Barcelona de los años veinte como la huelga de La Canadiense y el asesinato de Bravo Portillo, cabecilla del pistolero patronal. Vida personal e Historia se aúnan hasta confundirse. Paul Leduc no acabó de sintonizar con esta idea, lo que provocó que sólo se desarrollara una tercera parte del guión.

Simultáneamente a las propuestas de series de televisión, Jordà desarrolló también otro proyecto, *El hombre colgado*, fruto de la colaboración con Gonzalo Suárez. La historia se inspira en secuestros emblemáticos de la Italia de los 70, que Joaquín Jordà documentó en tres relatos a modo de notas -"El caso Saronio", "El caso Durso" y "El caso Moro"- que acompañan el guión. El argumento, absolutamente ficticio y alejado de cualquier realidad política, gira entorno a la identidad equivocada de un secuestrado, que al final resultará ser un loco. Así, los hechos reales no se integran en el relato sino que sólo sirven de inspiración para la trama.

### ***Cuando la geografía española se tiñe de sangre***

Más allá de *Un día te mataré* -guión tildado de "comercial" por el propio Jordà- que narra un amor que se convierte en odio en el ambiente de las finanzas y la alta política<sup>xxiv</sup>; de *Cuarteto*, un encargo del hijo de Manuel Vázquez Montalbán para adaptar la novela homónima de su padre; y de *El año de las lluvias*, guión co-escrito con Pere Joan Ventura que relata el aprendizaje sexual y político de un joven catalán en la España de los 60 durante unas fuertes inundaciones; los noventa fueron los años de un gran proyecto: las *Historias de Sangre*.

Así se refiere Jordà a la idea de filmar una serie de relatos cuyo tema central gira entorno a asesinatos acaecidos en distintos puntos de la geografía española. Todo surgió tras la lectura de la novela *Parte de una historia* de Ignacio Aldecoa, que inspiró *Milenio*<sup>xxv</sup>, el primer título de esta potencial trilogía. El crimen funcionaba como pretexto para realizar un retrato de la psicología social de una determinada geografía española, en este caso de la Isla de La Graciosa, en Las Canarias. *Milenio* no se filmó. En cambio, sí llegó a rodarse *Un cos al bosc*, la segunda película de la serie, que explora las entrañas de la Cataluña más profunda. Y a continuación debía llegar *La sangre del cazador*, narración situada en Burgos y protagonizada por un andaluz que recalca en el pueblo de su mujer tras varios años de improductiva y fracasada estancia en Francia. Se trataba de una historia de sexo y violencia aderezada con varios asesinatos y la incapacidad de la policía para detener al asesino a causa del miedo. Cuando el guión arrancaba irrumpió el infarto cerebral. Fin del proyecto.

### ***Fin de trayecto: La Rusia de los zares, la pequeña república dominicana de Barcelona y la China del 2050***

El entusiasmo de Jordà al redescubrir sus propias historias es desbordante. La frase de guerra que siempre pronuncia es "¡Aaaahh! ¡Esta historia era fan-tás-ti-ca!". En todo este periodo de investigación, *Las tres mentiras* ha sido probablemente el guión acabado que más exaltación le ha producido reencontrar. Otro relato que defiende a capa y espada es *Dominicana*, un guión de musical que probablemente filmará quién sabe si en un futuro no muy lejano. Precisamente, la historia se localiza en la calle Carders de Barcelona, el barrio de la Barceloneta y El Molino. La reaparición de esta sala de fiestas como espacio de fantasmas revela la conciencia de paso del tiempo en Jordà. En el proyecto con Gubern era un espacio de vida, en *Dominicana* adquiere un tono espectral. El argumento gira entorno a la tierna relación que se establece entre una inmigrante dominicana y dos hermanas de avanzada edad, una de ellas ex-vedette de El Molino, a quienes se encarga de cuidar. Un dinero escondido, la especulación inmobiliaria y los ritmos latinos colman de peripecias este guión que, en cierta ocasión, Jordà especuló con trasladar a los escenarios teatrales. En el año 2000, además del guión de *Dominicana*, empezaron a tomar forma otros dos proyectos: *Las hijas del Zar o el despertar de la primavera* y *Las industrias de la muerte*. El primero lo abandonó ya que no sabía hablar ruso y quería poder comunicarse con todo el equipo de un hipotético rodaje que se contratara allí. Situada en 1918, la historia relata como el Zar Nicolás II y su familia vivieron los días de la revolución bajo la estricta

vigilancia de un grupo de fervientes bolcheviques. *Las industrias de la muerte*, vinculado a una propuesta nacida en Valencia, abordaba de nuevo un tema recurrente en la obra del director: la muerte. Su particularidad yacía en el contraste establecido entre la rápida extinción de las Fallas y el deseo de perpetuación de los monumentos funerarios.

De las historias truncadas que Joaquín Jordà ha desarrollado con posterioridad al infarto, hay una, la última hasta el momento, que abre un nuevo camino en el universo cinematográfico del director. *Metápolis o 2050* nace de un encargo de Iciar Bollaín que no llegó a cuajar por desacuerdos en el enfoque de la historia. Se trata de un relato de ciencia-ficción que transcurre en el año 2050 en una sociedad envejecida y gobernada por químicos, biólogos, psicólogos, sociólogos y comunicadores, en la que preponderan el horror y el miedo. Jordà está especialmente satisfecho del texto introductorio, muy visionario, donde habla de un mundo futuro gobernado por China. Una vez más un contexto político concreto -sorprendentemente en este caso es imaginado- es determinante para el desarrollo de la historia.

El universo cinematográfico del director adquiere mayores matices tras la lectura de estos guiones nunca realizados. También cabe tener en cuenta los episodios que constituyen su vida -sus vivencias de momentos históricos reveladores de la Europa del S. XX, sus implicaciones políticas, los territorios donde ha vivido y sus conflictos sentimentales- ya que de algún modo han nutrido la mayoría de sus historias. Es fascinante observar la reiteración de algunos temas y su evolución a lo largo de los años: el interés por los personajes marginales, el gusto por la adaptación literaria, la inclusión de incidentes políticos como telón de fondo de las historias, etc. Del mismo modo, su escritura, siempre concisa y directa, reitera saltos temporales, introducciones y finales con imágenes documentales, etc.

El conocimiento de los proyectos truncados insufla a su cine una mayor intensidad, permite asistir a la proyección silenciosa de los fantasmas que quedaron por el camino.

**Glòria Salvadó Corretger**

---

\* NOTA: las informaciones incluidas en el artículo son fieles a las palabras pronunciadas por Joaquín Jordà en las conversaciones mantenidas entre septiembre del 2005 y enero del 2006. Las divergencias que puedan surgir con otras versiones de la misma historia forman parte de la voraz creatividad narrativa del director de la cual se habla en el artículo. Como contador de historias no le gana nadie.

---

---

<sup>i</sup> Esta investigación ha sido posible gracias a la complicidad y entusiasmo de Joaquín Jordà que me ha abierto las puertas de su casa, de su archivo, de su afecto y de su memoria para poder establecer esta relación de proyectos nunca llevados a cabo. También han sido piezas clave para poder dilucidar algunas informaciones Laia Manresa y Javier Maqua, que generosamente me hizo llegar copia de los proyectos que desarrolló con Jordà para TVE.

<sup>ii</sup> Citado en francés en VVAA, *Pour João César Monteiro. "Contre tous les feux, le feu, mon feu"*. Paris: Éditions Yellow Now. Côté cinéma, 2004, p. 54.

<sup>iii</sup> *Trois films fantômes de Jacques Rivette*. Phénix. *Suivi de L'Ann II et Marie et Julien*. Paris: Cahiers du cinéma / fiction /, 2002.

<sup>iv</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>v</sup> El proyecto *Marie et Julien*, inédito cuando se publicó el libro *Trois films fantômes*, se realizó finalmente el año 2003. La película, dirigida por Jacques Rivette, se tituló *Histoire de Marie et Julien*.

<sup>vi</sup> Román Gubern en su libro *Viaje de ida* (Barcelona: Anagrama, 1997, p.159, 160, 164) aporta la siguiente información sobre estos dos proyectos: "*Mi breve incursión madrileña me dio la oportunidad de frecuentar también UNINCI [...]. Para este grupo preparé con Joaquín un ambicioso proyecto sobre el África negra [...]. El proyecto africano se desmoronó junto el declive de la empresa [...]. Elaboré por entonces en Barcelona un proyecto de documentales de ambiente laboral [...]. Y con Joaquín trabajamos un proyecto sobre El Molino, para el que tomamos cientos de fotos, con la colaboración de Colita y el apoyo logístico de Modesto Beltrán*".

<sup>vii</sup> Estos apelativos son fruto de los comentarios de Joaquín Jordà.

<sup>viii</sup> Esta historia completa y con todo detalle puede encontrarse en GARCÍA FERRER, J. M. y ROM, M; *Joaquín Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, p. 46, 47.

<sup>ix</sup> Si la literatura de Gombrovicz es particular, todas las anécdotas surgidas alrededor de este guión parecen escritas por este autor: el proyecto se desvaneció en el momento en que Joaquín Jordà preguntó el signo del zodiaco a la esposa del potencial productor de la película; las visitas a Gombrovicz para negociar la compra de los derechos del libro permitieron que Jordà conociera a dos secretarías completamente distintas ("*una muy guapa y una muy fea*") aunque el escritor le aseguró que se trataba de la misma persona. Jordà habla con gran cariño y desconcierto sobre todo lo ocurrido.

<sup>x</sup> La adaptación de *Laura a la ciutat dels sants* titulada *El jardí dels Àngels* fue realizada junto a Maria Aurèlia Capmany y proponía que el relato transcurriera en una Formentera hippie. La familia de la protagonista arrancaba a Laura de allí para devolverla a su Vic natal.

<sup>xi</sup> En un CV del director escrito en 1980 se incluyen como proyectos no realizados hasta el momento: *Cosmos* (1967), *El jardín de los Ángeles* (1968) y *Norte - Sur* (1972). Así, diez años después de su escritura, Jordà no había olvidado estos guiones -especialmente las dos adaptaciones- que ha seguido reivindicando hasta la actualidad. Su entusiasmo por estas dos historias es probablemente lo que le ha llevado a darlas a conocer. Tampoco se debe olvidar la significación que tuvieron en su partida hacia un nuevo periodo vital y profesional en Italia.

<sup>xii</sup> El primer episodio (*Norte*) era una ficción que se desarrollaba en la mansión de los ricos propietarios de una fábrica cercana a Milán, cuyos obreros se encontraba en huelga. Toda la acción transcurría en el interior de la casa. El argumento se iniciaba con la celebración de las bodas de oro de los abuelos. De pronto, descubrían que los huelguistas estaban cercando la casa, lo que provocaba que se desestabilizaran sus relaciones personales, que hubiera momentos de gran tensión familiar, etc. El segundo episodio (*Centro*) giraba alrededor de la figura de Giulio Andreotti y transcurría en Roma. El tema era la burocracia italiana y la puesta en escena imaginada por Jordà consistía en filmar la biografía del político italiano representada en un teatro. Esta misma idea fue, en otro contexto argumental, llevada a cabo por Jordà en *Numax presenta...* (1980). Finalmente, el tercer episodio (*Sur*) era un documental que debería haberse rodado clandestinamente en un campamento fascista al sur de Italia, que era realmente un campo de entrenamiento militar.

<sup>xiii</sup> Que empezó a escribir a mano en un cuaderno que todavía conserva.

<sup>xiv</sup> Repasando la filmografía del director italiano es probable que se trate de *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972).

<sup>xv</sup> El productor debía ser Sergio Leone y Foffi, el co-guionista.

<sup>xvi</sup> La esposa debía interpretarse a sí misma. De ahí el interesante juego entre ficción y realidad.

<sup>xvii</sup> Podría tratarse del revisor o de otro viajero.

<sup>xviii</sup> Véase RIAMBAU, E; TORREIRO, M; *La escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama, 1999 y GARCÍA FERRER, J. M; ROM, M; *Joaquín Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.

<sup>xix</sup> Ya que el proyecto de serie fracasó, Maqua aprovechó la investigación sobre el personaje para escribir y publicar su libro *El cuerpo de Ignacio de Loyola* (1993).

<sup>xx</sup> Los flashbacks siempre arrancaban del recuerdo de San Ignacio al escribir una carta o de la transmisión de sus experiencias a otro miembro de la compañía.

<sup>xxi</sup> La serie *Brideshead Revisited* (1981), adaptación televisiva de la novela de Evelyn Waugh, fue dirigida por Michael Lindsay-Hogg y Charles Sturridge y protagonizada por Jeremy Irons.

---

<sup>xxii</sup> En 1989 Joaquín Jordà participó como actor en el film de Leduc *Barroco*. El guión que empezó a escribir para él se realizó en esa época.

<sup>xxiii</sup> Idea fundamental de *Veinte años no es nada*.

<sup>xxiv</sup> El guión recupera un argumento desarrollado por Jordà en Itàlia y filmado por Peter Baldwin (*Double Vision*, 1970). La historia escrita y la película presentan una distancia tal que Jordà decidió escribir de nuevo el relato en un contexto diferente, Madrid.

<sup>xxv</sup> La historia ha sufrido numerosas modificaciones a lo largo de los años. Empezó titulándose *Cinco partes de una historia* y finalmente se quedó en *Milenio*. Desde entonces sus protagonistas han llegado a cambiar hasta tres veces de nombre.