

**L'EMPREMTA DEL CLÀSSICS DOCUMENTALS EN
JOAQUIM JORDÀ: *VINT ANYS NO ÉS RES* (2004) I
MÉS ENLLÀ DEL MIRALL (2006)**

**Mercè Ibarz
Universitat Pompeu Fabra
merce.ibarz@upf.edu**

ABSTRACT: Les obres últimes de Joaquim Jordà (1935 – 2006) insereixen d'arrel el seu cine en la geometria creativa dels clàssics del documental. En tant que obres que provoquen el real i la seva posada en escena, *Vint anys no és res* (2004) i *Més enllà del mirall* (2006) són portes obertes a Flaherty, Buñuel, Ivens, Grierson i, més encara, a Rouch. Parteixen de les capacitats del cine de transformar i canviar la realitat dels seus protagonistes, constituint-se en espai vital que ultrapassa el testimoni i permet la reconstrucció: del passat negat esdevingut present visible a *Vint anys no és res* i, a *Més enllà del mirall*, del present tèrbol que contra tot pronòstic esdevé futur feliç. Un cine generador i reformador, segons les empremtes clàssiques del documental. Un *cine-amb* (els altres i un mateix), categoria que proposo a partir sobretot de la comparativa Rouch-Jordà.

*La realitat no és un objecte del pensament
sinó precisament allò que l'activa.*

Hannah Arendt

L'empremta Rouch. Durant el rodatge de *Les Maîtres Fous* (1956), Jean Rouch va trobar una de les bases del seu cine (les definitives vindrien tres anys després amb *Moi, un noir*, el film que inspiraria *À bout de souffle* de Godard). *Les Maîtres Fous* és, recordem-ho, document i memòria, poètica en suma, d'un ritual clandestí inventat pels Haruka per resistir la colonització, i avui, malgrat el rebuig inicial a Europa i a l'Àfrica, és l'únic document fiable de la vida africana sota la colonització. Rouch no sabia gairebé res de cine aleshores i filmava com podia, amb una càmera de l'exèrcit. Cada tres minuts havia de canviar la bobina, i només tenia 20 segons d'autonomia entre bobines. El ritual havia començat. De sobte, els tambors es van aturar en sec, però Rouch va continuar filmant. Els Haruka, sorpresos, van pensar que la càmera era l'ull de l'esperit i que si continuava movent-se era per alguna raó. La música va recomençar i els Haruka van entrar en trànsit. Rouch també. Aleshores va notar que la pel·lícula se li acabava. Va adreçar la càmera cap al sol ponent i el ritual i la càmera van cloure plegats.

També per a Jordà el cine documental—el *cine-amb*, i així estalviem la qüestió de si Jordà acceptava o no la paraula documental per al seu cine, de la mateixa manera que Rouch va estalviar-se explicacions amb *cine-trànsit*—és, com en el cas de Rouch, sobretot moviment. El seu càmera més freqüent en aquests films, Carles Gusi, acostuma a dir que fer documentals amb Jordà és bàsicament seguir-lo a ell. Amb tot, l'exemple de Rouch a *Les Maîtres Fous* és particularment intensa com a imatge dialèctica de Jordà en sentit fort: també Jordà va continuar filmant quan els tambors callaven i, gràcies a la càmera que continuava i continuava, els protagonistes—de *Númax presenta...* a *Vint anys no és res* i *Més*

enllà del mirall, i també a *El encargo del cazador*, *Mones com la Becky* i *De nens*—acompleixen el ritual i els films de Jordà existeixen.

Els rituals que els films de Jordà provoquen i alhora constaten es poden sintetitzar en un: resistir els embats de l'estat de les coses. Els seus protagonistes, ell mateix també, com els Haruka de Rouch, han hagut de construir les seves estratègies defensives a contracorrent i fer-les clandestines. No perquè com els Haruka s'hagin d'apartar de les lleis (que també, en alguns casos: a *De nens* o a *Vint anys no és res*) sinó perquè el mateix cine que els reuneix és, en el context cultural contemporani, gairebé clandestí. Seguint l'antropologia visual, bé podríem anomenar-ho, en Jordà, rituals contra la colonització de l'experiència: l'experiència de ser joves obrers en l'immediat postfranquisme (obreres joves sobretot) i com s'ha transformat la identitat social al cap de trenta anys; l'experiència de formar part de memòries negades, corrompudes, marginalitzades o medicalitzades. Una comparativa entre Rouch i Jordà, que aquí només apunto, insinua un rizoma fèrtil, una genealogia subterrània i horitzontal significativa.

L'empremta Flaherty-Buñuel-Ivens-Grierson. Miro les imatges d'aquests llegats com el pobre ignorant de Kafka a *Davant la llei*: com una porta oberta, que això són avui les imatges sobretot (Didi-Huberman).

La porta deixa veure un fil vermell, que tant indica el camí com les seves derives. És el fil del realisme entès com a expressió d'una crisi (allò vell encara no s'ha mort i allò nou encara no ha nascut) i, així, el relat documental com a resposta als símptomes mòrbids de la crisi.

Aquest realisme dels clàssics es va emparar en la provocació del real. Flaherty, Buñuel, Ivens i Grierson, entre 1922 i 1933, van tenir com a objectiu aconseguir que el real recòndit aparegués a la pantalla.

El seu llegat és resultat de 4 exigències necessàries:

- 1) Construir un iglú i tornar el somriure a Nyla.
- 2) Matar la cabra i menjar-se-la plegats.
- 3) Convertir la sala de cine en l'escenari d'una vaga que ja ha passat.

4) Fer films per modificar l'estat de les coses.

En conjunt, aquests 4 *elements* configuren una estratègia documental fonamentalment reformadora, que només Grierson va assumir, i que ha donat espai i respiració a l'actitud i la mirada documentals anglosaxones posteriors, configurant durant anys una línia definida a la TV: fer documentals per intervenir directament sobre el tema tractat, de manera que els films creïn debat social, i fins legislatiu, o entre els seus protagonistes, és a dir, una línia reformadora.

El mateix Buñuel, amb el seu pamflet hurdà, bomba de rellotgeria fílmica, ha resultat ser un reformador. Per als hurdans, el film ha representat l'ocasió perdurable de modificar substancialment les condicions de vida en aquella terra que ni pa no podia produir (de la mateixa manera que *Viridiana* va ser un film decisiu per a la reforma de la censura franquista, de la llei Fraga. Personalment no en tinc cap dubte: Buñuel és un cineasta reformador).

Hauria calgut sens dubte una tradició forta en el nostre context perquè els films de Jordà haguessin pogut provocar el neguit col·lectiu que els clàssics van aconseguir en alguns casos i que Grierson va fer que la televisió assumís encara que fos sense ell (així va ser, la BBC no va demanar mai res al pare del documental britànic, ben al contrari, el va apartar i com qui diu desterrar al Canadà). Però la inexistència entre nosaltres d'aquest espai institucional on els films poden actuar no ha d'impedir veure, en el cas de *Vint anys no és res* i *Més enllà del mirall*, que un i altre han fet un paper catàrtic entre els seus protagonistes i han creat un espai nou de relació per a ells i entre ells. Ho podem formular així:

El cine com a reconstrucció del passat negat que esdevé present visible a *Vint anys no és res* i, a *Més enllà del mirall*, del present tèrbol que contra tot pronòstic esdevé futur feliç.

Un nou espai de relació que és espai *públic* de trobada i debat, ben notable en el cas de *Vint anys* però també entre les protagonistes i l'equip del *Mirall*.

No voldria tancar la porta oberta a Grierson sense recordar que Flaherty va trobar en l'escocès el productor que li va permetre continuar després de l'èxit de

Nanook i del fracàs simptomàticament posterior de la seva col·laboració amb Hollywood. La continuïtat de Flaherty –*Homes d’Aran* si ho preferim dir així—és una altra de les *reformes* que li devem a Grierson, home de cine massa oblidat, a qui sovint se li perdona la vida pels seus “excessos” en la mirada pública, col·lectiva, socialdemòcrata, institucional en definitiva. A Grierson no se l’ataca: se l’oblida. No té ni la sort de les disputes que encara provoca una Riefenstahl.

Un cas diferent és el d’Ivens, que va creure que la càmera de cine—i la seva en particular—podia ser la consciència de l’espectador modern. Quan si de cas el seu cine testimonia les adaptacions del cineasta documental a les reformes dels idearis de l’emancipació al llarg de gairebé tot el segle vint. Però tampoc en el seu cas hauríem de tancar la porta que les seves imatges obren davant nostre, per més mirall enrarit que siguin. Com els de Flaherty, Buñuel, Grierson, Rouch i finalment Jordà, els films d’Ivens són una invitació a l’aventura del cine des del pensament i la poesia. No entraré pas a mirar de definir Ivens, car com ha escrit santament Kees Bakker, “la majoria de definicions d’Ivens diuen més sobre qui les fa que sobre Joris Ivens”...

L’empremta realitat-pensament. Walter Benjamin va caracteritzar el crític com algú “més interessat en l’enigma de les flames que no pas en el de les cendres”, segons el retrat que en ha deixat Hannah Arendt. Hi estic d’acord. Com també ho estic amb la consideració de la mateixa Arendt a propòsit de la realitat i el pensament que encapçala aquest paper: “la realitat no és un objecte del pensament sinó precisament allò que l’activa”. Són consideracions a tenir en compte respecte del llegat dels mestres documentals i, amb ells de Jordà, que, en efecte, va estar sempre més interessat en l’enigma de les flames que no pas en el de les cendres.

Si els clàssics del documental configuren, i Jordà l’eixampla, una dòxia, és a través de l’heterodòxia que continua essent pensar sense airbag. Faig aquí pròpies del documental, del *cine-amb* (els altres i un mateix), les paraules recents de Birulés sobre Arendt: “El seu pensar és una mostra del que significa encarar directament l’esdeveniment i tractar de comprendre’l en la seva especificitat,

sense el discurs ideològic que ens serveixi d'airbag per protegir-nos de l'impacte de l'experiència o que redueixi allò nou a allò vell, a allò ja conegut”.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDRT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 2001
- BAKKER, Kess (ed.). *Joris Ivens and the documentary context*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994
- BIRULÉS, Fina. *Una herència sin testamento: Hannah Arendt*. Barcelona: Herder, 2007
- BOUTANG, Pierre-André. “Jean Rouch raconte à Jean-Pierre Boutang”, DVD 4, *Jean Rouch*. París: Éditions Montparnasse, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005
- DELVAUD, Gilles i BAUDRY, Pierre. *La mise en scène documentaire. Robert Flaherty, “L’Homme d’Aran” et le documentaire*. Paris: Ministère de la Culture i Ministère de l’Éducation, 1994
- HARDY, Forsyth (ed). *Grierson on documentary*. London: Faber and Faber, 1979
- IBARZ, Mercè. “Land Whitout Bread. A serious experiment”, dins de *Buñuel. New Readings*, Peter L. Evans i Isabel Santaolalla editors. London: BFI, 2004
- “El cine generador de Joaquim Jordà”, *Quadern, El País Catalunya*, 1 febrer 2007, p. 3
- QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003
- RIAMBAU, Esteve, SALVADÓ, Glòria i TORREIRO, Casimiro. “A mi la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá (Barcelona, 28/28-1-2006)”, *Nosferatu*, nº 52. Abril 2006, pp. 40 - 79
- STOLLER, Paul. *The cinematic griot. The ethnography of Jean Rouch*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992