

SINGULARIDADES. EL MARXISMO DESAJUSTADO DE JOAQUÍN JORDÁ

por Aurelio Sainz Pezonaga*

... es posible que no nos conociéramos
aunque fuimos viviendo el mismo frío,
la misma explotación,
el mismo compromiso de seguir adelante
a pesar del dolor.

Javier Egea. "Otro romanticismo"

Siendo que no hay lectura inocente, tampoco mi lectura de los trabajos documentales de Joaquín Jordá desde *Numax presenta...* (1979) hasta *Veinte años no es nada* (2005) va a pretender serlo. Me propongo tomar las convergencias y divergencias entre estas dos películas como guía que me permita transitar por ellas y por las tres restantes de las que pretendo hablar: *El encargo del cazador* (1990), *Monos como Becky* (1999) y *Denens* (2003). El hecho de que aquellas sean dos extraordinarias películas acerca de la clase obrera no va a ser extraño a la lectura de conjunto que voy a desarrollar. En efecto, ésta querrá ser una lectura marxista. No obstante, como considero actualmente imposible hablar de un marxismo sin adjetivo, será una lectura de un marxismo desajustado, del marxismo desajustado que encuentro precisamente en el cine de Jordá. Esta es la razón de que, más que a interpretar o a explicar, me dedique aquí a escribir las reflexiones a las que me han movido sus películas. Se entenderá que, por ello y en tanto que ante ellas no puedo ser puramente pasivo, esta escritura es también una forma de apropiación.

Experiencias de insumisión

"Veinte años no es nada", el título de la última película que Joaquín Jordá logró estrenar¹, se puede entender, como por otra parte ocurre ya en el tango del que está tomada la expresión, de dos maneras opuestas. Por un lado, en sentido irónico. Veinte años son muchísimo

tiempo. Son una eternidad. La eternidad que separa, en un extremo, una lucha orgullosa contra la explotación capitalista de, en el otro, una vida regida por el aislamiento, en la que cada uno se ve forzado a "buscarse su parcelita", como dicen en un momento determinado dos de los antiguos trabajadores de Numax.

Por otro lado, sin embargo, "Veinte años no es nada" se puede entender literalmente. Es como si esos veinte años no hubieran pasado en absoluto. El contento de haber demostrado a todos, comenzando por ellos mismos, "que el trabajador es algo más, es mucho más que un mero robot encadenado a la máquina, que es un ser capaz de pensar, coordinar, planificar y dirigir", que los trabajadores no precisan en absoluto de la dominación capitalista, que pueden prescindir completamente de ella, sigue ahí haciéndose efectivo con mayor o menor fuerza en la vida de cada uno de los antiguos trabajadores de Numax que ocuparon la fábrica.

Veinte años no es nada es una película sobre otra película, *Numax presenta...*, y sobre los derroteros que tomaron las vidas de algunos de sus protagonistas. Y además de una película, es un encuentro, un suceso, un acontecimiento. Como ocurre en todos los documentales de Jordá desde *Numax presenta...*, sus obras tienen siempre un componente performativo, que las hace ser algo más que películas. Los documentales de Jordá además de contar algo, *hacen* algo, producen un acontecimiento, o intervienen en uno ya producido, y lo documentan. En este caso, lo que hace *Veinte años no*

1.- Para una detallada filmografía de Jordá, así como una bibliografía sobre el director catalán, además de excelentes artículos sobre su cine y sus proyectos y una larga entrevista, ver Nosferatu, 52, en la red en www.arteleku.net. Joaquín Jordá murió el 24 de junio de 2006 en Barcelona. La película que estaba rodando cuando le llegó la muerte, *Más allá del espejo*, ha sido editada en DVD recientemente.

es nada es volver a reunir a los trabajadores que ocuparon y gestionaron la fábrica Numax durante más de dos años.

Ese volver a juntarse de los trabajadores que hace posible el proyecto de la película indica por sí mismo la distancia eterna de los veinticinco años transcurridos en realidad desde la ocupación de Numax por parte de sus trabajadores y la reunión organizada por Jordá. El carácter performativo de *Numax presenta...* residía en que el documental era un elemento más dentro de todo el proceso de ocupación. Intervenia como elemento reflexivo y de comunicación de la experiencia de lucha concreta. Si utilizamos los términos de Bourriaud (2001), podríamos decir que en *Numax presenta...* era el conflicto concreto de la ocupación de Numax por sus trabajadores lo que generó el momento de sociabilidad o, habría que decir mejor en este caso, de solidaridad en el que se integra la película. Ahora, veinticinco años después, ese momento de solidaridad lo genera el proyecto de una nueva película en torno a la anterior. Y ésta, así, se convierte en “objeto productor de sociabilidad” (mejor, de solidaridad). Ahora es el encuentro lo que se integra en la película. Antes era la película la que se integraba en el encuentro.



Desde los mismos parámetros de Bourriaud, sin embargo, *Veinte años no es nada* es, en esto también, una película ambigua. Ya que, aunque apunta a sustituir la propia iniciativa de los protagonistas reuniéndolos, física y simbólicamente, cuando es difícil pensar que ellos lo hubieran hecho por sí mismos, esa reunión, que se integra en la película, sólo es posible porque hubo un momento en el que la película anterior se había integrado en la lucha. A diferencia por tanto de lo que parece querer apuntar Bourriaud como condición de las prácticas artísticas relacionales, al menos en este caso, el

encuentro no surge del supuesto vacío del espacio artístico (Claramonte, 2001: 387-8), sino de otro encuentro, sin el que Jordá no hubiera podido construir la situación que construye.

Lo que vincula a Jordá a los proyectos artísticos contemporáneos que Bourriaud lee bajo la categoría de arte relacional es el énfasis en la relación personal, en la intersubjetividad. Lo que lo separa diametralmente es pensar que las relaciones personales e incluso las relaciones individuales agotan las relaciones sociales.

La “dejadez” teórica de Bourriaud le lleva a traducir las relaciones sociales, que en “Las tesis sobre Feuerbach” Marx identificaba con la esencia humana, como relaciones trasindividuales, como “vínculos que unen a los individuos entre ellos en formas sociales” (Bourriaud, 2001: 433-434). El problema, sin embargo, y éste es el problema que resulta más difícil pensar, es que, como lo había formulado el mismo Althusser de cuyo materialismo del encuentro se apropia Bourriaud:

Las relaciones sociales de producción no son, bajo ningún concepto, reductibles a simples relaciones entre los hombres, a relaciones que pondrían en discusión sólo a los hombres, y, por lo tanto a las variaciones de una matriz universal, la intersubjetividad... Las relaciones sociales de producción no ponen en escena sólo a los hombres, sino que ponen en escena, en “combinaciones” específicas, a los agentes del proceso de producción y a las condiciones materiales del proceso de producción... En las relaciones de producción están implicadas necesariamente las relaciones entre los hombres y las cosas, en tal forma que las relaciones entre los hombres están definidas allí por relaciones precisas existentes entre los hombres y los elementos materiales del proceso de producción. (Althusser y Balibar, 1990: 188-9)

El cine de Jordá, en lo que aporta como más característico, está construido sobre la defensa de la diferencia entre relaciones personales y relaciones sociales, al tiempo que intenta dar a las primeras una consistencia propia. Hay más relaciones sociales además de las personales. Es más, las propias relaciones personales entrañan necesariamente relaciones sociales no personales. La intersubjetividad tiene una realidad que hay que resaltar. Y hay que evitar que la fuerza que posee por sí misma sea aplastada por otras consideraciones. Ahora bien, pensar que la sociedad se agota en las relaciones personales supone desconocer enteramente su funcionamiento y olvidar el tercero insidioso que hace que todo sea siempre más difícil, las condiciones materiales. A su vez, olvidar las condiciones materiales conduce a invisibilizar las desigualdades estructurales como la capitalista o la patriarcal, a absolutizar la voluntad y a desconocer aspectos fundamentales para las propias

relaciones personales, que nunca son sólo personales.

De alguna manera, la equivocidad del título, *Veinte años no es nada*, recoge la necesidad de mantener estas dos consideraciones unidas en un lazo indisoluble. Se esfuerza por sostener unidas, a pesar de la tensión que se deriva de esta unión (pero ¿no es esa tensión lo específico de la película?), la realidad de las relaciones personales y la realidad de las relaciones sociales. Pero esa tensión no está sólo en la ambigüedad del título. Está también en la propia estructura de la película, el entrelazado de las vidas de los trabajadores acompañado de una continua remisión a la experiencia común de lucha y a la película, *Numax presenta...*, que nos permite “ver” esa experiencia. Y está, además ejemplarmente, en los últimos momentos de *Veinte años no es nada*, tanto cuando la cámara recoge la mezcla de dolor y orgullo del hijo de uno de los trabajadores ya fallecido sobre el fondo de la participación de éste en el documental de los setenta, como en el gesto de la niña que levanta el puño y sigue el ritmo de “La internacional” que está sonando por los altavoces del restaurante y que entonan también con el brazo levantado la mayoría de los antiguos trabajadores de Numax.

Las últimas imágenes de la niña son especialmente significativas. Es el momento de la esperanza. La lucha, dice la imagen, no termina con esta generación, ni siquiera con esta generación derrotada. La lucha continúa y los hijos de los trabajadores seguirán resistiéndose a la dominación capitalista y enlazarán su resistencia con las luchas de los que les precedieron.

Ahora bien, esas mismas imágenes de la niña están socavadas desde dentro por una cuestión que apunta a que, como en el pasado, en el futuro la lucha no será fácil, pero que, además, en el futuro hay algo que tiene necesariamente que cambiar. Y eso que tiene que cambiar tiene que ver con la importancia que se les dé precisamente a las relaciones personales.

La cuestión la arrastra el gesto de la niña al levantar el puño y hacer bailar a la muñeca. Es difícil no ver en esos gestos, al tiempo que una esperanza, meros gestos automáticos de imitación que la niña realiza sin tener consciencia en absoluto de lo que significan. Pero, a esta evidencia se añade el que en esas imágenes “se reflejan” otras de la película que Jordá ha tenido el cuidado de montar en un encadenamiento que produce un fuerte contraste. Esas otras imágenes que ahí reverberan son aquellas en las que el plano de Mari comentando el cambio que supuso en su vida la experiencia de Numax, el modo en que esa experiencia le sirvió para entender lo que está haciendo en la vida, para entender por qué te hacen trabajar y por qué te explotan tanto, se entrelaza con el de los niños de la escuela donde trabaja Blanca, cantando y bailando en plena inconsciencia. En seguida, la pantalla muestra a Pepi, reflexionando tam-



bién sobre la experiencia de Numax y subrayando el modo en que a ella le había cambiado igualmente la vida, pero llevando el recuerdo a un momento más alto, al momento político de creer que existía una forma de vida diferente, una forma de vida en la que no existiera la explotación, de creer que se podía hacer la revolución, y afirmando que todavía lo cree, aunque hoy no sabe cómo lo haría, enlaza con la clase de religión, donde el sacerdote está enseñando a los niños a santiguarse. Se deja ver la torpeza de estos para hacerse con un gesto que, en un principio parece tan sencillo, pero que los niños tienen que repetir una y otra vez, de nuevo en un mero ademán de imitación. Experiencias de consciencia y experiencias de inconsciencia colisionan aquí y se condensan en esa imagen final de la niña, mostrando, primero, que la inconsciencia no puede ser camino ninguno y que para que se dé consciencia tiene que darse experiencia personal, una experiencia que cambie la vida. La consciencia no puede transmitirse sin más como un gesto simple, requiere una experiencia, requiere vivir un acontecimiento. Y, segundo, que esa consciencia tiene que ampliarse a todos los aspectos de la desigualdad. No basta con quedarse en la consciencia de la explotación capitalista y en la necesidad de abolirla, sino que es necesario ampliarla para que recoja también la consciencia, en este caso, de la desigualdad de género cuya norma de adjudicación de roles fijos reproduce la niña inconscientemente atada a su muñeca.

Habría que preguntarse entonces en qué consiste esa experiencia de consciencia o esa consciencia práctica, como también la podríamos llamar para evitar cualquier lectura puramente mentalista de la misma, y que en este montaje Jordá hace colisionar literalmente con la inconsciencia del gesto imitado. Desde lo que yo puedo decir, esa consciencia práctica es lo que en otro momento (Sainz Pezonaga, 2007: 58) he llamado

“consciencia del sometido”. Quizás para este caso convendría rebautizarla como “experiencia del insumiso”.

La experiencia del insumiso es la situación en la que se encuentra una persona que está sometida a una relación de dominación y es consciente de ello. Entonces, el individuo sometido vive conscientemente el conflicto interno de estar trabajando en contra de sí mismo, forzado por algo que, sin ser él, está en él. En esta experiencia se hace propia la condición de que no podemos vivir separados del “exterior”, de que este “exterior” nos habita necesariamente, se asume que somos parte articulada de un entramado mayor, por muy confusamente que imaginemos ese entramado. Aunque en este punto caben diversas derivaciones, encuentro que en *Veinte años no es nada* se muestra la misma que yo señalaba para Spinoza. En la experiencia de Numax, tal como nos la da a ver la misma *Numax presenta...* y se vuelve a mostrar en *Veinte años no es nada*, la consciencia práctica de los trabajadores es doble. Al ocupar la fábrica no sólo son conscientes de manera práctica de su explotación, esto es, de que su propio trabajo estaba sosteniendo su sometimiento, sino que cuando llevan un tiempo gestionando ellos mismos la fábrica, descubren que ese sometimiento no era sólo con respecto a los patrones, sino con respecto a todo un sistema que hacía imposible trabajar de otro modo que no fuera por medio de la explotación, por medio del trabajo de los sometidos en pro de su sometimiento, aunque esa explotación la tuvieran que activar ellos sobre sí mismos, en forma de autoexplotación.

La experiencia del sometido es la experiencia del conflicto interno de lo interior y lo exterior que implica sostener una doble perspectiva sobre sí mismo. En términos de Spinoza, consiste en considerarse de forma indisoluble como causa parcial (en cuanto integrado en un sistema que se sostiene por tu participación) y causa adecuada (en cuanto eres capaz de articular la unión de causas que te incluye como causa parcial).

Creo que en el cine de Jordá hay un esfuerzo, logrado en buena medida, por hacer visible esta doble perspectiva indisoluble. Lo intenta de diferentes maneras que habrá que ver en cada caso. Una, muy obvia, es la combinación de lo documental y lo ficticio en todas sus películas, sobre la que volveré más de una vez. Incluso su estrategia de elaboración de la película, con un máximo de divagación en el rodaje y un máximo de rigor a la hora de montar (Jordá, 2006: 51) es una forma de proceder que se ajustaría a esta doble perspectiva indisoluble. En *Veinte años no es nada*, ya lo hemos visto a través de su estructura de vidas entrelazadas con un referente común. Y la equivocidad de las últimas imágenes de la película, con la niña levantando el puño y haciendo bailar a la muñeca juega también en esta línea. Pero más todavía aquellas secuencias de cons-

ciencia e inconsciencia que he resaltado. De hecho, el modo en que Jordá busca conscientemente la equivocidad, según él mismo comenta es creando contrastes.



La imagen cinematográfica solamente en el montaje puede convertirse, y después de mucho trabajo, en una imagen equívoca; si no, es una imagen muy limitada en sí. En mis películas intento que el montaje resuelva todas estas cosas. El montaje que predicaba Eisenstein, el de asociaciones y de contrastes, sigue estando en muchos elementos del cine actual. Yo intento crear contrastes... (Ibid.:58).

La intención es crear contrastes o, más bien, como el propio Eisenstein decía, de producir “la colisión de planos independientes, incluso opuestos uno a otro” (Eisenstein, 2002: 105). Porque, en realidad, lo que Jordá logra generar son verdaderas crisis de sentido que sólo se sostienen por la fuerza de la narración, por la pulsión de contar que arrastra a sus películas. Pero, la equivocidad, el contraste, la ambigüedad no suponen simplemente la apertura a una pluralidad de interpretaciones abstractas que flotarían en el Edén de la “libre” opinión. El contraste provoca un conflicto, una tensión de implicaciones, un desajuste que aspira a generar una dinámica de pensamiento, a mover a la reflexión, a la crítica y a que éstas, a su vez, conduzcan a una toma de posición.

Pero lo que quisiera resaltar además es que las relaciones personales que, como intento defender, Jordá considera necesario concebir como plenamente reales y unidas indisolublemente a las relaciones sociales, son los avatares constitutivos de la consciencia práctica del insumiso en sus múltiples niveles, derivaciones y aspectos. La singularidad personal es esta misma consciencia práctica del insumiso, este conflicto interno

entre lo exterior y lo interior. Y la narración de sus avatares constitutivos es su historia singular.

Podemos pensar que si la insumisión, aunque toma diversas derivaciones, es constitutiva es porque el conflicto también lo es. Porque, de principio, ser singular es, como dice Spinoza, ser finito y tener una existencia



limitada. Esto es, existir en relación necesaria con otros seres finitos y de existencia limitada. Y además ser singular significa esforzarse necesariamente por perseverar en el ser. Tener la experiencia de ser finito entre seres finitos, de luchar por vivir entre seres que luchan por vivir es lo que nos constituye como seres conscientes en la práctica. La agresión y el amor se explican ambos a través del afán por vivir, por estar alegre, por amar. A grandes rasgos, lo que separa a Spinoza por ejemplo de Freud es que mientras éste considera posible explicar la dinámica vital de un individuo a partir de tendencias que parten del mismo individuo considerado aisladamente, Spinoza plantea que sobre todo ser singular, por el hecho de que es singular, es necesario proyectar dos miradas indisolubles: una a su consistencia interna, a su *conatus*, y otra a su relación necesaria con otros seres singulares.

Así entonces, la consciencia práctica sólo surge de una insumisión, de una insumisión siempre ya comenzada, de la insumisión contra el aislamiento y la impotencia y las creencias que los justifican. Pero esa insumisión no es una victoria. La lucha entre la consciencia y la inconsciencia, entre sabernos empeñados en vivir, junto a otros que también se empeñan en lo mismo, y creernos aislados e impotentes, no tiene fin. Es el conflicto que se expresa en la niña (de nuevo), que reproduce el gesto normativo que asigna a las mujeres el cuidado de los niños, como imagen de la inconsciencia, no de sí misma, sino de unos trabajadores que, por otra

parte, siguen siendo conscientes de su lucha como tales. Es la contradicción del taxista que, aprendiendo inglés, repite frases que hablan con absoluta naturalidad de los negocios de un magnate de los ordenadores, mientras que en otro momento se le ve preparándose para participar en un acto reivindicativo. La lucha no tiene fin..., ni principio. Lo importante es saber de qué lado se está ya desde siempre.

El marxismo desajustado y la feminización de la lucha obrera.

Numax presenta... documenta una insumisión, no menos corporal que mental, con una convicción que pocas otras películas han conseguido. Aún así, y aunque *Numax presenta...* está ya atravesada por la crisis del marxismo, en ella todavía la singularidad histórica es central y la singularidad personal no acaba de encontrar su propia consistencia.

La singularidad histórica, el momento histórico, la coyuntura, la situación concreta histórico-social-local de las historias que documentan sus películas es una perspectiva con la que Jordá trabaja siempre y de modo esencial. Éste es su anclaje más marxista y un anclaje que nunca abandona. Si algo está alejado del trabajo de Jordá es el formalismo o la abstracción vacua. De alguna forma, sus películas se podrían describir como “una prodigiosa acumulación de ‘contradicciones’, de las que algunas son radicalmente heterogéneas, que no todas tienen el mismo origen, ni el mismo *nivel* y *lugar* de aplicación, y que, sin embargo, ‘se funden’”, que es la única manera de dar cuenta de la singularidad histórica tal como defiende Althusser en “Contradicción y sobre-determinación”, de donde he sacado la cita. “‘Entrelazamiento’ de contradicciones exteriores e interiores”, sería, sin duda, otra manera más concisa de decir lo mismo (Althusser. 1999: 80 y 77 respectivamente).

Veinte años no es nada, sin embargo, apunta a desarrollar una narración de la singularidad de aquellos obreros que en *Numax presenta...* sólo estaban representados dentro de la acción colectiva que se estaba llevando a cabo. Sus vidas fuera de la fábrica y de la ocupación quedaban excluidas de la representación. O, mejor, están excluidas hasta que irrumpen al final, cuando en la fiesta con la que acaba la película los trabajadores van comentando sus proyectos de vida. Es como si Jordá quisiera restituir esta falta, que la propia fiesta proyecta sobre todo el metraje anterior, en una nueva película.

Los antiguos trabajadores de Numax siguen unidos por aquella experiencia que fue decisiva en sus vidas, en las vidas de todos, al tiempo que cada uno de ellos ha tirado por donde ha podido o por donde mejor ha sabido. La duplicidad de las líneas de la singularidad colec-

tiva que les marcó personalmente y de la singularidad biográfica que cada uno de ellos ha tejido en las circunstancias históricas, sociales y locales por las que ha ocurrido su vida, construye tanto una concepción de las premisas con las que tiene que contar la insumisión anticapitalista en estos momentos, como una metáfora de una nueva experiencia de la solidaridad obrera en un mundo de la derrota del proletariado. Si el marxismo sólo tomaba como referencia la singularidad de la coyuntura y de la situación social, Jordá propone entrelazar esa singularidad colectiva con otra personal, porque la explotación ya no se produce únicamente en el trabajo, sino que se disemina por todos los momentos de lo social y lo personal.

La historia que mayor importancia recibe en la película y que con mayor radicalidad y dramatismo recoge el entrelazamiento de singularidades es la que narra la deriva de Juan y Pepi. Su lucha contra el capitalismo se concreta en una táctica alejada de toda posibilidad de construcción de solidaridad colectiva, en una actividad que no espera nada tampoco de esa solidaridad: atracar bancos. En ella la singularidad histórica y la personal, yendo juntas en la consciencia, adquieren el mayor grado de tensión posible entre sí, una tensión insoportable y autodestructiva. La enseñanza es también que ambas singularidades no pueden entrelazarse de esa manera sin acabar en callejones sin salida tanto históricos como personales.

En muchos sentidos, *Numax presenta...* documenta ya la crisis del marxismo. La representación que la película ofrece de la clase obrera en lucha escapa de los parámetros del marxismo tradicional, del marxismo pre-68, por decirlo así. En primer lugar, la clase obrera de *Numax presenta...* es una clase obrera mayoritariamente femenina. En su conferencia *Volver a Numax* del 06/05/04 en Arteleku (www.arteleku.net), Jordá señala específicamente esta mayoría de mujeres trabajadoras, haciendo especial hincapié en que no sólo eran mayoría numérica, sino además vanguardia, en el sentido de que eran las mujeres las que presentaban las propuestas de iniciativas más innovadoras. Además, es una clase obrera capaz de organizarse por sí misma, autónoma, que no requiere una organización que provenga de fuera de los propios trabajadores que están ocupando la fábrica. Los partidos y sindicatos (muchos de ellos ya integrados en un Pacto de la Moncloa que los destruyó en gran medida como organizaciones de clase) no dirigen las acciones, son los propios trabajadores los que lo hacen. Esta autonomía, unida a la capacidad que despliegan para hacerse cargo del funcionamiento de la fábrica, sin jerarquías y reduciendo el tiempo de trabajo necesario, hacen ver una clase obrera potente, capaz, que demuestra que no necesita en absoluto el orden capitalista para vivir. Por último, y no menos im-



portante, la clase obrera feminizada y potente de Numax es una clase que ya no se identifica con el trabajo, sino con la vida. Los obstáculos que cada vez en mayor medida se levantan en el exterior para poder llevar a cabo la marcha continuada de la producción, pero sobre todo el sinsentido que encuentran en producir maquínicamente cosas que no sirven para nada, llevan a los trabajadores de Numax a dar por terminada la ocupación y, a muchos de ellos, a plantearse huir de la fábrica y buscar otras formas de vivir.

De este modo, *Numax presenta...* narra también y al mismo tiempo una derrota, la derrota de no poder extender la lucha más allá de las empresas concretas en crisis y quedar asfixiados entre los muros de la fábrica, la derrota de la lucha obrera en el posfranquismo. Victoria y derrota se amalgaman de forma extraña en la experiencia de la lucha obrera contra el capitalismo. Hay victorias que acabaron siendo derrotas como la revolución de octubre y el posfranquismo español para algunos sectores del movimiento obrero. Y derrotas que son, a su modo, victorias como la que narra *Numax presenta...*

Pero si *Numax presenta...* documenta la crisis del marxismo, *Veinte años no es nada* enuncia la urgencia de sostener el marxismo como crisis. En la entrevista que *Memorie Periferiche* le hace en 2003, Jordá afirma que probablemente pensar en términos de centralidad es uno de los errores que ha traído el marxismo. Un marxismo como crisis sería aquel que se pensara a sí mismo internamente desajustado y que concibiera todas las formas de lucha o resistencia contra la dominación, no sólo la obrera, como desajustadas.

Veinte años no es nada disloca a la clase obrera y cualquier concepción que podamos hacernos de ella. Y el modo en que la descentra es atravesándola de singularidad personal. Pero, en el mismo movimiento, *Vein-*

te años no es nada desajusta también la singularidad personal. Ésta no puede pensarse aislada de la singularidad histórica. Esto así, resulta que, al entrelazarse, las singularidades histórica y personal se desajustan mutuamente.

Ahora bien, si entendemos singularidad como lo hace Spinoza, como finitud afirmativa y, por tanto, como necesaria relación entre seres singulares, el entrelazamiento se entiende no como un añadido a la singularidad, sino como algo esencial a ella, como condición de su existencia. No hay singularidad sin entrelazamiento entre singularidades. Por eso, singularidad histórica significa, de manera inmediata, relaciones históricas, sociales y locales. Y singularidad personal, significa igualmente relaciones personales. Ahora bien, ambas singularidades no están a un mismo nivel. Sus consistencias son distintas. Las contradicciones que las singularizan son de distinta naturaleza. El entrelazamiento entre la singularidad histórica y la personal es también un entrelazamiento de niveles. Y esto es fundamental, porque, de otra manera, estos niveles ya no serían singulares, en el sentido spinoziano, sino sustanciales, absolutamente autónomos.

Por otro lado, si el entrelazamiento es esencial a la singularidad, se sigue de ello que ésta nunca puede ser idéntica a sí misma. La singularidad está siempre en relación con otros seres singulares. Y este “ser en relación con otros” le es constitutivo. La singularidad está siempre y necesariamente desajustada, siempre y necesariamente en relación con lo que ella no es. Su centro está siempre unido indisolublemente a un des-centro.

El desajuste y el entrelazamiento que estoy entendiendo como dos aspectos indisolubles de la singularidad son procedimientos que encontramos no sólo en *Veinte años no es nada*, sino también en los otros tres documentales que Jordá dirige o codirige antes de éste y después de *Numax presenta...* En *El encargo del cazador*, lo descentrado es la genialidad. En *Monos como Becky*, el saber psiquiátrico y el control social. En *De nens*, la justicia, los medios de comunicación, el poder político. En los tres casos, algún “poder central” (ideológico y político) se ve sometido a un proceso de dislocación que nos lleva a verlo en relación de interdependencia con otros ámbitos o realidades. La estrategia de Jordá, sin embargo, no consiste en desajustar un “poder central” para poner otro en su lugar. La estrategia es no poner nada en su lugar. La estrategia es generar desajustes, entrelazamientos, singularidades. Las preguntas que animan la estrategia son: ¿qué es lo que no quiere ser visto en su singularidad?, ¿por qué?

Con *Veinte años no es nada*, Jordá logra visibilizar una clase obrera oculta que no ha olvidado su lucha pasada, pero que sabe también que ahora tiene que luchar de otra manera. La hace visible precisamente

descentrándola, presentándola poblada de singularidades personales. En *Numax presenta...* las diferencias internas a la clase obrera se tematizan como elemento de discusión necesario que surge de la experiencia de la ocupación. La diferencia de edad, de género, de educación, de cultura, de origen geosocial, de posición dentro de la empresa, de antigüedad en la empresa, de orientación política, de expectativas, la diferencia entre las organizaciones obreras y los propios trabajadores de las empresas, entre los trabajadores de Numax y el resto de la clase obrera son expuestas como “problemas” con los que es necesario tratar abiertamente y ante los que no cabe plantear soluciones mágicas ni ingenuas. En *Numax presenta...*, sin embargo, la clase obrera todavía tiene un espacio común de encuentro que es la fábrica. En *Veinte años no es nada*, por el contrario, la clase obrera carece incluso de ese espacio de encuentro. En este comienzo de siglo XXI desde el que nos habla Jordá, cuando el capital ha absorbido lo social, la clase obrera excede completamente los límites de la fábrica y de la empresa. Blanca, la maestra, y el taxista no son menos clase obrera que Mari Socorro que ha pasado de un empleo a otro con total indiferencia respecto al trabajo, porque trabajar es sólo trabajar. Y ninguno de los tres lo es menos que las mujeres trabajadoras emigrantes que están ayudando en la cocina del restaurante donde ellos van a comer. Pero, al mismo tiempo, cada uno de ellos se encuentra en situaciones laborales distintas.

Si es verdad que, desde hace más de dos décadas, se viene produciendo una tendencia a la feminización del trabajo (que ya se apunta en *Numax presenta...*) por el que las condiciones del trabajo que tradicionalmente se asignaba a las mujeres articulan todo trabajo, entonces habrá que hablar también de una feminización de la clase obrera, esto es, de una feminización de la lucha obrera. Del mismo modo que las mujeres, como decía Simone de Beauvoir, “viven dispersas entre los hombres, vinculadas más estrechamente por el hábitat, el trabajo, los intereses económicos, la condición social, a algunos hombres -padre o marido- que a otras mujeres” (Beauvoir, 2000: 54), las mujeres y los hombres de la clase obrera posmoderna vivimos dispersos entre espectáculos, vinculados más estrechamente al capital transformado en imágenes (Debord, 1992: §34), que a otros trabajadores. Al igual que todas las mujeres frente a la dominación patriarcal, las trabajadoras y los trabajadores se enfrentan relativamente solos a la dominación capitalista y su vínculo con ésta es una tremenda maraña de hilos afectivos. De ahí que no sea posible pasarse ya sin tematizar lo personal. Lo personal es político y lo político es personal también para la clase obrera.

Numax presenta... cuenta la historia paradójica de unos trabajadores que, haciendo lo que nadie esperaba

de ellos, siendo capaces de sacar adelante por sí mismos la fábrica uniendo sus fuerzas, descubren que lo que realmente desean es no trabajar. Desde, entonces, como el mismo Jordá dice, “los grandes grupos financieros, económicos y políticos han conseguido que el trabajo, que es una cosa que empezaba a ser odiada, el trabajo asalariado quiero decir, haya pasado a ser una cosa absolutamente deseada. A partir de ahí unos han ganado y otros han perdido” (Jordá, 2003). La clase obrera de *Veinte años no es nada* es ese vector que se mueve del rechazo al trabajo al deseo de empleo y del deseo de empleo al rechazo al trabajo. Y así seguirá hasta que se rompa el círculo. Para ayudar a romper ese



círculo será necesario que la nueva clase obrera invente encuentros, invente acontecimientos, ya no puede esperar que estos vengan dados por el proceso de producción. A esto apunta *Veinte años no es nada* al construir este particular encuentro entre los antiguos trabajadores que ocuparon Numax que es la propia película y que los trabajadores por sí mismos no podían generar: no hay un encuentro previo desde donde pueda partir la lucha común, como antes existía el encuentro en el lugar físico de la fábrica, hay, por tanto, que inventarlo. Si antes de los setenta lo que la clase obrera tenía que inventar era la extensión política de la lucha en la fábrica, ahora tiene que inventar la extensión “económica” concreta de la lucha social difusa. Es más, el encuentro inventado ni siquiera podrá ser un encuentro únicamente de la clase obrera, sino, necesariamente también y al mismo tiempo, un encuentro de las múltiples luchas de liberación, esto es, un encuentro de desajustes, un encuentro donde tienen que quedar al descubierto todas las heridas.

De la fábrica al Bocaccio.

La distancia entre *Numax presenta...* y *Veinte años no es nada* es así una distancia entre dos modos de entender la relación entre la singularidad social y la personal. *Numax presenta...* y *El encargo del cazador*, su siguiente película, suponen la construcción cinematográfica de esas dos singularidades, pero por separado. Si en *Numax presenta...* la singularidad personal es reducida en buena medida a su vinculación con la singularidad histórica, en *El encargo del cazador* se produce la relación inversa, la singularidad histórica es un mero entorno de la persona. Sólo a partir de *Monos como Becky* lleva Jordá el entrelazamiento de ambas hasta sus últimas consecuencias.

Numax presenta... es una película excepcional en muchos aspectos y no es el menor el que su realización se apruebe en una asamblea, que sus productores sean unos obreros y que el dinero para llevarla a cabo provenga de una caja de resistencia. La película documenta la ocupación permanente y gestión de la fábrica Numax por parte de sus trabajadores, como respuesta a una estrategia de descapitalización de la empresa que sus dueños llevan a cabo con la pretensión de vender el suelo en el marco de un negocio de especulación inmobiliaria.

La estructura de la película responde a una intención pedagógica, la transmisión de la experiencia de lucha a otros trabajadores. Comienza con un asamblea en la que una trabajadora lee un texto donde se sintetiza el proceso y el significado que los trabajadores le conceden. Termina con una fiesta que “celebra” el fin de la ocupación y de la película, en la que los trabajadores expresan sus proyectos personales, la idea que se repite es la de huir de la fábrica. Entre la asamblea de síntesis y la fiesta, se van desgranando linealmente las distintas fases de la ocupación.

El orden expositivo lineal se rompe en la última fase, en la que los trabajadores extraen sus conclusiones particulares, destacando cada uno distintos aspectos, que la película va presentando de manera aleatoria, produciendo ese efecto de “mirada poliédrica” o de “multiplicidad de puntos de vista” como la llama Jesús Angulo (Angulo, 2006), que caracterizará de forma más sistemática los posteriores documentales de Jordá.

Entre los muchos aspectos destacables de *Numax presenta...*, dos me parecen los más significativos para la lectura que estoy haciendo del cine documental de Jordá. Uno es el modo de filmar usando la cámara como cámara-ojo, en la línea de Dziga Vertov. La cámara mira siempre desde la altura de los ojos. La cámara tiene las mismas limitaciones que el ojo, se encuentra con obstáculos visuales (un pilar, una máquina, por ejemplo). Y la mirada de la cámara vaga entre las per-



sonas, el mobiliario, los espacios interiores de la fábrica, etc., buscando situar el área de movimiento a su alrededor. Jordá utilizará la cámara-ojo en posteriores documentales. Por ejemplo, en *De nens* lo hará de un modo significativo cuando, al final, la cámara, situada a la altura de los ojos de un niño, siga a un policía hasta el interior de la cárcel. Ese modo de filmar produce una cierta ambivalencia, acorde con el uso de la equívocidad que hemos visto ya en más de una ocasión en el trabajo de Jordá. Genera naturalización porque los ojos del espectador se identifican fácilmente con el movimiento de la cámara. Pero, al mismo tiempo, ese proceder hace muy visible a la cámara y, por este lado, crea un notable efecto de distanciamiento. Aunque no respecto a este uso de la cámara, sino en un sentido más general, Jordá habla de un intento de producir lo que él llama un momento de indecisión en el espectador que se aviene bien con lo que digo:

En todo lo que hago hay unos resabios de un cierto distanciamiento. Me gustaría situar al espectador en un lugar donde la extrañeza le impida la contemplación placida y le obligue a una observación desde un deseo permanente de alejarse de allí, aunque al final haya algo que le tienta y le impulse a quedarse. A mí me interesa ese momento de indecisión. (Jordá, 2006: 76)

El otro rasgo que va a ser realmente definitorio de los documentales de Jordá, hasta el punto de que el mismo Jordá lo piensa como tema central de la Fundación “Quico Sabater” que estaba creando en Santa Coloma de Farners, es el de la combinación de ficción y documental. Para narrar, los “enredos” entre los patrones que conducirán a la descapitalización de Numax, Jordá utiliza una representación teatral, con la cámara fija

encuadrando todo el escenario. Además, los trabajadores representan diferentes momentos de la huelga y la ocupación. Pero, lo más importante es la propia reflexión de los trabajadores sobre la “ficción verdadera”, como cuando en el debate del comité Mari cuenta que se oponía a “disimular” ante los clientes a los que tenía que atender como si allí no pasara nada, como si Numax fuera una empresa igual que otra cualquiera, siendo que lo importante era dar a conocer su situación y su lucha. El problema de los trabajadores que ocupando una fábrica disimulan o se niegan a disimular una normalidad que ellos mismos han roto luchando contra la explotación resuena en otros momentos clave de los documentales posteriores de Jordá. Hace eco con la entrevista final de *El encargo del cazador*, en la que Dària Esteva expresa su hastío ante el encargo imposible de cumplir que le ha dejado en herencia su padre y pide al director que corte, deja de hablar y la cámara se queda unos segundos fijada a su sonrisa desdibujándose, hasta que se desliza hacia la derecha y, una vez Dària fuera de campo, se funde en negro y comienzan a salir los créditos. Conecta con ese momento crucial de *Monos como Becky* en el que dos de las pacientes de la Comunidad Terapéutica del Malgrat, a las que se pide que inventen una vida para los personajes que van a representar, son incapaces de “inventar” otra vida distinta de aquella que más les duele, la suya propia. Comunica con algunos de los momentos de la declaración de Xabier Tamarit en el juicio de *De nens*, como cuando expresa su profundo enamoramiento de uno de los niños o su declaración final.

En todos estos casos, la ficción y la realidad se cruzan de tal manera que hacen surgir algo distinto, una especie de “ficción verdadera”, en la que, por tanto, la ficción ya no implica en absoluto falsedad ni tampoco es la expresión de una verdad que estaría en otra parte. Aquí la verdad está en la ficción. La verdad está en la urgencia con la que la realidad reclama la ficción y la ficción reclama la realidad. Y es un concepto de verdad distinto del usual el que surge en esta ficción verdadera. Un concepto de verdad que no descansa en la adecuación con la realidad y que, por tanto, escapa por entero al problema del origen o del modelo y la copia, al problema del supuesto desvanecimiento del referente sobre el que han girado todos los discursos acerca de los simulacros y su precesión. La ficción urgida por la realidad (como la propia realización de *Numax presenta...*) y la realidad urgida por la ficción (como en la narración de las pacientes de sus propias vidas como invenciones) hacen posible pensar, a través de los “documentales” de Jordá, en una verdad singular (Jordá, 2006: 59). Si no podemos tener acceso a la realidad a no ser a través de alguna construcción de sentido, la distinción entre fic-

ción y realidad se emborrona. Es cierto que no todas las construcciones de sentido dan lo mismo, pero la diferencia que aporta la construcción científica no es inmediata o directamente asumible por otras prácticas como la artística o por la experiencia personal. Tanto en la práctica artística como en la experiencia personal la diferencia entre la ficción y la verdad sólo se ofrece en contraste o contraposición de la una con respecto a la otra, cuando cada una muestra su propio límite, cuando cada una exige que la otra irrumpa.

Se podría decir que *El encargo del cazador*, el siguiente documental que Jordá dirige después de diez años de inactividad cinematográfica, se ocupa de una realidad situada en el polo opuesto a la que nos remite *Numax presenta...* De una acción colectiva obrera, perfectamente articulada dentro de su singularidad histórica, pasamos al “retrato” de un individuo particular, hijo de la alta burguesía catalana. El “retrato”, sin embargo, no deja de ser peculiar, es el retrato de una singularidad personal.

Lo primero que muestra la película es que para hacer el “retrato” de una singularidad personal, hay que retratar al menos a dos personas y además recurrir a que sea un grupo de gente el que verdaderamente realice el retrato. La singularidad personal es una relación colectiva. Jordá dice que *El encargo del cazador* tiene la estructura (que por cierto pasó desapercibida hasta que él la desveló) de una tragedia griega y que pone en acción un mito de la misma tradición (Jordá, 2006: 66). El mito es el de Orfeo bajando a los infiernos en busca de Eurídice. Aunque ahora los papeles se han trastocado, Orfeo es Dària y Eurídice, Jacinto Esteva. Su relación no es la de dos amantes, sino la de padre e hija. Lo que mueve a Dària no es la recuperación de la amante perdida, sino la “herencia” que le ha dejado su padre, el encargo de sostenerlo en vida, aun después de muerto. La estructura trágica no deja de tener su lado cómico, el papel de Hades, dios de los infiernos, lo desempeña el propio Jordá, que es a quien Dària tiene que “convencer” para poder “devolver” a la vida a Jacinto.

El retrato de Jacinto, por tanto, se tiene que hacer por medio de esta relación con Dària, porque es en esta relación donde se muestra lo propio de Jacinto, su tremenda contradicción interna. Su obsesión por la muerte, su deriva suicida, su dejarse morir va acompañado de un intenso anhelo de pervivencia, de un fuerte egolatrismo. Jacinto entonces hace recaer el peso de su pervivencia después de la muerte, de su vuelta del infierno del olvido, en su hija Dària. Esta pervivencia es, en efecto, el encargo de Jacinto. Como Orfeo, Dària también volverá la cabeza en el último momento, pero no por desconfianza hacia Perséfone, sino porque, al repasar la vida de Jacinto, cae en la cuenta de la imposibilidad de cumplir el encargo, cae en la cuenta de que el afán de perviven-

cia y su deriva suicida constituyen juntas, en su contradicción, la singularidad de Jacinto y que, por tanto, una sin la otra pierden todo sentido. Esa contradicción, esa singularidad es lo irrecuperable de Jacinto Esteva. No obstante, en una no casual demanda de ficción desde la realidad y de realidad desde la ficción, la singularidad irrecuperable de Jacinto Esteva es “recuperada” o, mejor, construida cinematográficamente por la película.

En *El encargo del cazador* despliega Jordá en toda su extensión, aunque no en toda su radicalidad, la visión múltiple que en *Numax presenta...* sólo se asomaba parcialmente. El “retrato” de Jacinto Esteva, además de estar articulado sobre el encargo imposible hecho por su padre a Dària, resulta del entrelazamiento de “puntos de vista” acerca de Jacinto. La película sigue un cierto orden temático, estructurada por medio de “bloques”: infancia, estudios, amores, cine, *divine gauche*, noche, juego, alcohol, muerte de su hijo, última deriva. Este orden temático le sirve a Jordá para situar social e históricamente a Jacinto Esteva. Pero en *El encargo del cazador* esta ubicación socio-histórica no pasa de ser un trasfondo; como ya hemos dicho, un mero entorno de la persona.

De cualquier modo, lo decisivo de la película es que el “retrato” de esa persona llamada Jacinto Esteva está construido por medio de un caleidoscopio de miradas sobre su persona y que esta construcción es tan necesaria para el retrato como lo es la relación con Dària. No estamos hablando, por tanto, a mi juicio, de una apuesta puramente estilística o meramente formal. No es un gesto oportunista por el que Jordá se apuntara a la moda de la pluralidad. Hay, como en todo el cine de Jordá, una decidida pulsión reflexiva, que él mismo reconoce. Hay un esfuerzo por entender la singularidad personal en términos que poco tienen que ver con la concepción cristiana o liberal, alejándose sobre todo del solipsismo, ante Dios o ante la Ley (del mercado o del estado), al que éstas someten al individuo, llamándolo libre albedrío o autonomía. El psicoanálisis, a pesar de la ruptura que supone con respecto a la tradición, tampoco acaba de escapar de una interioridad de las pulsiones y de una concepción liberal de la sociedad. Pero también, busca Jordá dar a esa singularidad una consistencia propia que no acababan de conseguir ni el hombre concreto marxista, ni el sujeto althusseriano ni la subjetividad postestructuralista: “El individuo es un efecto del poder -decía Foucault (Foucault, 1992: 144)-, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido”. La singularidad quedaba en estos reducida a su vinculación con unas relaciones impersonales u otras.

La urdimbre singular de miradas recoge esa singularidad personal a un tiempo como imposible de cercar

(un laberinto de espejos) y como real (el entrelazado de miradas expresa una efectividad concreta de Jacinto Esteva en la vida individual y colectiva de las otras personas). Al mismo tiempo, cualquier pretensión de mitificar la genialidad de Jacinto, de singularizarlo por la vía del misterio, queda hecha añicos en el discurrir de las narraciones y en la articulación de la diversidad de miradas desde las que se llevan a cabo. No porque la película no deje ver ninguna virtud de Jacinto Esteva (aunque ciertamente tampoco muestra que le sobran, más bien al contrario), sino porque el entrelazamiento de miradas lo sitúa en una terrenalidad donde ni la miseria ni la grandeza alcanzan niveles de milagro; una terrenalidad en la que, a cambio, la vida es continua inquietud.

La regulación social de la cordura.

Los otros dos documentales que aún no he comentado parecerían no tener mucho que ver con el problema de la nueva clase obrera que tanto me ha interesado en Jordá. En efecto, los temas que tratan no son asuntos que incumban únicamente a la lucha de clases en el siglo XXI. Pero, si no le incumben únicamente, creo que se puede decir que sí le incumben especialmente. Por su parte, Jordá sí sitúa esos problemas en estas dos películas dentro del conflicto socio-económico. Los protagonistas reales (internos de la Comunidad terapéutica del Malgrat, habitantes de Raval) están perfectamente localizados en posiciones de clase obrera o en sus márgenes. Pero además, es posible que no haya mayor problema en estos momentos para la lucha de la clase obrera que el problema de la normalidad. El ideal regulativo de la normalidad es el obstáculo principal de la lucha ideológica que mantiene ya mismo la clase obrera. La mayoría de la clase obrera se concibe a sí misma bajo los patrones de la normalidad. Ya no se considera ni una clase subordinada ni una clase trabajadora ni una clase revolucionaria, sino... "gente normal". La lucha ideológica exige, entonces, no descuidar en absoluto la eficacia de esta normalidad obligatoria.

La primera película que Jordá dirige después del infarto cerebral que sufrió en 1997, y dentro de la iniciativa del "Máster en documental de creación de la Universitat Pompeu Fabra" en el que estaba participando como profesor, es *Monos como Becky*, de hecho la codirige junto a Nuria Villazán. En ella, y en las otras dos posteriores, Jordá ensambla las dos líneas de singularidad con las que había trabajado en *Numax presenta...* y en *El encargo del cazador*. La línea de la singularidad personal se despliega en *Monos como Becky* en torno a la vida de Egas Moniz, neuropsiquiatra portugués inventor de la angiografía cerebral y de la leucotomía, por lo que recibió el Premio Nobel de Medicina. Y la

línea de la singularidad histórica se enfoca alrededor de la experiencia de la Comunidad Terapéutica del Malgrat, heredera de la antipsiquiatría que surgió en los años sesenta y setenta: una lucha de transformación social concreta a favor de una forma alternativa de tratar los problemas psiquiátricos. La singularidad histórica se hace, además, performativa a través de la inserción en la Comunidad de la realización de la película como forma de terapia. La película inventa así también un encuentro o acontecimiento.

A diferencia del modo en que trabajó la singularidad histórica en *Numax presenta...*, aquí ésta se enriquece con una preocupación por la singularidad personal, en este caso, de los pacientes, que no aparecía en aquella otra película, y que Jordá recuperará en los siguientes documentales que dirija. Y a diferencia de como trabajó lo personal en *El encargo del cazador*, en *Monos como Becky* la singularidad personal de Egas Moniz, pero también de los pacientes y, especialmente, del propio Jordá, ya no tendrá la historia como trasfondo, sino que ésta estará entañada en la misma especificidad personal.

Así entonces, en *Monos como Becky* logra Jordá entrelazar ambas singularidades inaugurando una serie de tres documentales (entre ellos *Veinte años no es nada*) que se caracterizan justamente por ese entrelazamiento. En este primer "intento" la figura que guía la construcción de la película es el laberinto. El laberinto del que trata la película es, sin embargo, un laberinto cuyas salidas son siempre parciales: un laberinto de



laberintos. La cinta comienza en el Parque del Laberinto de Horta, donde hay efectivamente un laberinto, con el bajorrelieve de Ariadna y Teseo que se halla en su entrada y con la inscripción que también se halla allí, leída en off por el mismo Jordá: "Entra, sal-

drás sin rodeo/ el laberinto es sencillo./ no es menester el ovillo/ que dio Ariadna a Teseo”.

A mi juicio, estos versos, grabados a la “entrada” de la película, hay que leerlos en sentido irónico. Si no es menester el ovillo, es porque es inútil, no hay adentro y afuera del laberinto, sólo se sale de un laberinto para entrar en otro diferente. Y además no hace falta el ovillo porque las calles del laberinto son ya también hilos, hilos que se enredan en una trama de madejas. El laberinto de laberintos, como figura alegórica, tiene una doble faz. Es, por un lado, símbolo de lo racional, de lo planificado. El laberinto supone siempre un trazado, una construcción planificada que incluye una vía posible de salida. Por otro lado, el laberinto implica necesariamente la idea de desvarío, de desconcierto y de encontrarse perdido, sin poder hallar la salida. El laberinto de laberintos viene a plantear que aunque puede haber caminos más acertados que otros para salir de un desvarío determinado, nadie tiene el plano del laberinto y a cualquiera nos es fácil perdernos en él. La relación de Jordá con Spinoza asoma esta vez por intermediación de ese otro fascinado



con los laberintos que es Jorge Luis Borges y el poema que dedica a este filósofo en *El otro, el mismo* (1964).

La figura del laberinto apunta igualmente a un entrelazamiento de “líneas” de narración y reflexión, de variada dimensión y naturaleza, que conducen unas a otras, se cruzan entre sí, se cortan de repente, desembocan en una encrucijada o se convierten en una línea diferente. Cada línea es en sí misma un laberinto. Jesús Ángulo habla (Ángulo, 2006: 26), acertadamente, de tres ejes básicos sobre los que gira el documental: el de las declaraciones de expertos y científicos, el de la evocación de la vida de Egas Moniz y el de las actividades y comentarios de los internos de la Comunidad Terapéutica del Malgrat.

Esos tres ejes, sin embargo, son un material narrativo que está atravesado por una gran cantidad de hilos laberínticos, con hebras que escapan por todos lados, de pasillos conflictivos, llenos de recovecos. Y todos ellos están enlazados por lo que yo considero la principal propuesta de Jordá en sus tres últimos documentales, el “juego” de singularidades históricas y personales. Por otro lado, como corresponde al principio del laberinto, no todas las calles tienen el mismo recorrido, ni están desarrolladas con la misma profundidad, ni son determinantes en igual instancia.

Un hilo importante es el que se apunta en el título. Es el hilo de lo animal y lo humano. Es un hilo equívoco donde la equivocidad supone, como siempre en Jordá, un conflicto de ideas que mueve al pensamiento y al posicionamiento. *Monos como Becky* trabaja con la diferencia entre lo animal y lo humano desde varias aproximaciones. La lobotomía convierte a las personas en “animales”, incapaces de pensar o sentir y de actuar por su cuenta. Al mismo tiempo, la práctica de la leucotomía no sólo convierte a los enfermos en animales, sino que los trata, de principio, como si ya lo fueran: está pensada, como dice uno de los psiquiatras, para “domesticar su comportamiento”. Y si entendemos la disposición masiva de psicofármacos como una “leucotomía social”, la domesticación, el tratar a las personas como si fueran animales, es una práctica de carácter general que implica a toda la sociedad. El control social se muestra en la distribución masiva de psicofármacos directamente como dominación, como sometimiento. Por otro lado, esta animalización no sólo la sufren las personas, sino incluso los propios animales, la sufrió Becky, la chimpancé a la que se practicó la primera leucotomía, y la sufren los animales del zoo que visitan los pacientes de la comunidad terapéutica. Además, no siempre la comparación con la vida no humana tiene que ser negativa, como cuando Ramsés, uno de los internos, se compara con una planta que necesita ser regada. La animalización, por tanto, no apunta a una constatación de las diferencias efectivas entre la especie humana y otras especies animales, sino a una relación, una relación que se puede establecer con las personas, pero también con los propios animales. Y esta relación, a su vez es traidora, ya que, parece decir Jordá sobre todo en la escena final de la película, cuando el discurso de agradecimiento por el Premio Nobel de Egas Moniz se contraponen a los chillidos de un chimpancé, la animalización animaliza.

Hay, así, un cierto trato con la “animalidad” humana que acaba siendo destructivo. Esto es lo que vendría a sintetizar la distinción entre *zoe* y *bios* que hace Jorge Larrosa, entre una vida como supervivencia y una vida con sentido. Paralelo a este trato aniquilador con la animalidad, hallaríamos un modo devastador de relacio-



narse con el cuerpo. En todo lo relacionado con la psicocirugía y la psicofarmacia, con la intervención física o química en el cerebro hay, plantearía la película, un equilibrio difícil. En ningún momento se rechaza de plano esta intervención física o química. La propia intervención quirúrgica a la que se sometió Jordá tras su infarto cerebral es mostrada como algo que fue decisivo para su vida. Los fármacos son presentados por la película como parte del tratamiento y no son discutidos en ningún momento en tanto tales. A su vez, al cuerpo no se le opone el espíritu, como si el problema fuera una falta de “idealismo” o de “espiritualidad” en el tratamiento de estos problemas. De hecho, la “espiritualidad” que aparece en la película no puede dejar de verse cargada de una fuerte ironía. La directora de la Casa Museo de Moniz la presenta como “un regalo espiritual” que hace Moniz a la humanidad, como si se tratara de una comunicación espiritual más allá de la muerte. Estas expresiones contrastan irónicamente con la “fisicidad” de la leucotomía (la fisicidad, por ejemplo, de ese instrumento similar al que se utiliza para extraer el corazón de las manzanas del que habla uno de los expertos, una especie de sacacorchos que se introduce en el cerebro), con la eliminación de toda inteligencia en quienes la sufren y con el afán de dejar una “impronta” que sus familiares relatan como característico de Moniz, impronta que, a su vez, evoca la incisión en el cráneo y en el cerebro que produce la leucotomía. Las últimas frases del discurso de Moniz, al final de la película, están también cargadas de ironía a este respecto: “no hay placer espiritual igual al que se tiene cuando se descubre un hecho nuevo de la ciencia. Es el mayor de los placeres y la mayor de las alegrías... Y la razón es simple. Es que el sentir y el trabajo del cerebro humano suben muy alto, tan alto que entran en comunión con

los dioses”, palabras mezcladas con los gritos de un chimpancé.

Por tanto, no es cuestión en absoluto de oponer lo espiritual a lo corporal, no hay ningún rechazo de lo corporal, sino de cierto trato con la corporalidad que no atiende al problema de la inteligencia, del sentido, de la vitalidad y de la afectividad. Un rechazo a un trato con lo animal y lo corporal que se relaciona con ellos no como con la animalidad y la corporalidad de un ser humano social vivo, sino como con los de un cadáver. La habitación en la que entra el investigador que tiene las cuatro paredes cubiertas de placas de rayos x de calaveras humanas iluminadas y que la cámara recoge como desconcertada, girando sobre sí misma, perdiendo la orientación espacial, representa el laberinto de espejos de la muerte que está detrás de este trato siniestro con lo animal y lo corporal humano. A mi juicio, la tesis a la que apunta Jordá es que este trato siniestro no es independiente de los modos de dominación que estructuran la sociedad. La singularidad histórica en este punto viene dada por la interdependencia entre el saber científico y los poderes económicos y políticos. La diferencia de clases entre Moniz y sus familiares, por un lado, y, por el otro, los pacientes de la Comunidad Terapéutica (que los representan en la ficción teatral) se hace patente incluso en los mismos gestos de unos y otros. Resalta la funcionalidad económica de la leucotomía que se realizaba de forma casi industrial para vaciar los hospitales del estado, con el consiguiente “ahorro” que ello suponía para el gasto público; y que, por tanto, deducimos, se aplicaba a los que no tenían dinero para pagarse un hospital privado. La imagen de Moniz en los billetes de escudos portugueses, ese fragmento de documental de la época en el que Franco y los doctores de las facultades de la Universidad de Lisboa son considerados como “pares” o, en fin, la vinculación que, por ejemplo, Ignasi Pons, pero no es el único, establece entre ciertas prácticas psiquiátricas y el control social de los individuos, todo ello, son distintas formas de plantear esta interdependencia entre la ciencia y el poder de clase.

Es como si Jordá uniera a Marx y Foucault para negar la autonomía absoluta de las esferas sociales. Tanto desde la tesis marxista de que “no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino el ser social el que determina su conciencia”, como desde la relaciones de saber/poder foucaultianas se impone la necesidad de pensar la ciencia en relación con la sociedad. Ahora bien, del mismo modo, para poder situar a la singularidad personal integrada dentro de la singularidad histórica, sin que ésta se convierta en un mero trasfondo y sin que, como al otro extremo, asfixie la realidad de aquella, es necesario partir de esta necesaria interdependencia entre prácticas sociales y entender la singu-

laridad personal no sólo como relación, sino como relación práctica en sí misma; no como mera relación intersubjetiva, sino como relación donde se incluyen también condiciones materiales, elementos, dinámicas y estructuras, etc. no personales.

De este modo, nos encontramos igualmente más allá de la microfísica o de lo molecular. Entrar en el tema de la locura y de su regulación social en una sociedad estructuralmente desigual, nos lleva a poner en juego la persona, la concepción que un individuo tiene de sí mismo, de los demás y de lo que uno y otros hacen. Esta concepción tiene su propia necesidad y está en necesaria interdependencia con las restantes prácticas sociales sin que estas la agoten. El tema marxista de la ideología se prolonga así en las películas de Jordá junto al minucioso análisis del poder foucaultiano y su preocupación por las estrategias de normalización, pero recibiendo una consistencia propia que ningún marxista, ni siquiera Althusser, que es el que más cerca estuvo, ni ningún postestructuralista osó darle. Únicamente las feministas que desde los sesenta/setenta trabajan en la línea de que lo personal es político y quizás los situacionistas y su crítica de la vida cotidiana pueden ser tomados aquí como antecedentes.

De igual manera, la inquietud marxista y no foucaultiana es la que hace que Jordá se sitúe de entrada para hacer la película en la experiencia de los que intentan resistir la regulación social de la cordura, en este caso en el de las Comunidades Terapéuticas. Foucault mira siempre desde el punto de vista del poder, por eso para él la resistencia acompaña al poder como una condición necesaria de éste, pero no tiene una fuerza que le sea propia, ni siquiera una que tuviera, por su parte, al poder como condición necesaria. Para Jordá, sin embargo, como para Marx, la insumisión es primera.

Lo personal se abre paso en la película por medio de diferentes hilos o corredores del laberinto. Todos ellos, diría yo, con una hebra común que es la del afecto, principalmente en forma de solidaridad. Primero, aparece como contrapunto a la ambición de Moniz que en todo quería dejar su impronta y estaba empeñado en que amásemos lo que el amaba. Después, como algo muy diferente de la mera sociabilidad. Y aquí se encontraría una buena crítica a Bourriaud, similar a una de la más incisivas que recibe de Hal Foster (Foster, 2005: 5). El encuentro en abstracto, cualquier encuentro sin más determinación que el lugar donde sucede (la sala de exposición) no implica un proyecto político diferente del hegemónico como defendería Bourriaud (Bourriaud, 2001: 432). Para Jordá no se trataría tanto de generar sociabilidad, en abstracto, sino de generar solidaridad en concreto. Esa necesidad de afecto es lo que demanda Ramsés en su última intervención en la película, frente a la mera disposición de fármacos. Y es también la que



articula la propia intervención de Jordá en la película. Jordá interviene en la película no sólo con el propósito de exponerse a la cámara a la que se exponen los otros para romper la asimetría entre observador y observado, sino también con el deseo de ponerse él mismo como “caso”, como “paciente” o “persona con problemas”, de igual a igual, dentro de lo que cabe, por tanto, con los internados de la Comunidad Terapéutica. Ese ponerse de igual a igual va además subrayado y es universalizado por las referencias al azar, a la lotería, y a los versos del poema de César Vallejo, “Los heraldos negros”: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!”. Todos estaríamos igualmente expuestos a esos “golpes en la vida” que han hecho que los internos del Malgrat y el mismo Jordá necesitaran ayuda. La propia finitud que nos singulariza, el estar necesariamente expuestos a relaciones que nos sobrepasan por todos lados, nos pone en situación a todos de recibir esos golpes. No es, por tanto, de “unos locos” de los que está hablando Jordá en *Monos como Becky*, sino de ti y de mí, expuestos tanto al control social que se levanta sobre la regulación de la cordura como a los golpes que “abren zanjas oscuras/ en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte”. Pero, lo más notable de todo es la propia actitud de Jordá ante esta vulnerabilidad universal. En ningún momento, ni en su actitud ante su propio caso, ni en el modo en que la vulnerabilidad se presenta en la película, apunta a la desesperación, ni siquiera se anuncia como motivo de miedo o de tristeza. Incluso el sufrimiento, como en las mencionadas “improvisaciones” de las pacientes que dan la narración de su vida como biografía inventada de los personajes que tienen que interpretar, está alejado de cualquier mirada de compasión. Jordá evita por todos los medios ilustrar la impotencia o regodearse en la melancolía. Hay una hermosa vitalidad en los pacientes de la Comunidad terapéutica que se trasluce incluso en

los momentos más duros. La solidaridad es, en la mirada de Jordá, la alegría que nos produce la potencia que siempre pugna en el otro. Y es esfuerzo por hacer mayor su capacidad de actuar y por que la nuestra crezca también con su aumento.

A la presentación de su propio avatar, añade Jordá la referencia a las circunstancias personales del único actor profesional de la película, Joao María Pinto, quien



estuvo internado en un psiquiátrico a causa de una fuerte depresión y fue también intervenido quirúrgicamente en el cerebro, le extirparon un tumor. Ambas presentaciones se integran en la combinación de documental y ficción que Jordá va construyendo a lo largo de toda la película, con escenas ficticias de la vida de Egas Moniz, con la preparación de una obra de teatro que representa algunas escenas de la vida de Moniz por parte de los internos, con el uso de técnicas básicas de distanciamiento: hablar de la experiencia ante la cámara, mostrar micrófonos, ver la película dentro de la película o ese magnífico momento en el que el personaje Moniz decide practicar la leucotomía en seres humanos y la cámara va retirándose lentamente hasta dejar aparecer toda la construcción del plató y al mismo Jordá haciendo indicaciones. Todo ello sumado “contiene el juego de espejos más complejo y sofisticado, quizás, de todo el cine de Jordá”, afirma Jesús Ángulo (Ángulo, 2006: 26).

Pero, el juego de espejos no debería confundirnos hasta el punto de obnubilarnos con los reflejos y olvidarnos del “juego” mismo y del cristal y el azogue. Para Jordá se trata de forzar a salir la verdad del juego, de plantear que la verdad está en el juego, es el juego hecho consciente. La verdad singular y lo singular verdadero se halla en la “disposición en la que están dos cosas [o

más], de suerte que sin separarse puedan tener movimiento: como las coyunturas, los goznes, etc.” (Diccionario de la Lengua Española, R.A.E., 21ª edición). La verdad singular es la articulación necesaria de la persona, que está inmersa en un mar de imágenes (en el que, deslizándose indefinidamente, unas máscaras cubren a otras), pero que, al mismo tiempo, está, igualmente, cargada de la fuerza de la materialidad del significante y de la significación (de la “construcción” como actividad transformadora que se realiza dentro de unas condiciones materiales y unas relaciones sociales, y en interdependencia con otras prácticas sociales); por lo que la persona, este “juego” y esta tensión, no agota la realidad social, no agota toda singularidad. Jordá, personaje y director, director-personaje y caso real, de carne y hueso (sobre los que interviene el escalpelo láser), realizando una película que ha tenido que ser “producida”, hecha real por medio de un esfuerzo, unas relaciones sociales y unos materiales determinados, es irreductible a un mero efecto de una singularidad histórica y, al mismo tiempo, su singularidad personal interdepende de una singularidad histórica compleja que, por uno de sus costados, viene marcada por la crisis del marxismo y todos los cambios sociales que forzaron esa crisis.

La representación documental en sí misma no es lo verdadero frente a lo falso de la ficción, sino que lo verdadero singular brota de la tensión entre un modo de construir sentido y otro, de la “torsión” ejercida de un modo de representar sobre el otro, forzándose mutuamente a irrumpir. Quizás esto es lo que quiere decir Jordá cuando afirma de manera una tanto enigmática que “la pureza de los géneros se mantendrá a través de la contaminación de los géneros...” (Jordá, 2006: 55).

La ley del amor y el amor de la ley

Cuatro años después de *Monos como Becky*, Jordá estrena *De nens*. Esta cinta es quizás el trabajo de contenido más arriesgado de todos los documentales de Jordá. Pero, lo que a mi juicio es más importante es que en ella habla, como en *Numax presenta...* de un acontecimiento que la película misma no ha provocado. Como en *Numax presenta...*, el acontecimiento no lo inventa o produce la propia película, sino que ésta se integra en un acontecimiento ya dado. La diferencia con *Numax presenta...* es, sin embargo, que esta vez lo social y lo personal están perfectamente entretreídos. La película es un trabajo extenso en torno a un “caso”. Y la realidad del “caso”, tal como la elabora Jordá, es la de una singularidad compleja donde lo personal y lo social-histórico se entretrejen, sin ser, no obstante, ninguno de los dos propiamente el caso. El suceso del que trata la película es el caso del Raval. Ahora bien, “el denominado caso del Raval, que en julio de 1997 provo-

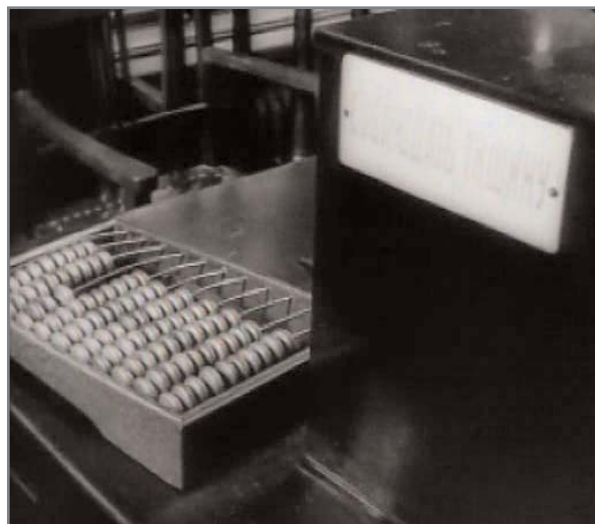
có la detención inicial de once personas y la separación, durante años, de varios niños de sus familias, fue una invención en la que participaron policías, fiscales, jueces, periodistas y psicólogos” (Espada, 2003: “Post-scriptum”). “El caso del Raval” fue el nombre que la prensa dio al supuesto descubrimiento en 1997 por parte de la policía de una red de pederastas que supuestamente actuaría en el barrio barcelonés del Raval. De los once detenidos en un comienzo sólo dos serían condenados. Lo que demostró el proceso judicial completo (y a lo que apuntaba el libro que Arcadi Espada dedicó al “caso” y en el que Jordá basa su documentación inicial) es que el caso -primero- (la supuesta red de pederastas) había sido una invención. Con lo que Jordá, entonces, trata en *De nens* es con este caso -segundo- de la invención de un acontecimiento.

El caso en *De nens*, por tanto, no son los hechos delictivos por los que se realiza el juicio que aparece filmado en la película. El caso del Raval, tal como lo redefine *De nens*, es todo lo acontecido en torno a unas acusaciones de pederastia y prostitución infantil y el posterior enjuiciamiento de un grupo de personas. Lo que aparece claro a lo largo del film es que Jordá no pretende hacer otro “juicio paralelo” más acerca de si existieron los hechos o no, o en qué medida participaron en ellos los acusados, ni siquiera pretende hacer un juicio paralelo que absuelva a quienes los medios de comunicación habían condenado. Los problemas que aborda la película son otros. Son los problemas en torno a la invención de un caso de red de pederastas en el barrio del Raval de Barcelona en 1997. Y lo que presenta es que ese caso está, precisamente, atravesado de problemas.

Uno de esos problemas que, atravesándolo, constituyen el caso del Raval es, sin duda, el modo en el que se trata la “anormalidad” de la pedofilia. Como dice bien Jesús Angulo en el artículo que ya he citado, todo el cine de Jordá plantea de una manera o de otra la cuestión del límite entre la normalidad y la anormalidad. Es importante, pienso, retrotraer estos conceptos a los escritos de Foucault que es el que les has sacado mayor filo, escritos que, a mi juicio, están trabajando desde dentro en la obra de Jordá. Plantear la normalidad desde Foucault evita, por ejemplo, pensar que la normalidad es un “concepto básico de toda sociedad”, como dice Jesús Angulo (Angulo, 2006: 27). Evita también pensar que detrás de todo estos procesos se esconden sistemas de ideas que exudan “desprecio por el hombre” como podría ser la conclusión a la que llega Arcadi Espada (Espada, 2003: 208).

La anormalidad no es ni un rasgo de toda sociedad ni la *maldad* escondida en ciertos sistemas de ideas, es “un fenómeno que está íntimamente relacionado con todo un conjunto de instituciones de control, con toda

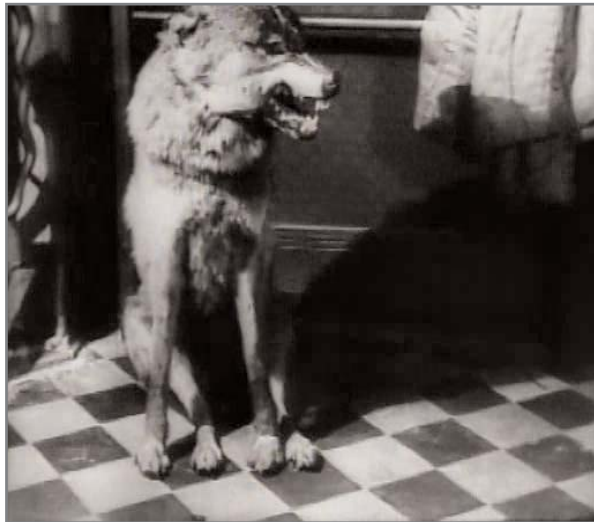
una serie de mecanismos de vigilancia y de distribución del orden” (Foucault, 1990: 83). En su Resumen del Curso 1974-1975, titulado “Los anormales” (Foucault, 1990: 83-91), Foucault *habla* acerca de tres figuras originales del siglo XVIII y XIX a partir de las cuales se formó el grupo de los anormales y que recogen muy bien al menos algunas de las cuestiones que integran la relación de anormalidad respecto a la pedofilia tal como la da a ver *De nens*. La primera figura es la del monstruo humano. Éste se caracteriza por combinar a un tiempo lo imposible y lo prohibido. El pedófilo es tratado como un monstruo en cuanto su orientación sexual es considerada al mismo tiempo como un accidente inexplicable, ni natural ni racional ni voluntario, que le condena a situarse fuera de la ley. El no-lugar del monstruo humano exige, dice Foucault, “la existencia de instituciones parajudiciales y marginalmente médicas”, que determinen un lugar para él, un lugar desde donde poder juzgarlo. La segunda figura es la del indi-



viduo a corregir. Es el individuo que escapa a las técnicas disciplinarias. Si el pedófilo está condenado a situarse fuera de la ley es precisamente porque es incorregible, porque su accidente escapa por definición a toda “comprensión” y, por tanto, a toda regulación. La tercera figura es la del onanista. Esta figura es, por un lado, la más superada. La sociedades occidentales contemporáneas ya no persiguen en general la masturbación, como se hizo durante los siglos XVIII y XIX. Por otro lado, sin embargo, esta figura es la que pone al descubierto algo que en *De nens* está sin duda muy presente. Foucault explica esta “campana contra la masturbación” dentro del proceso de transformación de la familia tradicional en la familia restringida burguesa. En la familia nuclear se establece un “imperativo de un nuevo tipo de relación entre padres e hijos” que tiende “a con-

vertir al niño en el objeto primero e incesante de los deberes de los padres, deberes que vienen impuestos por prescripciones morales y médicas y que atañen a toda su descendencia” (Foucault, 1990: 88-89). El pedófilo aparece en este marco de relaciones como el máximo subvertidor del principio familiar moderno porque osa atravesar la línea que separa “el objeto del deber” del “objeto de deseo”. Esa línea aparece entonces como la última trinchera que hay que defender a toda costa y la barrera que todas las instituciones tienen que sostener con el máximo celo como condición de existencia de “la pequeña familia incestuosa que caracteriza a nuestras sociedades, el minúsculo espacio familiar sexualmente saturado en el que nos educamos y en el que vivimos” (Foucault, 1990: 89 y ver también Jordá, 2006: 78). La defensa de la última trinchera familiar y el sostenimiento de la última barrera contra la depravación sirven de justificación de toda la vigilancia y el control que se ejerce sobre las familias para “proteger” a los niños, esto es, para reproducir una estructura determinada de familia. En el caso del Raval las consecuencias que tuvo este férreo control fueron de extrema dureza, con largas separaciones de los niños de sus familias, además de las humillantes acusaciones que recayeron sobre ellas.

Es, así, la reproducción de una estructura familiar determinada la que se está jugando en este caso de relación de anormalidad. El deseo del pedófilo es el afuera constitutivo de la estructura familiar moderna. La defensa de esta estructura sirve incluso para explicar la



propia pedofilia cuando ésta se atribuye a la falta de afecto que sufrió el pedófilo en su niñez y que le hace fracasar en su relación con adultos, fracaso que a su vez, explican algunos psicólogos, le aboca a buscar relaciones “menos exigentes” con menores. Es como si se qui-

siera decir que cuando todos los padres cumplan su deber de poner a los niños como objeto primero de sus preocupaciones, ni siquiera habrá pedófilos que rompan la “sagrada” barrera que separa el objeto del deber del objeto de deseo. Es difícil negar que cierta psicología muy poco consciente de su papel ocupa un lugar activo dentro del mecanismo de vigilancia y distribución del orden que “protege” a la estructura familiar burguesa.

Este primer problema no es ajeno a un segundo, el problema de la interdependencia del sistema judicial con otros sistemas, instituciones o ámbitos. Si en *Monos como Becky* se ponía en cuestión la autonomía absoluta del saber psiquiátrico, *De nens* mina con toda la fuerza del montaje de imágenes y sonido, la tan alabada independencia del poder judicial. Ya Arcadi Espada en *Raval. Del amor a los niños* (y en su intervención en el juicio que aparece en *De nens*), había puesto en evidencia el modo en que el proceso judicial (incluidas, por supuesto, las decisiones del juez) se había visto afectado por la manera en que la policía llevó la investigación, por el impacto y el tratamiento mediático del caso y por los informes normalizadores de las psicólogas de la Direcció General d'Atenció a la Infància de la Generalitat de Catalunya. Sin embargo, la “valentía” antiestatalista de la intervención de Arcadi Espada se combina con una “cobardía” que le paraliza a la hora de nombrar el mecanismo que explica el comportamiento de la prensa en este caso, que no es, como él mismo señala, un caso aislado. La “pereza” y la “ambición” universales (Espada, 2003, 198) parecen ser los “males” que aquejan a la relación entre policías, fiscales, jueces, psicólogos y los periodistas que se inventaron el caso del Raval. En nada parece ser determinante para Arcadi Espada, ni siquiera cree necesario comentarlo de pasada, que los periódicos se publiquen dentro de un régimen de producción para el beneficio capitalista.

Jordá plantea la cuestión de manera distinta.

Arcadi Espada y yo entendimos que no pensábamos lo mismo sobre el caso Raval. Estamos de acuerdo en los hechos, pero no en la interpretación de los hechos: por qué esto ocurre y por qué en un determinado momento. Arcadi Espada lo atribuye, básicamente, a factores como la maldad, intereses locales, peleas, discordias, enemistades locales y a la estupidez en general y concreta de los medios de comunicación. Son factores determinantes en el desarrollo del llamado caso Raval, pero existe también una utilización por parte de los poderes públicos. Aireando, propagando esta historia, se intentan acallar las protestas de los vecinos, que son muchas, y no me refiero a la cantidad, si no a la aparatosidad. El Ayuntamiento nunca hace caso a las protestas de los vecinos, pero aquí aprovecha para divulgar el caso, convencer, de una

manera muy sutil de que ha sucedido algo terrible.

Su tesis es la siguiente: ¿Qué es lo peor que se puede hacer ahora en el mundo? El pecado, el crimen más horrible: algo que afecta a los niños. Todo es tocable, menos la infancia, que es intocable. Si se demuestra que en un barrio ha estado ocurriendo la violación sistemática de muchos niños y el ocultamiento sistemático de este hecho por el barrio, la tentación implícita del no escándalo, simplemente el hecho de ocultarlo todo, significa que este barrio está podrido. Como todo está podrido hay que intervenir, y cómo se interviene, pues cortando diez manzanas. Hay que entrar a saco en este barrio y limpiarlo: quitar los pozos de oscuridad donde ocurren esas cosas terribles. (Jordá, 2003)

La remodelación del Barrio del Raval con la resistencia que se produjo dentro del mismo y que se expresaba por medio de las dos asociaciones de vecinos enfrentadas entre sí (Tamarit y otros inicialmente detenidos pertenecían a la que era más crítica con el proyecto urbanístico del Ayuntamiento), es, por tanto, el factor que, de acuerdo con Jordá, fue determinante en la invención del caso del Raval. Y la remodelación del Barrio del Raval se inscribe a su vez en la creación de la marca Barcelona y de la transformación de Barcelona en una ciudad-empresa ("Informe: Barcelona 2004: el fascismo posmoderno" en www.espaienblanc.net), proceso del que *De nens* es, sin duda, un documento revelador.

El Raval como espacio urbano complejo, incoherente, opaco, que la planificación urbanística no puede someter (según se expresa el antropólogo Manuel Delgado en su intervención en la película) es en *De nens* tanto el laberinto de laberintos (de calles y vidas) que no tiene salida, que no puede ser reducido a una unidad o a una lógica, como, por ello mismo, el foco concreto de insumisión desde el que se sitúa el punto de vista del documental. Es en esa lucha de resistencia urbana en la que se integra *De nens* como *Numax presenta...* se integraba en la lucha de fábrica. El diferente modo, sin embargo, en que cada una lo hace responde no sólo a la evidente distancia entre unas circunstancias y otras, sino también a las transformaciones que ha sufrido tanto la clase obrera que lucha en ambas batallas tan distintas como la perspectiva de la lucha social-personal con la que trabaja Jordá.

La relación de anormalidad y la interdependencia entre las distintas esferas o instituciones sociales, por su parte, apuntan a una tercera cuestión que las recoge a ambas. Tanto en una como en otra de lo que se trata es de relaciones de dominación. Y estas relaciones se materializan en la elusión de responsabilidad de los que responsabilizan. En todo el caso se hace patente un afán por responsabilizar por parte de las posiciones de poder (policías, periodistas, fiscales, jueces, servicios de



protección de la infancia) sólo equiparable al interés puesto por esas mismas personas en eludir toda responsabilidad respecto tanto a las consecuencias de sus acciones como respecto a las situaciones en las que viven los responsabilizados. La relación de poder reside precisamente en esta asimetría respecto al poder de responsabilizar y de eludir la responsabilidad. A un lado están las posiciones que otorgan máximo poder de responsabilizar y eludir responsabilidad; en el otro, las que ofrecen un mínimo de ambos.

En este aspecto la película es particularmente brillante. La elusión de responsabilidad de los que responsabilizan se sitúa a dos niveles. En el primero encontramos la elusión de responsabilidad respecto a las condiciones de vida del barrio y a las situaciones que generan. Jordá lo expresa con toda claridad respecto al caso más flagrante:

...una madre y un padre a los que acusan de haber vendido a sus hijos, a su hijo especialmente por, y aquí la cosa ya es clamorosa, por dos mil y tres mil pesetas.

Si puede entrar en la cabeza de la gente que unos padres vendan a sus hijos por este dinero, hay que plantearse que el problema no es que los vendan, sino cuáles son las condiciones de vida de un barrio en el que se llega a esta forma, no ya de miseria, sino de ultramiseria. Y estas cantidades de dinero se mantienen sin ningún rubor durante todo el juicio sin darse cuenta, o peor, dándose cuenta pero olvidando que están hablando de un mal muy superior. Están hablando de algo mucho más grave. (Jordá, 2003)

Esta elusión de responsabilidad que se hace tan evidente en el juicio es reafirmada por Jordá al poner la historia de "la Conchi" en paralelo con el mismo. La despro-

tección absoluta de “la Conchi” de la que nadie es aparentemente responsable contrasta de manera sangrante con el celo en la persecución de la supuesta red de pederastas.

En el segundo se halla la elusión de responsabilidad respecto a las propias consecuencias de las acciones de los responsabilizadores. Nadie se hace cargo de las consecuencias de la separación de los niños de su padres o del aprovechamiento económico-político de la invención.



Un cuarto problema, que está igualmente entretejido con todo lo anterior de manera esencial, es el de la verdad. En definitiva, *De nens* trata del caso de la invención de un caso; realidad y ficción están mezcladas en el propio asunto del que se trata. El problema de “la verdad” de la pedofilia, el problema del modo en que el caso interdepende de toda una serie de aspectos sociales que “no se ven” de manera inmediata, el carácter ritual del juicio y su teatralidad (incluida la disposición de la sala), la fabulación o no de los niños, los interrogatorios de la policía, la “información” de los periodistas, la cientificidad de la psicología, las declaraciones de los testigos, la verdad directamente performativa que la decisión del juez posee por orden institucional, la verdad de lo íntimo, la sinceridad del amor a los niños que mueve a todos..., *De nens* muestra que, de hecho, el papel que juega la verdad en nuestra sociedad (por su complejidad, por su eficacia) desborda por todos lados tanto la concepción que sólo puede pensar en la circulación infinita de simulacros como la que se descuerna por recuperar a toda costa un referente puro que nunca existió.

La verdad desde *De nens* se muestra como algo complejo. La verdad no se opone de manera simple a la

ficción; como ya hemos visto, la verdad singular es una dialéctica entre verdad y ficción que pasa por la urgencia con la que una reclama a la otra.

La verdad nada tiene que ver con la neutralidad. Es más la pretensión de neutralidad es síntoma siempre de no querer ver toda la realidad. La verdad es siempre verdad situada.

La verdad no es una. Hay diferentes tipos de verdad. La verdad está entrañada de modo distinto en las distintas prácticas y, en cada una de ellas, exige ponerse a prueba de manera distinta. No es lo mismo la verdad del juez que la verdad del sentimiento expresado por Tamarit.

La buenas intenciones no garantizan la verdad. Pueden producir justamente una seguridad interior que aboque a lo contrario (aquí coinciden Jordá y Arcadi Espada). “De buenas intenciones está empedrado el camino del infierno”, era una expresión cara a Marx.

La verdad no lo es todo. Hay también otras cosas. Está, por ejemplo, también el amor. “Aunque hubiese descubierto -afirma Jordá- que [Tamarit] sodomizaba a los niños no me habría importado nada, porque allí había amor... En el caso de Tamarit, la diferencia estaba en el amor, y era un amor desbordante. A mí el amor es algo que me apasiona.” (Jordá, 2006: 78)

El amor es el quinto problema y, en absoluto, el menor de ellos. “Del amor a los niños” titulaba su libro Arcadi Espada. En todos los aspectos del caso Raval, en su invención y en la crítica de esta invención, la preocupación por los niños es la energía que dota de intensidad a todas las intervenciones. *De nens* deja traslucir algo más, sin embargo, desde la propia decisión de hacer una película que gira en torno a un asunto tan resbaladizo y “fácil” de condenar como la pederastia (ante la pederastia cualquiera puede convertirse en juez y en verdugo, si no legal, al menos moral). Deja traslucir un cierto amor por el pedófilo, más exactamente por Tamarit. En la figura de Tamarit, la abyección a la que su crimen (supuesto o real, éste no es el asunto ahora) lo desplaza, el estar excluido del orden social como monstruo incorregible, una posición por tanto de margen, de insumisión buscada o encontrada, se combina con ese “amor desbordante” que, como acabamos de citar, marca “la diferencia” con respecto a todos los demás, con respecto a Lli, el otro acusado de pederastia, y con respecto a magistrados, policías, periodistas y protectores de la infancia. *De nens* rezuma amor por el amor de Tamarit. Jordá atravesó el estigma que inscribe a Tamarit como absolutamente despreciable y encontró al otro lado un amor que amar, un amor apasionante. La película conduce a quien la ve a hacer la misma travesía. No es fácil, sin embargo, dejarse llevar por esa senda. Y, al mismo tiempo, intuimos que por ahí se agita nuestra máxima fuerza. Es por todo ello, sin duda, que la película inquieta. Este es el “mo-

mento de indecisión” de *De nens* que desde el comienzo de la película anuncia la canción de Albert Pla.

En conclusión, la singularidad en *De nens* es la del caso de la invención del caso del Raval, la singularidad de un acontecimiento. Una singularidad que incluye las singularidades histórico-sociales y personales como hebras que componen los hilos que la tejen. En todas las personas y en todos los hechos que articulan el caso, las ambiciones, prejuicios, sentimientos, etc. personales y la posición social, las relaciones de poder, de dominio, económicas, políticas, institucionales van de la mano. El caso sólo puede ser expuesto si se muestra la actividad de las hebras sociales y personales de todos los hilos. Las relaciones de anormalidad generan un repudio que una persona puede sentir físicamente, pero eso no está separado de la reproducción de la estructura familiar reducida en la que se inscriben socialmente. La interdependencia de niveles sociales e instituciones responde a un sistema social pero no está separado del modo en que, por ejemplo, el juicio filmado en *De nens* es realizado y sentido por las personas que en él participan como si lo que en él se decidiera estuviera herméticamente separado del resto de lo social. Las ambiciones personales no pueden desarrollarse si no es a través de relaciones de dominación. La verdad no es verdad ni la falsedad es falsedad si no interviene en algún momento la convicción personal. El amor al amor no es sólo un sentimiento, sino un principio que socava los parámetros ideológicos que ordenan y adornan la dominación social.

A la salida de la fábrica social.

El pensamiento cinematográfico de Jordá es un pensamiento que entrelaza singularidades: singularidad personal, singularidad social, singularidad del encuentro o acontecimiento; es una práctica de la singularidad como entrelazamiento de singularidades. Es lo que vengo repitiendo a lo largo de todo el artículo. Pero, el pensamiento de Jordá es también, y también lo he repetido más de una vez, un pensamiento posicionado del lado de la nueva clase obrera y de su lucha -defensiva, intermitente, dispersa, si se quiere, pero lucha al fin y al cabo. Su pasado marxista no se ha desvanecido, entonces. Se ha transformado abriendo con sus películas un camino que nos apela a todos los que deseamos que el capitalismo no sea el capítulo final de la historia humana ni que lo que construyamos contra él sea igual de horrible o peor todavía. Su marxismo (que ya como mínimo en el 73 estaba lejos del burocratismo estatal -ver Apéndice) se ha transformado en lo que yo he querido llamar un marxismo desajustado. Es en este marxismo desajustado donde el entrelazamiento de singularidades cobra plena energía.



De este modo, las transformaciones del pensamiento de Jordá conectan con unas transformaciones sociales y políticas en las que ya no es posible pensar como hace 30 años. La feminización del trabajo y de la lucha obrera, las múltiples opresiones y exclusiones contra las que urge resistir y entre las que no cabe establecer jerarquías, los dispositivos de normalización que se adentran en lo más profundo de uno mismo hacen que la lucha, al menos por estos pagos, no sea ya menos interna que externa, menos social que personal. Los encuentros inventados por la lucha obrera feminizada no dejan de lado lo personal y es imposible que lo puedan dejar. Esos encuentros buscan un apoyo afectivo, necesitan un apoyo afectivo. Es absurdo pedirle a nadie a estas alturas una actividad política en la que se repita la misma impotencia vital a la que le condenan todos los restantes espacios sociales. Que los grupos de activistas que se llevan formando en las últimas décadas tengan todos una componente afectiva ineludible de parentesco o amistad no es casual ni es un obstáculo, es la condición necesaria desde la que afrontar una lucha que es, a un tiempo, social y personal.

Ya no hay política que pueda dejar a un lado lo personal. Y es absurdo en estas condiciones y, en general destruye más encuentros de los que genera, pretender volver -soñar con volver- a unas formas de militancia o de estrategia política que correspondían a coyunturas y condiciones de producción completamente distintas. Ya no es la disciplina de una organización o una utopía ingenua lo que une o puede unir en la lucha. Ya no hay héroes que seguir, ni futuro que a lo lejos espere nuestra llegada. Lo que hay es algo más complejo que, al compartir la necesidad de luchar por cambiar las relaciones sociales, suma o puede sumar la afinidad

(Haraway, 1995: 251 y ss.) entre las personas que (re)inventan el acontecimiento. Y a mi juicio hay que dejar de creer que plantear todavía la dicotomía entre el partido y las masas o la multitud o la autonomía obrera tenga todavía algún sentido. Toda organización política es en estos momentos un nudo, una trama de afinidad y toda trama de afinidad resistente, una organización política. En esta situación lo que urge, deduzco yo, es acrecentar la capacidad de generar conexiones fecundas, aumentar la potencia de conectividad entre nudos, tramas y organizaciones, esforzarse por la reproducción ampliada de las conexiones parciales (Ibidem).

En fin, se habrán dado cuenta de que no tengo muchas dudas respecto a que el cine de Jordá es un ejemplo impresionante tanto del arte politizado que se puede hacer en las actuales condiciones sociales y personales, como del modo en que esa potencia de conectividad resistente de la que acabo de hablar puede desplegarse de manera prolífica, compleja y alegre.



BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, L. (1999), *La revolución teórica de Marx*, México D. F., Siglo XXI.
- Althusser, L. y Balibar, E. (1990), *Para leer El Capital*, México D.F., Siglo XXI.
- Angulo, J. (2006), "La mirada poliédrica de Joaquín Jordá", *Nosferatu*, 52.
- Beauvoir, S. de (2000), *El segundo sexo. Vol. I. Los hechos y los mitos*, Madrid, Cátedra.
- Bourriaud, N. (2001), "Estética relacional" en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Claramonte, J. (2001), "Modos de hacer" en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Debord, G. (1992), *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris.
- Eisenstein, S. M. (2002), *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp.
- Espada, A. (2003), *Raval. Del amor a los niños*, Barcelona, Anagrama.
- Foster, H. (2005), "Arte festivo", *Otra parte*, nº 6 (invierno).
- Foucault, M. (1990), *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta.
- Foucault, M. (1992), "Curso del 14 de enero de 1976" en *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta.
- Haraway, D. J. (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Jordá, J. (2003), "La ciudad dilatada" (entrevista), *Memorie Periferiche* (Livorno, 31.1.2003) en www.arteleku.org
- (2006), "A mí la normalidad no me gusta..." (entrevista), *Nosferatu*, 52.
- Sainz Pezonaga, A. (2007), "El deseo activo de amar. (Afecto y materialismo en Spinoza)", *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 3, www.youkali.net.

APÉNDICE

(Reproduzco en forma de Apéndice el "Prologo" que Jordá escribió para su traducción de una selección de textos de Dziga Vertov, titulado Memorias de un cineasta bolchevique y publicado por la Editorial Labor de Barcelona en 1974. Aunque no esté de acuerdo con todos sus juicios, sobre todo con lo poco matizada que está su apreciación del surrealismo, me parece un escrito interesante, además de porque muestra las posiciones estéticas y políticas en las que se situaba Jordá en esos momentos, por la distinción entre arte materialista y arte idealista que intenta esbozar en él)

ALGO ACERCA DE LAS VANGUARDIAS, LAS PSEUDOVANGUARDIAS, UN HOMBRE LLAMADO 'MOVIMIENTO CONTINUO', SUS DIFICULTADES PARA ENTRAR EN EL CASTILLO Y ¿LA NECESIDAD DE SALTAR CINCUENTA AÑOS ATRÁS?

Que en 1954, la muerte de Dziga Vertov se despachara con las circunstanciales, imprecisas e incómodas frases que el presente suele dedicar a aquellos cuya vida física ha sobrepasado en demasía su vida histórica ("¿Dziga qué...? Ah, sí... Dziga Vertov... un cineasta soviético de los años 20... Pero, ¿no había muerto hace tiempo...? Se ve que no..."), y que ahora, veinte años después, asistamos a una continua revalorización y reactualización de su obra, es un fenómeno que no puede circunscribirse dentro de la consabida arqueología a la violeta o de los periódicos *revivals* críticos, a que tan propensas son las artes y las ciencias apodadas "jóvenes".

Va mucho más allá. Es un síntoma y una expresión que, junto a otros síntomas y expresiones, marca la necesidad de dar nueva respuesta a una pregunta que hasta hace poco parecía tan sólida como obviamente contestada: "¿Cuál es la vanguardia artística de la primera mitad del siglo XX? La vanguardia artística de la primera mitad del siglo XX es el surrealismo" (léase en voz alta con tonadilla de clase de catecismo de los años en que presidía nuestros destinos escolares el Sr. Ibáñez Martín o, a dos voces, con la de los colegiales de San Ildefonso al anunciar el "gordo" de la lotería de Navidad")

Ahora ya no estamos tan seguros de esto. Corrijo para ser más perentorio. Diría que estamos casi seguros de que no es así. De que el surrealismo no es más, a grosso-grosísimo modo, que el baño romántico-expresionista-subjetivista-idealista que el imperialismo cultural francés (cada capitalismo se hace con el imperialismo que puede y que le dejan: nosotros, tiempo atrás, imperializábamos sobre el papel un imperio de pergaminos con espadas y cruces, facsímiles de carabelas y brazos incorruptos de santas escritoras) propinó a un movimiento centro-europeo de auténtica vanguardia, el Dada, prostituyéndolo y rebanándolo y convirtiéndolo en un epigono del siglo XX, en una pseudovanguardia, en algo que estaba predestinado a acabar en los escaparates de los grandes almacenes, en las piscinas renales de estraperlistas de los años 50 y en las pinturas acustres del Maestro de Port-Lligat.

Y quienes, como en un reciente librito muestra del inane "bricolaje" a que ha llegado la industria editorial barcelonesa, pretenden oponer el surrealismo al realismo socialista, reservando, claro está, el "¡ecs!" o el "¡ay!" o el "¡uf!" para el segundo, y el "¡oh!", "¡oh!", "¡oh!" para el primero, no se dan cuenta de que oponen dos cosas parecidísimas, una misma raíz crecida en mantillos distintos: el originado en la caca capitalista y el originado en la caca burocrática.

Cuando eligen, formulan menos una preferencia estética que una preferencia política, una preferencia de clase. Retomemos el hilo y dinamitemos el laberinto.

La verdadera vanguardia del siglo XX es un arte materialista.

Es decir, está compuesta por una serie de movimientos parciales, no asimilables entre sí e incluso contradictorios, pero que coinciden en oponer a una teoría y/o una práctica idealista un teoría y/o una práctica materialista.

Un ejemplo, cualquier cosa menos exhaustivo, de esta serie podría ser la enumeración de las siguientes

parejas antagónicas:

VANGUARDIA

Dada: la obra de arte expresión de sí misma.

Proletkult: el arte como investigación de la clase proletaria.

Mayerhold: el arte como construcción de una nueva realidad.

Etcétera.

PSEUDOVANGUARDIA

Surrealismo: la obra de arte expresión del artista.

Realismo socialista: el arte como imposición de la burocracia estatal.

Stanislavski: el arte como reflejo aparente de la realidad y reconstrucción.

Etcétera.

Y sus características tendenciales serían las siguientes:

Creación colectiva.

Disfrute activo e individual, experimentado en el momento de la creación

Prospección de lo nuevo.

Arte de producción, es decir, arte que produce arte.

Etcétera.

Creación individual.

Disfrute pasivo y (generalmente) colectivo, experimentado en el momento del consumo.

Reflejo de lo viejo.

Arte de consumo.

Etcétera.

Dionisio Arkadievich Kaufman (que, en 1916, eligió llamarse Dziga Vertov: de una palabra ucraniana, *dziga*, peonza, trompo, algo que gira incesantemente, y también, zingaro, gitano, y del verbo ruso *vertet*, girar, dar vueltas, es decir, “movimiento continuo”) entra perfectamente dentro de esta concepción de vanguardia, entendida como arte materialista, como demuestra, mejor que cualquier glosa, la lectura de la colección de textos del presente volumen.

También de ellos, más amplia y claramente de cuanto pudiera aquí decirse, se desprende el agobiante, pegajoso y pesadillesco peregrinaje que Dziga Vertov, Joseph K. en el País de los Soviets, camina hasta llegar a las puertas del castillo burocrático y sus infructuosas llamadas.

La vanguardia soviética, una de las experiencias más fecundas e incompletas de nuestro tiempo, muere al mismo tiempo que el proceso revolucionario que la sostiene y anima. Y el lector español puede encontrar algunas explicaciones de este fenómeno en los prólogos de Miguel Bilbatúa a “Cine soviético de vanguardia: teoría y lenguaje” y a “La isla purpúrea y otras piezas de Mikhail Bulgakov” y en el que yo mismo escribí a “Cine y lenguaje” de Sklovski (uno de los acérrimos enemigos de Vertov, por cierto).

Pero sus orientaciones fundamentales y el espíritu investigador y revolucionario que la fundaba permanecen como una herencia que nos llega a las manos después de dos generaciones, y que no tenemos derecho a dilapidar.

Tanto en política como en arte, es la Revolución Inconclusa a que se refería Deustcher”

Joaquín Jordá, Barcelona, 1973