

LA LIBRE CONFESIÓN.

LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DEL TESTIMONIO EN EL ENCARGO DEL CAZADOR

Núria Bou

nuria.bou@upf.edu

Xavier Pérez

xavier.perez@upf.edu

RESUMEN

El artículo estudia la construcción fílmica de los testimonios de personas entrevistadas en el cine documental de Joaquim Jordà. Se toma como película de referencia *El encargo del cazador* (1990) y, en concreto, se profundiza en el método que Jordà utiliza para obtener de la figura entrevistada la declaración íntima que cierra la película. Se trata de un proceso de ida hacia el despojamiento interior de la persona, que no pasa por la imposición sádica y sensacionalista de la pregunta, sino por la búsqueda de una *oportunidad* para la liberación voluntaria del testimonio.

PALABRAS CLAVE

Plano, Jacinto Esteva, Daría Esteva, Memoria, Jordà, Subjetividad, Testimonio, Cámara, Revelación, Documental, Carta, Rossellini, Bergala, Verdad, Interrogatorio, Confesión

ARTÍCULO

¿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 primerísimo primer plano de Daría Esteva, al final de *El encargo del cazador* (1990) pronunciando, con una larga sonrisa en los labios, que está harta de hablar de Jacinto Esteva, es el indiscutible *instante preñado* de una de las obras más importantes de Joaquim Jordà. ¿Es necesario añadir que Daría Esteva es la persona que, como queda patente a lo largo del filme, ha impulsado ella misma la película, para mantener viva la memoria de su padre?

Vamos a los inicios del proyecto: Joaquim Jordà refirió muchas veces –y de manera casi exacta en todas ellas²– que se enteró de la muerte de Jacinto Esteva a través de un periodista que, en septiembre del año 1985, lo llamó para pedirle una nota necrológica en relación al antiguo amigo con el que, avanzada la agitada década de los sesenta, había realizado el filme *Dante no es únicamente severo* (1967). Tres años después, Daría Esteva, la hija de Jacinto, invitó a Jordà para que colaborara en un homenaje que ella había preparado en memoria de su padre, y le propuso hacer un montaje con las diez horas de película que éste había rodado en Mozambique en sus

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

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

expediciones africanas a inicios de los años setenta: *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 nuevo³.

¿Y cómo Joaquim Jordà representa de nuevo a Jacinto Esteva? A través precisamente de Darí Esteva, la figura femenina que, a lo largo de la película, y destacándose del resto de personas entrevistadas que conforman el documental, va convirtiéndose en su verdadera protagonista. De hecho, Darí hace tan presente su subjetividad cuando relata la trayectoria de su padre, impone tanto su propia historia, que se podría decir que Jordà acaba obteniendo un documento sobre Darí y no sobre Jacinto. Y cuando, en el referido plano que cierra el filme, esta feminidad nodal culmina el viaje emprendido para que su padre no fuera olvidado, hace patente su descubrimiento de que la empresa iniciada no ha servido para nada: *Es imposible explicar a alguien fijándolo en una película porque es como congelarlo y la vida fluye de otra manera, es diferente*, pronuncia Darí, antes de sonreír, liberada, y de decir que ya está harta de hablar de su padre.

El fracaso del viaje tiene, pues, contrapartida. Gracias a la mirada escrutadora de Joaquim Jordà, los espectadores de *El encargo del cazador* han asistido al testimonio de la verdadera protagonista del filme, esta mujer miniaturizada por el pasado, que es asimismo capaz, al final de la película, de agrandarse en primer plano ante la cámara. Se trata de un viaje interior hacia la redención de una deuda con el pasado: una misión auto-impuesta que se revela equivocada. No es azaroso que, en esta secuencia de revelación final, la joven se halle sentada delante de una hoguera: las llamas tomadas en un breve plano detalle ayudan a enfatizar el paso purificador que la heroína está a punto de efectuar.

En este último parlamento suyo, Darí sale momentáneamente del encuadre porque lanza un objeto que tenía entre las manos (un pequeño coche de juguete que deja correr con fuerza delante suyo) y este gesto de liberación es acompañado por el sonido de sus palabras afirmando *estoy hasta las narices de hablar de Jacinto Esteva*. A continuación, Darí fija su mirada risueña fuera de campo, en dirección a la izquierda del cuadro, donde se supone que se encuentra Joaquim Jordà. La mirada es de intensa complicidad, como si entendiera que el director buscaba

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

precisamente este estallido de verdad delante de la cámara. Instantes después, ella mira hacia el objetivo e implora al operador que corte el plano, pero éste sigue registrando la sonrisa liberada de la chica; al final, una leve panorámica en pequeña diagonal sobre ella se dirige hacia el fondo oscuro de la sala, fundiendo al negro clausural en el que se inscriben los créditos que cierran la película.

* * *

El documental se inicia con la imagen de la espalda de un cazador –supuestamente Jacinto– que, sobre un vehículo en movimiento, avanza por un caminito con algunas casas blancas a la derecha; sin *raccord* de mirada, de situación o de dirección, una segunda imagen nos muestra, en plano de conjunto, un paisaje abierto donde un rebaño de búfalos corren a toda velocidad de perfil de izquierda a derecha; un tercer plano general recoge la imagen de unos buitres que se acercan hacia al centro del plano, donde se encuentra un animal muerto. Sobre esta tercera imagen se inicia la lectura, por parte de Joaquim Jordà, de las últimas palabras de una carta que Jacinto dejó a su hija: *Si voy a África 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.*

Después del plano de las aves, dos imágenes más forman el contrapunto visual de la lectura: un documento escrito a máquina firmado por Jacinto Esteva Grewe en el que, entre paréntesis, se lee *profesional hunter* y un plano detalle de la carta a mano que está leyendo el director. De esta sucinta introducción nos interesa subrayar una nueva pincelada expresiva que Joaquim Jordà extrae en el acto enunciativo: antes de leer *aunque sólo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto*, el director transmutado en locutor realiza una leve pausa y ríe. Con esta brevísima risa que interrumpe la lectura, Jordà cifra su intención de no sacralizar la palabra del muerto. Es como si, desde el inicio del filme, necesitara recalcar la relación viva –nada melancólica– que tendrá con el difunto⁴.

⁴ Es esencial recordar que, en la citada entrevista en *Nosferatu*, Jordà insiste en la idea de que a pesar de que se pueda detectar que la muerte está presente en muchas de sus películas –como apuntan los entrevistadores– le gustaría *desdramatizar (...)* Morirse me parece tan normal como vivir. Es algo que llega después. Y no me

La operación distanciadora se hace, todavía, más significativa, cuando, poco después, Jordà nos presenta a Daría Esteva, sentada delante de una mesa de estudio, leyendo la misma frase que Jordà ha interrumpido con la risa. En esta nueva lectura, la hija de Esteva no emite ninguna sonrisa. Más bien al contrario, pronuncia la sentencia del padre con pausada seriedad. Jordà, contraponiendo las dos maneras de leer la carta, parece querer subrayar la diferencia de actitud ante el muerto. Se diría que el director insta a Daría a hacer un viaje purificador en búsqueda de esa sonrisa: y la chica no sólo la encuentra y la revela, en la secuencia final, sino que su risa luminosa se acompaña, entonces, de una mirada cómplice hacia el cineasta que la ha sabido llevar hasta ahí.

Ese juego que tienen entre manos Daría Esteva y Joaquim Jordà a lo largo de *El encargo del cazador* no siempre es fácil de clarificar. Adquiere, sin duda, una dimensión ambigua cuando, poco antes de la caída del telón, Jordà recoge unas declaraciones de Daría donde la hija explica que Jacinto había querido suicidarse. Jordà contesta tales declaraciones con unas imágenes, realizadas en cámara subjetiva, que parecen evocar la mirada fantasmal del propio Jacinto. Mientras la banda sonora recoge la voz del muerto cantando una canción en inglés, el plano nos traslada, en efecto, desde la puerta principal de la casa donde el director había vivido, a los varios pasillos del apartamento hasta que, de un rincón escondido, emerge Daría simulando provocar un susto burlesco hacia la cámara. En este momento, la voz de Jacinto se interrumpe, ratificando que el movimiento de la cámara corresponde hipotéticamente a su presencia.

¿Quién ha filmado esas imágenes? ¿Cuál es la impresión que nos quiere dar Joaquim Jordà?

Insertados después de la declaración de que Jacinto quería morir, estos movimientos de cámara

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 trascendencia. No lo sé. (Ibidem p. 56).

parecen evocar la trayectoria terminal del cineasta, impresión corroborada por el final de la secuencia, cuando la cámara cae, del mismo modo que el propio cuerpo de Esteva, escenificando el deseo de suicidio. ¿Qué significa, sin embargo, la previa burla de Daría, emergiendo de repente por entre el pasillo como una criatura que quisiera provocar un susto? ¿Cuál es la relación que se establece entre el cuerpo de Daría y la cámara de Jordà, mediante el fantasma intangible de Jacinto?

* * *

Sería fácil pensar que, a la *maniera* rosselliniana, Joaquim Jordà había dispuesto el rodaje de *El encargo del cazador* esperando que se *revelara* algo durante la filmación, como si el azar, asediado por la perseverancia vigilante del cineasta, fuera suficiente para capturar, tarde o temprano, un instante de verdad tan fulminante y meritorio como el que Daría ofrece al final de la película. Pero Joaquim Jordà afirma que ese momento inolvidable no fue encontrado sino buscado: *El final de la película lo pensé con Daría delante de la cámara, después de días de grabarla hablando de su padre (ya lo había dicho todo). Me hice el siguiente razonamiento: ella ya debe de estar harta, ya no sabrá qué más decir... querrá decir que ya basta, pero no lo dirá y me mirará a mí... yo no haré cortar, después mirará a Carles Gusi (a la cámara) y éste aguantará su mirada... y finalmente la cámara se levantará perdiéndola. Podía ser que no pasara así, pero pasa tal como lo había pensado. Fue maravilloso*⁵.

Del mismo modo, Joaquim Jordà crea algunas situaciones realmente tensas delante de la cámara cuando, por ejemplo, enciende un pequeño magnetófono y hace escuchar a Daría la voz de

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

Jacinto Esteva. Después de varias intervenciones en relación al suicidio del hijo de Esteva y del descenso que a partir de entonces sufrió el padre, Jordà escoge un fragmento auditivo en el que Jacinto se gravó la voz pronunciando que no era el hijo el que tenía que haber ingerido el cianuro potásico sino él... Daría, en primer plano, escucha, sin dejar de fumar, las palabras de su padre. Una mano, en fuera de campo, apaga el magnetófono, Daría mira donde suponemos que se encuentra el director, y, desafiante, le pregunta: *¿crees que me impresiona esto?* La cámara retiene su mirada con una sonrisa forzada en los labios; hace una nueva calada al cigarrillo y sigue mirando con simpatía al director.

Si bien es cierto que, en este punto, Daría inicia el primer ejercicio para encontrar la sonrisa que la distancie del padre, hay, en la actitud de la chica, una cierta voluntad de frenar al director: Daría suspende este primer intento de Jordà para abrirse a la confesión, pero, en cambio, poco después, con una estrategia más sofisticada, el director conseguirá sacarle todo aquello que él piensa que la joven necesita exteriorizar. Se trata, esta vez, de un montaje paralelo convertido en un auténtico *tour de force*: mientras Daría va dejando ir sus pensamientos, la banda sonora recupera los comentarios que Ana Ventosa –la última mujer que acompañó a Jacinto– va haciendo sobre los últimos días de éste. En un bloque de once minutos de duración, el director monta en paralelo el sonido de las entrevistas con las dos mujeres, mientras un plano sobre un monitor en funcionamiento muestra las últimas imágenes que se grabaron de Jacinto Esteva. Se trata de unas imágenes que finalizan con un plano de Jacinto vencido, absolutamente deprimido. Benito Rabal le había pedido hacerle un retrato para la televisión. Jacinto había aceptado y llevaba, según cuenta Daría, dos días muy nervioso preparándose para la entrevista, pero hubo un retraso y el equipo no llegó hasta un día después: *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 testimonios 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.

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

Cuando Jordà tiene por vez primera a Daría delante de esas imágenes le pregunta –en off-: *¿qué me cuentas Daría?* La respuesta aparece montada sobre la imagen de Jacinto paseando con ella, caminando abrazados, y riendo: *desde luego plantarme ante este video ahora es una especie de terapia de shock (...);* (refiriéndose al vídeo): *lo odio totalmente: es doloroso, corrosivo y brutal. Es una especie de autopsia en vivo que le hicieron a Jacinto.* Se ve en plano detalle lo que está pasando en el interior del vídeo: se oye qué le cuenta Jacinto a su hija. Del detalle del vídeo se pasa a Ana Ventosa, que comenta también las imágenes. Se trata de un montaje tenso en el que hay una cierta continuidad entre las imágenes proyectadas en el monitor, pero, en cambio, tal y como explica Jordà, la actitud de las dos es realmente distinta. En ningún momento Ana Ventosa cuenta con un plano tan privilegiado como el que, en primerísimo primer plano, mirando afectada las imágenes del padre dice: *¿sabes por qué fue espantoso? porque Jacinto me dio pena.* Un gesto de taparse o apretarse los labios complementa esta confesión que se revela terrible y dolorosa para Daría.

* * *

En un comentario a propósito de *La paura* (1954) de Roberto Rossellini, Alain Bergala llega a la siguiente conclusión: *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 violencia⁷.*

Tanto en la escena en la que Daría es confrontada a las palabras grabadas de su padre como las que se encuentra comentando las últimas imágenes conservadas de Jacinto, la cámara escruta a la protagonista, forzando dolorosamente su verdad. Pero Joaquim Jordà hace este viaje

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

para dirigirlo hacia un final que, como hemos ensayado demostrar, borra toda violencia. Y es en esta renuncia al control sádico sobre la figura del entrevistado (muy alejado, por tanto, del modelo rosselliniano que invoca Bergala en su artículo) donde el cine de Joaquim Jordà encuentra su rasgo de identidad más insobornable.

Podríamos entender la organización de la puesta en escena de las películas de Joaquim Jordà como la creación de una oportunidad para el testimonio, como un paréntesis de suspensión en el que los prejuicios y las falsas certezas se eclipsan, borrados por el fulgor inesperado de una verdad destinada a revelarse delante de la cámara, sin violencias, como una diáfana liberación. En *El encargo del cazador*, este proyecto encuentra su primer logro, su cristalización fundacional. Y Jordà irá experimentando a lo largo de su posterior carrera cinematográfica para extraer de sus personajes una verdad que los libere.

Quizás el caso límite de esta exploración se de en el rodaje de *De Nens* (2003), donde Jordà se encontró con la negativa de Antoni Tamarit, el acusado de pederastia entorno al cual el filme se había organizado, de ser entrevistado. Haciendo suya, pese a todo, la causa de Tamarit, Jordà registra el dispositivo durísimo que el acoso judicial ha forjado sobre el reo, y condena el sadismo de los jueces para querer sacar de forma imperativa las verdades del acusado. Si Jordà ataca implacablemente el modelo del interrogatorio fiscal es porque su cine está justamente contra esta imposición de la pregunta, y a favor, por el contrario, del instante pacífico de la confesión, de la libre liberación de los secretos tanto tiempo ocultos.

Otro ejemplo bien demostrativo lo encontramos en *Veinte años no es nada* (2004): se trata de la larga y memorable secuencia de la confesión de Pepi, la mujer enamorada del atracador Juan Manzanares, que refiere toda su historia de vidas fugitivas, dignas de un filme romántico de cine negro, hasta la muerte de Juan a causa de una irreversible insuficiencia renal. Esta confesión no está sustentada en las imágenes, permeables al sensacionalismo del rostro emocionado que evoca aquella larga cadena de acontecimientos. Jordà prefiere negarnos la visión, y dejarnos con el poder desnudo de la palabra, que se escucha sobre un paisaje vacío, nevado. Con esta renuncia a la visión del rostro conmovido de la mujer entrevistada, Jordà se muestra, una vez más, enemigo de toda asunción sádica del interrogatorio, y perfectamente cómplice con su protagonista, a la que otorga la libertad de confesarse, pero no la imposición de hacerlo desde ninguna regla coactiva.

Es, finalmente, en su filme póstumo *Más allá del espejo* (2006) donde la renuncia a la tortura psicológica hacia los testimonios llega a su manifestación más extrema. En un momento esencial de este filme, Jordà sacrifica un posible clímax confesional, y decide preservar la intimidad de la persona que la cámara ha venido a grabar. En este filme sobre varios testimonios afectados por enfermedades cognitivas vinculadas a la vista, Jordà entrevista a Paula, una amiga ciega a la cual dedica un dilatado plano enfrente de un río, en uno de los paisajes que constituyó el espacio vital de la juventud de esta mujer. El plano incluye a la figura de Paula en primer término, y detrás, al propio realizador, con quien dialoga. El director inquiere sobre el drama de ella, y deja que el tiempo se vaya instalando sobre la escena. Claro que Jordà busca la liberación, pero Paula es reacia a ello, y, en un largo momento de silencio, se hace evidente que no querrá hablar, no querrá regalar confesión alguna. Ante este mutismo, Jordà deja ir –ahora en fuera de campo- un “pleguem” (“ya estamos”) que parece modulado por una extraña irritación; pero lo que en definitiva la secuencia nos ofrece es una renuncia elegante a todo tipo de exorcismo sádico hacia la entrevistada. En el tono imperativo del “pleguem” sentimos la frustración del director por no haber conseguido lo que seguramente se había propuesto. La grandeza del momento reside, paradójicamente, en el hecho de que un director que ha construido toda su filmografía a través de una mayéutica de resultados siempre fértiles, sea capaz de mostrar el fracaso de su intento, en el filme que debe considerarse su obra testamentaria.

NÚRIA BOU

Profesora titular de Historia del Cine en la Universidad Pompeu Fabra, y autora de libros como *Plano-contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood*, *El tiempo del héroe* o *La mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. Doctora en Filología Románica por la Universidad de Barcelona y directora del Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la Universidad Pompeu Fabra. Forma parte del grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales) y sus intereses de investigación se centran en la hermenéutica de la imagen, los géneros cinematográficos del Hollywood clásico y los modos de representación audiovisuales. Ha escrito y colaborado en numerosas publicaciones.

XAVIER PÉREZ

Profesor titular de Narrativa Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra, y autor de libros como *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, *Yo ha he estado aquí: ficciones de la repetición*, *El tiempo del héroe*, *El universo de 'Los Vengadores'*, *El suspens cinematogràfic* o *Els riscos del saber*. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra, dirige los Estudios de Comunicación Audiovisual de la misma universidad. Forma parte del grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales) y, como investigador, su interés se centra en la estética y la narrativa audiovisual, la hermenéutica, el cine comparado y las formas de narración serial. Escribe habitualmente en el suplemento Cultura/s de *La Vanguardia*, después de haber desarrollado una larga trayectoria como crítico teatral y cinematográfico en el diario *Avui*.