

LA LLIURE CONFESSIÓ.

LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DEL TESTIMONI A EL ENCARGO DEL CAZADOR

Núria Bou

nuria.bou@upf.edu

Xavier Pérez

xavier.perez@upf.edu

RESUM

L'article estudia la construcció fílmica dels testimonis de persones entrevistades en el cinema documental de Joaquim Jordà. Es pren com a pel·lícula de referència *El encargo del cazador* (1990) i, en concret, s'aprofundeix en el mètode que Jordà utilitza per a obtenir de la figura entrevistada la declaració íntima que tanca la pel·lícula. Es tracta d'un procés d'anada cap al despullament interior de la persona, que no passa per la imposició sàdica i sensacionalista de la pregunta, sinó per la recerca d'una *oportunitat* per a l'alliberament voluntari del testimoni.

PARAULES CLAU

Pla, Jacinto Esteva, Dària Esteva, Memòria, Jordà, Subjectivitat, Testimoni, Càmera, Revelació, Documental, Carta, Rossellini, Bergala, Veritat, Interrogatori, Confessió.

ARTICLE

¿un cuadro tiene un "tema" (topic, en inglés)? En absoluto; un cuadro tiene un sentido, no un tema. El sentido comienza con el gestus social (con el instante preñado); fuera del gestus no hay lugar más que para lo vago, lo insignificante. (...)El tema es una delimitación falsa: ¿por qué este tema y no otro? La obra empieza con el cuadro, no antes, en el momento en que el sentido se introduce en el gesto y en la coordinación de los gestos.

Roland Barthes¹

El primeríssim pla de Dària Esteva, al final de *El encargo del cazador* (1990) pronunciant, amb un llarg somriure als llavis, que està farta de parlar de Jacinto Esteva, és l'indiscutible *instant prenat* d'una de les obres més importants de Joaquim Jordà. ¿Cal afegir que Dària Esteva és la persona que, com queda palès al llarg del film, ha impulsat ella mateixa la pel·lícula, per mantenir viva la memòria del seu pare?

Anem als inicis del projecte: Joaquim Jordà va referir moltes vegades –i de manera gairebé exacta en totes elles²– que es va assabentar de la mort de Jacinto Esteva a través d'un periodista que, el setembre de l'any 1985, el va trucar per demanar-li una nota necrològica en relació a l'antic amic amb qui, avançada l'agitada dècada dels seixanta, havia realitzat el film *Dante no es únicament severo* (1967). Tres anys després, Dària Esteva, la filla de Jacinto, va convidar a Jordà perquè col·laborés en un homenatge que ella havia preparat en memòria del seu pare, i li va proposar de fer un muntatge amb les deu hores de pel·lícula que aquest havia rodat a Moçambic en

¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, p.99.

² J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom, *Joaquín Jordà*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 2001, pp. 106-08, Laia Manresa, *Joaquim Jordà. La mirada lliure*, Pòrtic i Filmoteca de Catalunya, Barcelona, 2006, pp. 59-60 i Esteve Riambau, Glòria Salvadó, Casimiro Torreiro, "A mi la normalidad no me gusta". *Un largo encuentro con Joaquín Jordà*, "Nosferatu", num. 52, abril 2006, p.67.

les seves expedicions africanes a inicis dels anys setanta: *Darí quiere que monte las imágenes de Jacinto, pero me parece tan necrófilo que digo que no. Pero como yo tenía predisposición a hacerlo le propongo otra cosa. Hacer vivir a su padre, no trabajar con su material inerte, pero conseguir lo que él quería, que era no ser olvidado. La película es altamente necrofílica pero la proposición es justamente la contraria: es representarlo de nuevo*³.

¿I com Joaquim Jordà representa de nou a Jacinto Esteva? A través precisament de Daría Esteva, la figura femenina que, al llarg de la pel·lícula, i destacant-se de la resta de persones entrevistades que en conformen el documental, va esdevenint-ne la veritable protagonista. De fet, Daría fa tan present la seva subjectivitat quan relata la trajectòria del pare, imposa tant la seva pròpia història, que es podria dir que Jordà acaba obtenint un document sobre Daría i no sobre Jacinto. I quan, en el referit pla que tanca el film, aquesta feminitat nodal culmina el viatge emprès perquè el seu pare no fos oblidat, fa palès el seu descobriment que l'empresa iniciada no ha servit de res: *Es imposible explicar a alguien fijándolo en una película porque es como congelarlo y la vida fluye de otra manera, es diferente*, pronuncia Daría, abans de somriure, alliberada, i de dir que ja en té prou de parlar del seu pare.

El fracàs del viatge té, doncs, contrapartida. Gràcies a l'esguard escrutador de Joaquim Jordà, els espectadors de *El encargo del cazador* han assistit al testimoni de la veritable protagonista del film, aquesta dona miniaturitzada pel passat, que és tanmateix capaç, al final de la pel·lícula, d'engrandir-se en primer pla davant la càmera. Es tracta d'un viatge interior cap a la redempció d'un deute amb el passat: una missió auto-imposada que es revela equivocada. No és atzarós que, en aquesta seqüència de revelació final, la jove es trobi assegurada davant d'una llar de foc: les flames preses en un breu pla detall ajuden a fer emfàtic el pas purificador que l'heroïna és a punt d'efectuar.

En aquest seu últim parlament, Daría surt momentàniament de l'enquadrament perquè llença un objecte que tenia entre les mans (un petit cotxe de joguina que deixa lliscar amb força davant seu) i aquest gest d'alliberació és acompanyat pel so de les seves paraules afirmant *estoy hasta las narices de hablar de Jacinto Esteva*. A continuació, Daría fixa el seu esguard rialler fora de camp, en direcció a l'esquerre del quadre, on se suposa que es troba Joaquim Jordà. La mirada és d'intensa complicitat, com si entengués que el director buscava precisament aquest esclat de veritat davant la

³ Riambau, Salvadó, Torreiro, *Op. Cit.*, p.67.

càmera. Instants després, ella mira cap a l'objectiu i implora a l'operador que talli el pla, però aquest segueix registrant el somriure alliberat de la noia; al final, una lleu panoràmica en petita diagonal damunt seu es dirigeix cap al fons obscur de la sala, fonent al negre clausural en què s'inscriuen els crèdits que tanquen la pel·lícula.

* * *

El documental s'inicia amb la imatge de l'esquena d'un caçador –suposadament Jacinto– que, sobre un vehicle en moviment, avança per un caminet amb algunes cases blanques a la dreta; sense *raccord* de mirada, de situació o de direcció, una segona imatge ens mostra, en pla de conjunt, un paisatge obert on un ramat de búfals corren a tota velocitat de perfil d'esquerra a dreta; un tercer pla general recull la imatge d'uns voltors que s'atansen cap al centre del pla, on es troba un animal mort. Sobre aquesta tercera imatge s'inicia la lectura, per part de Joaquim Jordà, de les darreres paraules d'una carta que Jacinto va deixar a la seva filla: *Si voy a Africa esta semana y cae la avioneta te ruego recopiles mis escritos con paciencia y tiempo y los publiques, aunque sólo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto. Un fuerte abrazo, Cinto.*

Després del pla de les aus, dues imatges més formen el contrapunt visual de la lectura: un document escrit a màquina signat per Jacinto Esteva Grewe en el que, entre parèntesi, es llegeix *professional hunter* i un pla detall de la carta a mà que està llegint el director. D'aquesta succinta introducció ens interessa subratllar una nova pinzellada expressiva que Joaquim Jordà extreu a l'acte enunciatiu: abans de llegir *aunque sólo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto*, el director transmutat en locutor realitza una lleu pausa iriu. Amb aquesta brevíssima rialla que interromp la lectura, Jordà xifra la seva intenció de no sacralitzar la paraula del mort. Es com si, des de l'inici del film, necessités recalcar la relació viva –gens melancòlica– que tindrà amb el difunt⁴.

⁴ És essencial recordar que, a la citada entrevista a *Nosferatu*, Jordà insisteix en la idea que malgrat es pugui detectar que la mort està present en moltes de les seves pel·lícules –com apunten els entrevistadors– li agradaria *desdramatitzar* (...) *Morirse me parece tan normal como vivir. Es algo que llega después. Y no me asusta, ni me preocupa nada. Me ocurre de una manera muy clara desde que tuve el infarto y este coma. No creo que, a mí, me preocupe la muerte. Que sale como tema en mis películas...Bueno (...) No me interesa la muerte. Me la trae floja como tema. Supongo que intento despojarla de una transcendencia. No lo sé.* (*Ibidem* p. 56).

L'operació distanciadora es fa, encara, més significativa, quan, poc després, Jordà ens presenta a Daria Esteva, asseguda davant d'una taula d'estudi, llegint la mateixa frase que Jordà ha interromput amb la rialla. En aquesta nova lectura, la filla d'Esteva no emet cap somriure. Tot al contrari, pronuncia la sentència del pare amb pausada seriositat. Jordà, contraposant les dues maneres de llegir la carta, sembla voler subratllar la diferència d'actitud davant el mort. Es diria que el director insta a Daria a fer un viatge purificador a la recerca d'aquest somriure: i la noia no només el troba i el revela, en la seqüència final, sinó que el seu riure lluminós s'acompanya, aleshores, d'una mirada còmplice cap al cineasta que l'ha sabut dur fins allà.

Aquest joc que porten entre mans Daria Esteva i Joaquim Jordà al llarg de *El encargo del cazador* no sempre és fàcil de clarificar. Adquireix, sens dubte, una dimensió ambigua quan, poc abans de la caiguda de teló, Jordà recull unes declaracions de Daria on la filla explica que Jacinto s'havia volgut suïcidar. Jordà contesta tals declaracions amb unes imatges, realitzades en càmera subjectiva, que semblen evocar la mirada fantasmal del mateix Jacinto. Mentre la banda sonora recull la veu del mort cantant una cançó en anglès, el pla ens trasllada, en efecte, des de la porta principal de la casa on el director havia viscut, als diversos passadissos de l'apartament fins que, d'un racó amagat, emergeix Daria simulant provocar un ensurt burlesc cap a la càmera. En aquest moment, la veu de Jacinto s'interromp, ratificant que el moviment de la càmera correspon hipotèticament a la seva presència.

Qui ha filmat aquestes imatges? Quina és la impressió que ens vol donar Joaquim Jordà? Inserir després de la declaració que Jacinto volia morir, aquests moviments de càmera semblen evocar la trajectòria terminal del cineasta, impressió corroborada pel final de la seqüència, quan la càmera cau, talment el propi cos de Esteva, escenificant el desig de suïcidi. Què significa, però, la prèvia burla de Daria, emergint de sobte per entre el passadís com una criatura que volgués

provocar un ensurt? Quina és la relació que s'estableix entre el cos de Daria i la càmera de Jordà, mitjançant el fantasma intangible de Jacinto?

* * *

Seria fàcil pensar que, a la *maniera* rosselliniana, Joaquim Jordà havia disposat el rodatge de *El encargo del cazador* tot esperant que es revelés alguna cosa durant la filmació, com si l'atzar, assetjat per la perseverança vigilant del cineasta, fos suficient per capturar, tard o d'hora, un instant de veritat tan fulminant i meritori com el que Daría ofereix al final de la pel·lícula. Però Joaquim Jordà afirma que aquest moment inoblidable no va ser trobat sinó buscat: *El final de la pel·lícula el vaig pensar amb Daría davant de la càmera, després de dies de gravar-la parlant del seu pare (ja ho havia dit tot). Em vaig fer el següent raonament: ella ja en deu estar tipa, ja no sabrà què més dir... voldrà dir que ja n'hi ha prou, però no ho dirà i em mirarà a mi... jo no faré tallar, després mirarà al Carles Gusi (a la càmera) i aquest aguantarà la seva mirada... i finalment la càmera s'aixecarà perdent-la. Podia ser que no passés així, però passa tal com ho havia pensat. Fou meravellós*⁵.

De la mateixa manera, Joaquim Jordà crea algunes situacions realment tenses davant la càmera quan, per exemple, encén un petit magnetòfon i fa escoltar a Daría la veu de Jacinto Esteva. Després de varies intervencions en relació al suïcidi del fill d'Esteva i del descens que a partir d'aleshores va patir el pare, Jordà tria un fragment auditiu en què Jacinto es va gravar la veu pronunciant que no era el fill el que havia d'haver ingerit el cianur potàssic sinó ell... Daría, en primer pla, escolta, sense deixar de fumar, les paraules del pare. Una mà, en fora de camp, apaga el magnetòfon, Daría mira on suposem que es troba el director, i, desafiadora, li pregunta: *¿crees que*

⁵ J. M. Garcia Ferrer i Martí Rom, *Op. Cit.*, p.108.

me impressiona esto? La càmera reté la seva mirada amb un somriure forçat als llavis; fa una nova calada a la cigarreta i segueix mirant amb simpatia al director.

Si bé és cert que, en aquest punt, Daría inicia el primer exercici per trobar el somriure que la distancii del pare, hi ha, en l'actitud de la noia, una certa voluntat de frenar al director: Daría suspèn aquest primer intent de Jordà per obrir-se a la confessió, però, en canvi, poc després, amb una estratègia més sofisticada, el director aconseguirà treure-li tot allò que ell pensa que la jove necessita exterioritzar. Es tracta, aquesta vegada, d'un muntatge paral·lel convertit en un autèntic *tour de force*: mentre Daria va deixant anar els seus pensaments, la banda sonora recupera els comentaris que Ana Ventosa –l'última dona que va acompanyar Jacinto- va fent sobre els darrers dies d'aquest. En un bloc d'onze minuts de durada, el director munta en paral·lel el so de les entrevistes amb les dues dones, mentre un pla sobre un monitor en funcionament mostra les últimes imatges que es van gravar de Jacinto Esteva. Es tracta d'unes imatges que finalitzen amb un pla de Jacinto vençut, absolutament deprimut. Benito Rabal li havia demanat de fer-li un retrat per la televisió. Jacinto havia acceptat i portava, segons el que explica Daría, dos dies molt nerviós preparant-se per l'entrevista, però va haver un retard i l'equip no va arribar fins un dia després: *Cuando llegan la cámara de TVE, Benito Rabal y los técnicos, Jacinto ya está fuera de sí. En esta escena de El encargo del cazador se trataba de recuperar esta situación y complementarla con los dos testigos que había de esa historia. Su última mujer lo veía como una gracia más de Jacinto; Daría, en cambio, lo veía como un error. Daría estaba allí pero, cuando llegaron las cámaras, se marchó enseguida porque no soportaba esa filmación. En mi película, Daría se portó como una profesional espléndida: ella se había comprometido y, pese a que le doliera, miró las imágenes. Pero Daría sabía de una manera instintiva que el sufrimiento en este caso es terapéutico y que hacía una catarsis*⁶.

Quan Jordà té per primer cop Daria davant aquestes imatges li pregunta –en off-: *¿qué me cuentas Dária?* La resposta apareix muntada sobre la imatge de Jacinto passejant amb ella, caminant abraçats, i rient: *desde luego plantarme ante este video ahora es una especie de terapia de shock(...)*; (referint-se al vídeo): *lo odio totalmente: es doloroso, corrosivo y brutal .Es una especie de autopsia en vivo que le hicieron a Jacinto*. Es veu en pla detall el que està passant a l'interior del vídeo: se sent què li explica Jacinto a la seva filla. Del detall del vídeo es passa a Ana

⁶ Riambau, Salvadó, Torreiro, *Op. Cit.*, p.63

Ventosa, que comenta també les imatges. Es tracta d'un muntatge tens en el que hi ha una certa continuïtat entre les imatges projectades en el monitor, però, en canvi, tal i com explica Jordà, l'actitud de les dues és realment diferent. En cap moment Ana Ventosa compta amb un pla tan privilegiat com el que, en primeríssim primer pla, mirant afectada les imatges del pare diu: *¿sabes por qué fue espantoso? porque Jacinto me dio pena*. Un gest de tapar-se o apretar-se els llavis complementa aquesta confessió que es revela terrible i dolorosa per a Daria.

* * *

En un comentari a propòsit de *La paura* (1954) de Roberto Rossellini, Alain Bergala arriba a la següent conclusió: *el rodaje se confunde con el dispositivo de la tortura: la actriz es sometida a un estado de sufrimiento bajo el ojo impasible de la cámara y se filma sobre su rostro las huellas y efectos de este sufrimiento, del cual ha de surgir la verdad: una verdad arrebatada, forzada. (...) Todo un grupo de personalidades del cine moderno –Bresson, Bergman, Godard, Straub, Eustache, Pialat- se basará en algún momento en esta concepción del cine según la cual la cámara debe arrancar del actor la declaración más o menos controlada de su verdad, registrando para el espectador los efectos de su propia violencia*⁷.

Tant en l'escena en què Daria és confrontada a les paraules gravades del seu pare com les que es troba comentant les darreres imatges conservades de Jacinto, la càmera escruta a la protagonista, forçant dolorosament la seva veritat. Però Joaquim Jordà fa aquest viatge per tal de dirigir-lo cap a un final que, com hem assajat de demostrar, esborra tota violència. I és en aquesta renúncia al control sàdic sobre la figura de l'entrevistat (molt allunyat, per tant, del model rossellinià que invoca Bergala en el seu article) on el cinema de Joaquim Jordà troba el seu tret d'identitat més insubornable.

Podríem entendre l'organització de la posada en escena de les pel·lícules de Joaquim Jordà com la creació d'una *oportunitat* per al testimoni, com un parèntesi de suspensió en el què els

⁷ Alain Bergala: *El cine revelado*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 17.

prejudicis i les falses certeses s'eclipsen, esborrats pel fulgor inesperat d'una veritat destinada a revelar-se davant la càmera, sense violències, com un diàfan alliberament. A *El encargo del cazador*, aquest projecte troba el seu primer assoliment, la seva cristal·lització fundacional. I Jordà anirà experimentant al llarg de la seva posterior carrera cinematogràfica per extreure dels seus personatges una veritat que els alliberi.

Potser el cas límit d'aquesta exploració es doni en el rodatge de *De Nens* (2003), on Jordà es va trobar amb la negativa d'Antoni Tamarit, l'acusat de pederàstia entorn al qual el film s'havia organitzat, d'ésser entrevistat. Fent seva, malgrat tot, la causa de Tamarit, Jordà registra el dispositiu duríssim que l'acòs judicial ha forjat sobre el reu, i condemna el sadisme dels jutges per voler extreure de manera imperativa les veritats de l'acusat. Si Jordà ataca implacablement el model de l'interrogatori fiscal és perquè el seu cinema està justament contra aquesta imposició de la pregunta, i a favor, ben altrament, de l'instant pacífic de la confessió, del lliure alliberament dels secrets tan de temps ocultats.

Un altra exemple ben demostratiu el trobem a *Veinte años no es nada* (2004): es tracta de la llarga i memorable seqüència de la confessió de Pepi, la dona enamorada de l'atracador Juan Manzanares, que refereix tota la seva història de vides fugitives, dignes d'un film romàntic de cinema negre, fins a la mort de Juan a causa d'una irreversible insuficiència renal. Aquesta confessió no està sustentada en les imatges, permeables al sensacionalisme del rostre emocionat que evoca aquella llarga cadena d'esdeveniments. Jordà prefereix negar-nos la visió, i deixar-nos amb el poder nu de la paraula, que s'escolta sobre un paisatge buit, nevat. Amb aquesta renúncia a la visió del rostre commogut de la dona entrevistada, Jordà es mostra, una vegada més, enemic de tota assumpció sàdica de l'interrogatori, i perfectament còmplice amb la seva protagonista, a la què atorga la llibertat de confessar-se, però no la imposició de fer-ho des de cap regla coactiva.

Es, finalment, al seu film pòstum *Más allá del espejo* (2006) on la renúncia a la tortura psicològica envers els testimonis arriba a la seva manifestació més extrema. En un moment essencial d'aquest film, Jordà sacrifica un possible clímax confessional, i decideix preservar la intimitat de la persona que la càmera ha vingut a gravar. En aquest film sobre diversos testimonis afectats per malalties cognitives vinculades a la vista, Jordà entrevista a Paula, una amiga cega a la qual dedica un dilatat pla enfront d'un riu, en un dels paisatges que va constituir l'espai vital de la joventut d'aquesta dona. El pla inclou la figura de Paula a primer terme, i al darrera, el propi

realitzador que hi dialoga. El director inquireix sobre el drama d'ella, i deixa que el temps es vagi instal·lant sobre l'escena. És clar que Jordà busca l'alliberament, però Paula n'és reàcia, i, en un llarg moment de silenci, ens fa evident que no voldrà parlar, no voldrà regalar cap confessió. Davant aquest mutisme, Jordà deixa anar –ara en fora de camp- un “pleguem” que sembla modulats per una estranya irritació; però el que en definitiva la seqüència ens ofereix és una renúncia elegant a tota mena d'exorcisme sàdic envers l'entrevistada. En el to imperatiu del “pleguem” sentim la frustració del director per no haver aconseguit el que segurament s'havia proposat. La grandesa del moment rau, paradoxalment, en el fet que un director que ha construït tota la seva filmografia a través d'una maièutica de resultats sempre fèrtils, sigui capaç de mostrar el fracàs del seu intent, en el film que cal considerar la seva obra testamentària.

NÚRIA BOU

Professora titular d'Història del Cinema en la Universitat Pompeu Fabra, i autora de llibres com *Pla-contrapla: de la mirada clàssica a l'univers de Michelangelo Antonioni*, *Deesses i tombes: mites femenins en el cinema de Hollywood*, *El temps de l'heroi* o *La mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Doctora en Filologia Romànica per la Universitat de Barcelona i directora del Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis de la Universitat Pompeu Fabra. Forma part del grup de recerca CINEMA (Centre d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals) i els seus interessos d'investigació es centren en la hermenèutica de la imatge, els gèneres cinematogràfics del Hollywood clàssic i els modes de representació audiovisuals. Ha escrit i col·laborat en nombroses publicacions.

XAVIER PÉREZ

Professor titular de Narrativa Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra, i autor de llibres com *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*, *Jo ja he estat aquí: ficcions de la repetició*, *El temps de l'heroi*, *El universo de 'Los Vengadores'*, *El suspens cinematogràfic* o *Els riscos del saber*. Doctor en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra, dirigeix els Estudis de Comunicació Audiovisual de la mateixa universitat. Forma part del grup de recerca CINEMA (Centre d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals) i, com a investigador, el seu interès es centra en la estètica i la narrativa audiovisual, la hermenèutica, el cinema comparat i les formes de narració serial. Escriu habitualment en el suplement Cultura/s de *La Vanguardia*, després d'haver desenvolupat una llarga trajectòria com a crític teatral i cinematogràfic en el diari *Avui*.