

PASADO Y PRESENTE. UNA LECTURA SOBRE *EL ENCARGO DEL CAZADOR* (JOAQUÍN JORDÁ, 1990)

Past and Present. A Reading about *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990)

JUAN CARAVACA MOMPEÁN^a

Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

El presente trabajo describe la vinculación que Joaquín Jordá mantuvo con su pasado a través de la película *El encargo del cazador*; un pasado marcado por su participación en la Escuela de Barcelona, su paso por la Escuela Oficial de Cine (EOC) y su militancia política. Para ello, se abordan sus trabajos como realizador, desde los años 60 hasta la filmación de *El encargo del cazador*, con el objetivo de trazar su evolución como director y el proceso que desarrolló hasta crear un estilo propio que luchará a contracorriente con sus trabajos previos. En segundo lugar, y a través de la figura de Jacinto Esteva, protagonista de *El encargo del cazador*, se ha descrito la unión especial que existió entre Jordá, la Escuela de Barcelona y la *gauche divine*. Ambos mantuvieron una amistad durante los años 60 y, tras el fallecimiento de Esteva, Jordá recuperó la memoria de su compañero y la del grupo al que había pertenecido filmando *El encargo del cazador*. Gracias a este reencuentro con su pasado, Jordá pudo reconstruir la imagen de este grupo y separarse de él, desmitificando aquella Escuela de Barcelona y reedificando, al mismo tiempo, la imagen de Jacinto Esteva a través de la última etapa de su vida. Por último, se han buscado las causas de este cambio atendiendo al contexto cinematográfico en el que apareció la película para evidenciar una transformación en la tendencia documental que se vivía en España, transformación de la que formó parte *El encargo del cazador*, y que buscó el cambio en la reflexión acerca del cine, su historia y sus procesos.

Palabras clave: cine español, documental, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, *El encargo del cazador*, Escuela de Barcelona.

ABSTRACT

This paper explores the links that Joaquín Jordá sustained with his past through the film *El encargo del cazador*; a past marked by his participation in La Escuela de Barcelona, his time at the city's Escuela Oficial de Cine (EOC) and his political militancy. It does so by examining his work as a filmmaker from the 1960s until the filming of *El encargo del cazador*, in order to trace his evolution as a director and the development of a unique style that challenged his previous work. Secondly to this, and through engagement with the figure of Jacinto Esteva, the protagonist of *El encargo del cazador*, this piece examines the special relationship that existed between Jordá, La Escuela de Barcelona and *la gauche divine*. Jordá and Esteva maintained a friendship during the 1960s and, after the death of Esteva, Jordá sustained the memory of his friend and *la gauche divine* by filming *El encargo del cazador*. Thanks to this engagement with his past, Jordá was able at once to rebuild the image of this group and dissociate himself from it, demystifying La Escuela de Barcelona and rebuilding, at the same time, the image of Jacinto Esteva through the representation of the last phase of his life. Lastly, the reasons for these shifts are explored by considering the cinematic context in which the film was created, in order to put in evidence a transformation in documentary trends in Spain at that time; a transformation of which *El encargo del cazador* was a part, and which sought change via reflection upon cinema itself, its history and its processes.

Keywords: Spanish cinema, documentary film, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, *El encargo del cazador*, Escuela de Barcelona.

[a] JUAN CARAVACA MOMPEÁN está realizando su tesis doctoral, dirigida por el profesor Alfonso Palazón, sobre el cine documental que se realizó en España durante la década de los noventa. Máster en Estudios sobre Cine Español por la Universidad Rey Juan Carlos. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en diferentes proyectos audiovisuales y ha realizado los cortometrajes: *Mudanza* (2007), *Arkatz-errea* (2009), *María* (2010), *La violación más suave* (2012) y *En espiral* (2014).

«Ya sabes que odio este país –en el cual, solo por ocho días me impusieron nacer– pero ahora, la suerte y el esfuerzo y quizá, también el talento, me permiten abrirme hacia lo menos vulgar, cotidiano, pequeño, mezquino... (Ya sabes cómo detesto a mi cigüeña)»¹

I. Introducción

«Les pido un acto de fe acerca de algo que no tengo tiempo de demostrar aquí»². Al escribir estas palabras queremos decir lo siguiente: no podemos resumir la obra de Jacinto Esteva ni tampoco la de Joaquín Jordá, y además, hacer ver la amistad que existía entre ellos durante el trascurso de lo que fue la Escuela de Barcelona (EdB) en esta breve introducción. Por eso, pedimos que el lector tienda la mano en un acto de fe y, si tiene dudas, acuda a las referencias que clarifican la obra de ambos y su paso por la Escuela de Barcelona, además de aceptar que este breve resumen es necesario para plantear la idea central de nuestro texto: una lectura sobre *El encargo del cazador*.

Empezaremos por el protagonista de la película que da título al artículo: Jacinto Esteva. Hombre inquieto. Trabajó la pintura, la arquitectura, la literatura y, lo que aquí nos interesa, el cine. Realizó las siguientes películas: *Notes sur l'emigration* (1960), *Alrededor de las salinas* (1962), *Lejos de los árboles* (1963-1970), *Dante no es únicamente severo* (1967), *Después del Diluvio* (1968), *Metamorfosis* (1970) y *El hijo de María* (1971). Además, dejó tres proyectos filmados pero no montados de forma definitiva: *Picasso* (1962), *Mozambique / Del arca de Noé al Pirata Rhodes* (1970) y *La ruta de los esclavos / La isla de las lágrimas* (1971)³.

Sobre su obra, de forma individual y sistemática, no se ha redactado nada. Aun así, hay aspectos de su cine que han preocupado a algunos investigadores. Estos han sido la recuperación de su primera película⁴, su paso por la Escuela de Barcelona, más como fenómeno social que cinematográfico⁵, y fundamentalmente, su aportación al documental, cuyo número de alusiones se centra fundamentalmente en *Lejos de los árboles*, cinta que ha sido objeto, recientemente, de un nuevo montaje por parte de Pere Portabella⁶. Como su cine documental es el que más ha sido tratado, esbozaremos brevemente sus características.



Notes sur l'emigration (Jacinto Esteva, 1960).

En las tres películas documentales que pudo terminar muestra una evolución desde un cine que podemos denominar de tesis –*Notes sur l'emigration*, *Alrededor de las sali-*

[1] Esta reflexión está presente en una carta manuscrita, un folio por ambas caras, que el autor dirigió a Paco Rabal y que fue fechada por él mismo el «18 de pascua de 1984». Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-jacinto-esteva-a-francisco-rabal-arcipreste-de-hita-18-de-abril-de-1984/>> (20/02/2014).

[2] Tomamos la frase inicial del conocido artículo de Martin Jay «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo» (*Estudios Visuales*, 1 de diciembre de 2003), p. 61.

[3] Todas estas películas, así como el resto de las obras que serán citadas, han podido ser revisadas gracias a la colaboración de Filmoteca Española. Al aludir a ellas siempre estaremos haciendo referencia a la copia presente en esta filmoteca. Si no es así, se indicará de forma concreta la copia a la que aludimos.

[4] Nos referimos a la citada *Notes sur l'emigration*, obra que fue secuestrada durante su estreno en Milán por orden del gobierno franquista y posteriormente recuperada y reestrenada en 2012. Este trabajo de recuperación se puede observar en publicaciones como las de Luis E. Parés, *Notes sur l'emigration-espagne 1960. Apuntes para una película invisible* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2011); Juan Goytisolo, «Apuntes para una película invisible» (*El País*, 14 de marzo de 2012), disponible en <http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301_448124.html> (20/02/2014); y Daria Esteva, «Un mail y una carta» (*El viejo topo*, n.º 290, marzo de 2012), pp. 60-62.

[5] Su paso se puede rastrear en obras como las de Casimiro Torreiro y Esteve Riambau, *Temps era temps. El cinema de la Escola de Barcelona i el seu entorn* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993) y *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine* (Barcelona,

Anagrama, 1999); Juan Antonio Martínez Bretón, *La denominada Escuela de Barcelona* (Madrid, Universidad Complutense, 1984); Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión* (Pamplona, Laetoli, 2011); y Rosalind Galt, «Impossible Narratives: The Barcelona School and the European Avant-Gardes» (*Hispanic Review*, 78, 4, autumn 2010), pp. 491-512.

[6] Esteve Rimbau, «Un nuevo montaje de "Lejos de los árboles": Portabella, Jacinto Esteve y Víctor Hugo» (*Caimán. Cuadernos de cine*, 14 de marzo de 2013), pp. 22-23. Este montaje se ha podido ver en el MACBA, tal y como se certifica en <<http://www.macba.cat/es/exposicion-lejos-arboles>> (20/02/2014). Algunas publicaciones importantes en torno a su cine documental son las de Luis Parés, «Alrededor de las salinas» (*Blogs&Docs*, 1 de junio de 2009), disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=400&pp=1>> (20/02/2014); Joan Minguet Batllori, «Lejos de los árboles», en Julio Pérez Perucha (coord.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 683-686; Manuel Delgado, «El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteve», en Josep M.^a Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria fascinación. Notas sobre el documental en España* (Madrid, Ocho y medio, 2001), pp. 221-230; y Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, «Más allá del diluvio. El cine africano de Jacinto Esteve», en Emilio C. García Fernández (coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español* (Madrid, Editorial Complutense / Asociación Española de Historiadores del Cine, 1993), pp. 259-266.

[7] Carlos Losilla, «Lejos de los árboles», en *Catálogo BAFICI 2010* (Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2010), p. 312.

[8] Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, «Más allá del diluvio. El cine africano de Jacinto Esteve». Algunas de las imágenes que se rodaron para estos trabajos aparecerán en *El encargo del cazador*.

[9] Destacamos tres análisis sobre *Dante no es únicamente severo*: Ángel Quintana, «Dante no es únicamente severo. Spleen en Barcelona», en José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero (eds.), *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2003), pp. 441-444; Casimiro Torreiro, «Dante no es únicamente severo», en Julio Pérez Perucha (coord.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 656-658; y Teresa Vilarós, «Barcelona come piedras: la impolítica mirada de Dante no es únicamente severo (Jacinto Esteve y Joaquín Jordá, 1967)» (*Hispanic Review*, 78, 4, autumn 2010), pp. 513-528. Los resaltamos porque son tres miradas diferentes sobre la misma película. Más allá de estas lecturas, la mayor fuente de información sobre esta cinta la podemos encontrar en Juan Antonio Martínez Bretón, *La denominada Escuela de Barcelona*, pp. 100-146.

[10] Francisco Ruiz Camps habla de Jacinto Esteve como de «un pintor que usaba pinceles muy caros». Usa esta frase en dos ocasiones: la primera en *El encargo del cazador* y la segunda en el documental *La passió possible* (Jordi Cadena, 2000).

nas—, preocupándose por desarrollar una hipótesis —sobre la emigración española, sobre una pequeña sociedad de salineros—, a un cine, digamos, más visceral —*Lejos de los árboles*— donde la voz en off ya no se usa para desarrollar una idea, una tesis, sino para tomar apuntes de manera intuitiva, dejando que las imágenes hablen por sí solas y haciendo que algunos la consideren directamente una «salvajada»⁷. Además, hay elementos comunes en todas ellas: Esteve presenta una mirada entre antropológica y fascinada y una cierta inquietud por socavar los mecanismos documentales más clásicos, lo que le lleva a plantear, por ejemplo, escenas preparadas —el entierro que aparece en *Alrededor de las salinas*, el burro despeñándose en *Lejos de los árboles*—, o a presentarse físicamente en sus películas —al inicio de *Alrededor de las salinas*; en la batalla del vino de Haro que podemos ver en *Lejos de los árboles*—.

Incluso podemos llevar estas características a las películas que jamás acabó. En los trabajos que Esteve realizó en África mantuvo la presencia de elementos de ficción y su habitual mirada antropológica⁸. Pero además, parece que recuperaba un gusto por la denuncia social —contra el colonialismo y a favor de los movimientos de liberación— y la necesidad de hacer hincapié en un tema que ha recorrido parte de sus películas documentales: la muerte. En ocasiones, una muerte sobre la que ronda un cierto aire de violencia.

Dicho esto, pocas alusiones existen a su cine de ficción. Dejando a un lado *Dante no es únicamente severo*, sus tres últimas películas han recibido poca atención⁹. Quizá podamos entender el porqué. Son películas donde la máxima de Francisco Ruiz Camps se cumple¹⁰. Hablamos de metrajés desquiciantes, donde la figura de la mujer es la que provoca un derrame de sensaciones, con poco o ningún hilo de historia al que asirse y en donde una simple premisa —el bosque quemado que encontramos en *Después del diluvio*— puede justificar toda la producción. Parecen películas que carecen de interés. Incluso de interés para el propio director, cuya cabeza ya empezaba a moverse por otros

derroteros que le llevarían a África, y a nosotros directamente hacia *El encargo del cazador*.

En lo relativo a Joaquín Jordá, las cosas cambian de forma considerable. Toda su obra, y también su vida, han sido objeto de varias monografías¹¹, estudios¹², retrospectivas museísticas¹³, películas¹⁴, por no volver a mencionar lo bien documentado que está su paso por la Escuela de Barcelona. Centrándonos en la gran cantidad de alusiones que genera, tenemos que decir que estamos ante un hombre importante en lo que se refiere al cine español. En concreto, y puesto que de sus quince películas trece son documentales, estamos ante una figura clave del cine documental de este país¹⁵. E incluso, si afinamos un poco más, y tenemos en cuenta la azarosa historia del documental patrio, es casi un miembro fundacional de esta vía del cine en España. De este modo de hacer cine tal y como lo vemos a día de hoy. Y sin embargo, repasando su obra, descubrimos que, como director de cine, hasta 1996-1999, periodo que coincide con la realización de dos de sus películas y con su infarto cerebral, era un realizador «casi inédito»¹⁶.

En este terreno llamado inédito es donde nos situamos. Jordá y Esteva habían transitado con diferente acierto por la Escuela de Barcelona. Esteva casi circunscribe toda su obra a ese movimiento cinematográfico mientras que para Jordá, y a tenor de lo que bajo ella hizo, le supuso más bien un banco de pruebas. Fue su etapa formativa, un modo de dar sus primeros pasos en el cine. Y si para ello había que crear una escuela sin aulas, se haría¹⁷. Jordá se exilió a Italia en 1969, donde firmó cinco películas vinculadas al Partido Comunista Italiano. Esteva dejó el cine a principios de los 70 y creó en 1973, aunque de forma breve, una compañía de safaris en África. Ambos, que habían ido de la mano por la

[11] Laia Manresa, *La mirada lliure* (Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2006); J. M. García Ferrer y Martí Rom, *Joaquim Jordá* (Barcelona, Cine Club Associació Enginyers Industrials de Catalunya, 2001); y Nuria Vidal, *Joaquín Jordá / a cura di Nuria Vidal* (Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2006).

[12] Podríamos destacar el número 52, de abril de 2006, de la revista *Nosferatu*, dedicado íntegramente a este director. Igualmente podríamos hablar de un libro que analiza una de sus películas e incorpora una larga entrevista con él: Lola Barceló Morte y David Fernández de Castro Azúa, *Monos como Becky. La lobotomía como eje de reflexión sobre locura, medicina y ética a partir del documental de Joaquín Jordá y Nuria Villazán* (Barcelona, Virus editorial, 2001). Por no mencionar los artículos aparecidos sobre su obra, entre los que destacaremos, como un buen esquema de las cualidades del cine de Joaquín Jordá, el de Irene Libería Vayá, «Joaquim Jordá y el documental de creación. Fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato» (*Comunicación: revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad*

y estudios culturales, n.º 10, año 2012), pp. 371-386; y los dos textos de Santos Zunzunegui: uno sobre su obra y su vida, «Joaquín Jordá Catalá», en Josexto Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (Barcelona, Cátedra, 2007), pp. 175-206; y el otro sobre una de sus películas, «Corregir y dirigir. *Monos como Becky*», en Josep M.ª Catalá, Josexto Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria fascinación. Notas sobre el documental en España* (Madrid, Ocho y medio, 2001), pp. 313-318.

[13] La más conocida es la retrospectiva celebrada en el MACBA entre el 19 de abril de 2006 y el 7 de julio de 2006, titulada «Joaquín Jordá. Cine de situación», con texto en <<http://www.macba.cat/es/joaquim-jorda-cine-de-situacion#tab-general>> (20/02/2014).

[14] Existen dos películas que hablan sobre su figura: *Joaquín Jordá i...* (Martí Rom, 2001) y *No tiene sentido estar haciendo así todo el rato sin sentido* (Ángela Molina, 2005). También se ha dejado ver en la anteriormente citada *La passió possible* o en *Nedar* (Carla Subirana, 2008), aunque en esta última con un papel distinto al resto.

[15] Las películas que firmó como director son las siguientes: *El día de los muertos* (1960), *Dante no es únicamente severo* (1967), *María Aurelia Capmany parla d'un lloc entre els morts* (1969), *Portogallo, paese tranquillo* (1969), *Il perche del dissenso* (1969), *I tupamaros ci Parlano* (1969), *Lenin vivo* (1970), *Spezziamo la catene* (1971), *Numax presenta...* (1979), *El encargo del cazador* (1990), *Un cosc al bosc* (1996), *Mones com la Becky* (1999), *De nens* (2003), *Veinte años no es nada* (2004) y *Al otro lado del espejo* (2006).

[16] Mercè Ibarz, «El cine generador de Joaquín Jordá» (*El País*, 1 de febrero de 2007). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2007/02/01/quaternat/1170294319_850215.html> (20/02/2014).

[17] Al hablar de su etapa formativa y de una escuela sin aulas nos referimos al infructuoso paso de Jordá por la Escuela Oficial de Cine (EOC), su consecuente abandono y su regreso a Barcelona, donde formó una escuela que de alguna manera apelaba a la otra academia de la que sacó poco rédito.

[18] Aludimos al artículo que Jordá escribió en *El País* recordando el fallecimiento de Jacinto Esteva, que había tenido lugar tres días antes. Joaquín Jordá, «A quien una vez compararon con Nicholas Ray...» (*El País*, 12 de septiembre de 1985). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/09/12/cultura/495324002_850215.html> (20/02/2014).

[19] El homenaje se llamó «L'escola de Barcelona (1965-1971). Homenatge a Jacint Esteva». «Además de varias películas de la Escuela, se celebró una mesa redonda en la que intervinieron Gonzalo Suárez, Ricardo Muñoz-Suay, Josep Maria Forn y Annie Settimo. Los actos tuvieron lugar los días 13, 14 y 15 de diciembre de 1988 en la Facultad de Geografía e Historia y fueron organizados por el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona». Manuel Delgado, «El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva», p. 230.

[20] Laia Manresa, *La mirada lliure*, p. 116. En la película *Joaquín Jordá i...* también se hace alusión a esta sensación aproximadamente en torno a los minutos 11:16-12:11.

[21] Esteve Rimbau, Glòria Salvadó Corretger y Casimiro Torreiro, «A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá» (*Nosferatu*, 52, abril de 2006), p. 67.

[22] Queríamos destacar a propósito de este documental algunas referencias. Sobresale su análisis en el libro de Laia Manresa, *La mirada lliure* (pp. 37-39) y, por encima de este, el texto de Alicia Salvador Marañón, «*Día de los muertos*: documental antropológico y censura durante el franquismo», en Pedro Poyato Sánchez (ed.), *El documental, carcama de la ficción* (Córdoba, FilMOTECA de Andalucía / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004), pp. 181-190. Existe una copia de este documental en la FilMOTECA de Cataluña. Originalmente se grabó en 35 mm, con una duración de 12 min aproximadamente y en blanco y negro.

[23] La copia a la que hacemos referencia aquí tiene una duración de 1 hora, 15 minutos y 16 segundos, en color y en 35 mm. Dentro de la película se incluyen dos trabajos de Jordá y Esteva que fueron concebidos de forma individual: el de Jordá se titulaba + x - y el de Esteva *La cenicienta*. Para unirlos se rodaron algunas escenas complementarias junto a un prólogo y un epílogo que trataba de darle una cierta continuidad a la película.

Barcelona de los 60, dibujaron un futuro separados hasta que la muerte de Jacinto obligó a Jordá a dedicarle unas palabras veinte años después de haberle visto por última vez¹⁸.

Es aquí donde vuelven a juntarse, y lo hacen porque Daria Esteva, la hija de Jacinto, le pide a su amigo, tras un homenaje inspirador que la Universidad de Barcelona le realizó a Esteva, que trate de montar la primera película que su padre hizo en África¹⁹. Aquel material era, en palabras de Jordá, un material inerte, pura «necrografía»²⁰. Ante esta situación, ¿qué hacer con Jacinto? Lo mejor será «representarlo de nuevo»²¹. Que el presente sirva para reconstruir la imagen de lo pasado. En este caso, lo que el presente de Jordá piensa de su pasado, de Jacinto, y por alusiones, de la Escuela de Barcelona y la *gauche divine*. Había nacido el germen de *El encargo del cazador*.

II. El proceso de desvinculación

Las etapas cinematográficas, como director, de Joaquín Jordá son fácilmente divisibles: etapa formativa –*El día de los muertos*, *Dante no es únicamente severo*, *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts*–, etapa política –coincide con las cinco películas que realizó en Italia–, la zona intermedia –*Numax presenta...* y *El encargo del cazador*– y la etapa final –desde *Un cosc al bosc* en adelante–. Si empezamos un juego de relaciones, descubriremos que las dos películas intermedias se unen con su pasado de la siguiente manera: *Numax presenta...* –etapa política, *El encargo del cazador* –etapa formativa. Y lo hacen por dos motivos: porque la temática de esas dos películas alude a ese pasado y porque esa alusión supone una desvinculación con sus trabajos anteriores.

Centrémonos en el binomio que aquí nos interesa: *El encargo del cazador* –etapa formativa. Durante sus inicios en el cine y hasta su exilio a Italia, Joaquín Jordá firmó tres películas como director: *El día de los muertos*, *Dante no es únicamente severo* y *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts*. La primera de ellas, financiada por UNINCI, está firmada junto a Julián Marcos²². Se trata de un recorrido por el cementerio de la Almudena con motivo del día de Todos los Santos. Es un cortometraje unido a su periodo de la EOC. La segunda, codirigida con Jacinto Esteva, es el manifiesto de la conocida Escuela de Barcelona²³. Es una obra abiertamente confusa que alude a situacio-

nes, mensajes y guiños solo descifrables por aquellos que pertenecían a esa escuela. Mientras que la última fue creada como una carta de presentación para futuros inversores de un proyecto, como otros tantos durante esta época, que Jordá jamás conseguiría sacar adelante²⁴. Las tres películas comparten un mismo esquema: el que está tras las cámaras es Joaquín Jordá pero la voz que escuchamos en ellas no le pertenece²⁵. En *El día de los muertos* el resultado es el de un cortometraje que busca, a través de la conocida «voz de Dios», tener un aspecto impersonal. Únicamente existe una narración que acompaña a unas imágenes tomadas con cierta precariedad. En *Dante no es únicamente severo*, y a pesar de que algunas marcas del estilo de Jordá están presentes en la película, la voz pertenece a la Escuela de Barcelona, siendo las principales características de esta obra su provocación, la presencia de modelos, la influencia de la publicidad, el aire experimental y la liberación sexual²⁶. Y por último, en *Maria*



El día de los muertos (Joaquín Jordá, 1960).

Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts, la cámara de Jordá está al servicio de Maria Aurèlia Capmany y su falso relato sobre Geroni Campdepedrós²⁷.

A pesar de que únicamente *Dante no es únicamente severo* está realmente unida a la Escuela de Barcelona, Jordá no puede evitar que se le relacione con dicho movimiento gracias, en gran parte, a su repercusión mediática y a su enfrentamiento con el conocido

como Nuevo Cine Español (NCE). La desilusión con la que encaró su futuro profesional y la necesidad de desembarazarse de esa escuela fue lo que le hizo marcharse a Italia. En un principio, nunca habría vuelto a realizar nada que tuviese que ver con aquellos compañeros de Barcelona; sin embargo, la muerte de Jacinto Esteva, como hemos dicho, le brindó la oportunidad de hacer dos cosas: demostrar que ahora tenía una voz propia y desvincularse cinematográficamente de ellos.

Jordá realizó la película. Y la hizo con la ayuda de TVE²⁸. Al analizarla descubrimos que podemos dividir su metraje en diez partes que coinciden, casi en

[24] Estamos hablando de una película de 16 mm, de una duración aproximada de 55 minutos, en blanco y negro y en catalán. Se puede encontrar una copia en la Filmoteca de Cataluña gracias a que en 1990 la cinta apareció en las latas no catalogadas del legado de Carlos Durán que se entregó a esta institución. Al hablar de proyectos fallidos resaltamos que en esta época se truncaron 13 proyectos que tenía preparados y esta película es el reflejo de uno de ellos porque se filmó con el objetivo de encontrar inversores para poder realizar una adaptación del libro *Un lloc entre els morts*. Se puede encontrar más información en el texto de Glòria Salvadó Corretger, «Especros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordá» (*Nosferatu*, 52, abril de 2006), pp. 31-39; y en el de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, «A propósito de un redescubrimiento "María Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts" y el comienzo de la diáspora de la Escuela de Barcelona», en Joaquim Romaguera i Ramió, Peio Aldázabal y Milagros Aldázabal (coords.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Donostia-San Sebastián, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca / Asociación Española de Historiadores del Cine, 1991), pp. 247-256.

[25] Al utilizar la palabra voz nos referimos a una posición, actitud o punto de vista independiente y no condicionado por otros agentes.

[26] Juan Antonio Martínez Bretón, «Escuela de Barcelona, de su contexto histórico», en José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero (eds.), *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2003), p. 168.

[27] Esta obra, para Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger es mucho más significativa de lo que aquí la consideramos. Para ellos, «se convirtió en una película que edifica las líneas teóricas fundamentales del cine de Joaquim Jordá». Fran Benavente y Glòria Salvadó Corretger, «Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordá» (*Formats: revista de comunicació audiovisual*, n.º 5, 2009).

[28] Gracias a Manuel Pérez Estremera y Salvador Agustí, TVE le dio a Jordá 18 millones de pesetas para rodar la película. Este dinero se puso a disposición del Instituto del Cine Catalán, que se encargó de producirla. Esta se finalizó en 1991 con un metraje definitivo de 1 hora y

39 minutos. La copia estaba destinada a programarse en televisión, pero no salió al aire hasta el 29 de diciembre de 1999. En este trabajo vamos a hablar de la copia cuya duración es de 1 hora 39 minutos y 38 segundos, en 16 mm y en color. TVE ha difundido la misma copia desde la que se puede acceder a través de su página web <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/encargo-del-cazador/676972/>> (20/02/2014).

[29] Según la copia citada, las partes coinciden aproximadamente con los siguientes minutos: 00:00 – 02:55 (introducción), 02:55 – 12:35 (infancia y juventud), 15:55 – 30:24 (el cine y la cultura catalana de la época), 30:24 – 43:02 (las mujeres de Jacinto), 43:02 – 47:56 (su aventura africana), 47:56 – 51:58 (el juego), 51:58 – 1:05:48 (el suicidio de su hijo), 1:05:48 – 1:11:05 (la pintura y la literatura), 1:11:05 – 1:21:50 (montaje paralelo) y 1:21:50 – 1:39:38 (recta final). El espacio aproximado entre los minutos 12:35 y 15:55 pertenece a una intervención de Daria Esteva en la casa que su padre tenía en Ibiza. En ella nos habla de la relación de su padre con el lugar y abre para el espectador el vínculo que mantenía Jacinto con la pintura y con su hija. Podríamos relacionarlo a la parte que hemos llamado «pintura y literatura».

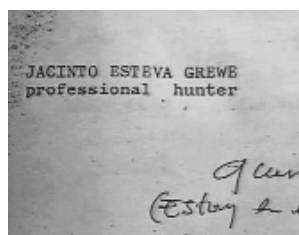
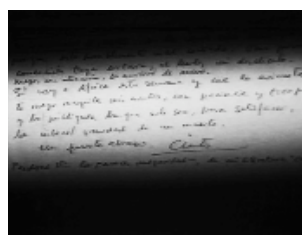
[30] Existe una copia cuya duración aproximada es de 2 horas y 20 minutos. Fue el primer montaje que tuvo la película y fue recortado por exigencias de la producción. Laia Manresa, *La mirada lliure*, pp. 116-117. Hemos conseguido una copia de esta versión para su visionado gracias a la ayuda de Luis E. Parés.

su totalidad, con aspectos de la vida de Jacinto Esteva: «introducción», «infancia y juventud», «el cine y la cultura catalana de la época», «las mujeres de Jacinto», «su aventura africana», «el juego», «el suicidio de su hijo», «la pintura y la literatura», «el montaje paralelo» y «la recta final»²⁹. Estos diez bloques se ajustan a la perfección a la otra copia que existe de la película³⁰. Y lo hacen porque la cinta está montada siguiendo temas de conversación, de diálogo, es decir, que se construye sobre los testimonios que a cámara expone cada personaje³¹.

Dentro de esa estructura, en la «introducción», comprobaremos cómo Jordá plantea el recuerdo de Jacinto desde su punto de vista a través de una escena preparada que bien podría ser el inicio de una película de ficción. Desde que comienza el metraje hasta aproximadamente el minuto 2:50 aparece lo siguiente: títulos de crédito sobre fotografías que, parece, fueron realizadas por Jacinto Esteva. Se cierran los títulos con el nombre de la película y se da paso a unas imágenes filmadas por Esteva en África en donde vemos a una persona de espaldas sobre un jeep y con un traje de explorador, a unos búfalos correr y a unos buitres comiendo carroña. Rompe el silencio la voz en off de Joaquín Jordá: «Si voy a África esta semana y cae la avioneta, te ruego, recopiles mis escritos con paciencia y tiempo. Y los publiques. Aunque solo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto»³². Mientras escuchamos



Dante no es únicamente severo (Joaquín Jordá, 1967).



El encargo del cazador (Joaquín Jordá, 1990).

[31] Un ejemplo de cómo se ha estudiado la función del diálogo y el testimonio dentro de esta película es el de Núria Bou y Xavier Pérez, «La libre confesión. La construcción fílmica del testimonio en *El encargo del cazador*» (*Formats: revista de comunicació audiovisual*, n.º 5, 2009). En este breve escrito se analiza el testimonio de Daria Esteva y se plantea la hipótesis de que ella es la protagonista de la película, una película que sería un viaje que pretende desacralizar la muerte del padre y conseguir la sonrisa de la hija.

[32] Aproximadamente, entre el 00:26 – 00:28 de la copia citada. En este momento Jordá muestra una risa irónica; algo que, como hemos dicho antes, se destaca en el artículo de Bou y Pérez, «La libre confesión. La construcción fílmica del testimonio en *El encargo del cazador*».

esto, aparecen imágenes de una carta que viene firmada por «Jacinto Esteva Grewe, Professional Hunter».

A continuación, vuelve a aparecer el título de la película exactamente igual que antes. Por corte, nos encontramos ahora en el cementerio de Sant Gervasi de Barcelona, donde podemos ver el panteón familiar de la familia Jacinto Esteva Fontanet, y a Daria Esteva contemplándolo. Volvemos a pasar por corte a otro lugar: un pequeño despacho frente a una bulliciosa calle de Barcelona. Es Daria Esteva y está sentada en su escritorio. Tiene un papel entre sus manos y recita: «Aunque solo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto»³³. Volvemos, una vez más, a las fotografías de Jacinto. Sobre ellas se van a impresionar el resto de títulos de crédito. Tras terminar con los nombres del equipo se funde a negro y aparece este mensaje: «a DARIA, para que se lo dedique a quien quiera»³⁴. Por corte, pasamos a la imagen de los buitres comiendo carroña y a unas declaraciones de Manuel Delgado que, bajo un aspecto místico y melancólico, nos habla del viaje que emprendió Jacinto, de cómo se encontró a sí mismo en ese viaje y de cómo jamás regresó.



El encargo del cazador.

Esto que hemos descrito es la «introducción». Empezando por el final diremos que Manuel Delgado resume el argumento de la cinta, las claves que vamos a encontrar. En sus propias palabras, nos adentramos en un corazón de las tinieblas. Antes hemos visto, bajo la imagen de unos buitres como símbolo de la autodestrucción de Jacinto Esteva, una película que empieza dos veces. Primero, con la voz en off de Jordá recitando la carta de su amigo, y segundo, con la voz y la presencia de Daria Esteva recitando la carta de su padre. Desde aquí es obvio quiénes van a construir la imagen de Jacinto Esteva: su amigo y su hija. Pero, una vez que se ha realizado la presentación de las dos voces, aparece una dedicatoria. Todavía hay alguien encima. Vuelve a ser Joaquín Jordá. Le dedica la película a Daria e implícitamente deja claras sus intenciones. A partir de ahora va a construir un relato donde confluirán todo tipo de declaraciones que él se encargará de unificar como la voz principal. Como su voz. Jugará también con su figura, pues dentro de la historia él se incluye como «Joaquín» y aparece de tres formas distintas. En primer lugar, con su voz, mediante la narración o a través de preguntas, en dos ocasiones: la introduc-

[33] Aproximadamente, entre el 01:21 – 01:24 de la copia citada.

[34] Aproximadamente, entre el 01:57 – 02:02 de la copia citada.

[35] Aproximadamente, en el minuto 1:02:22 de la copia citada.

[36] Esta idea del *coro* de voces que acompaña la película ha sido mencionada en dos ocasiones. Santos Zunzunegui, «Joaquín Jordá Catalá», p. 203 y Joaquín Jordá, «El encargo del cazador» (*Nosferatu*, 9, junio de 1992), p. 101.

[37] La copia de *Numax presenta...* a la que vamos a hacer referencia es la editada en DVD por Manga Films en el año 2009 junto a *Veinte años no es nada* (2005), del mismo director. Originalmente la película se filmó en 16 mm y en color con una duración de 1 hora y 41 minutos aproximadamente. Para lo que aquí estamos tratando es muy interesante el artículo de Laura Gómez Vaquero, «*Numax presenta...* (Joaquín Jordá, 1979): el documental olvidado de la transición», en Pedro Poyato Sánchez (ed.), *El documental, carcoma de la ficción* (Córdoba, FilMOTECA de Andalucía / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004), pp. 89-93; en él se habla del «desplazamiento de la autoridad textual» hacia los obreros que protagonizan la película. Desplazamiento que nosotros creemos que hay que matizar y que hace alusión al concepto tratado por Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Madrid, Paidós, 1997). También es interesante otro trabajo de Laura Gómez Vaquero, «Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición», en María Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ocho y Medio, Ayuntamiento de Madrid, 2005), pp. 21-46.

[38] Además de *Portogallo paese tranquillo* y *Lenin vivo*, realizó *Il per ché del dissenso* (1969) y *Spezziamo la catene* (1970) de las que no quedan copias disponibles. Junto a estos cuatro trabajos cuenta con

ción, planteando el encargo, y la aparición de Ricardo Bofill, al que realiza varias preguntas para reconducir su confesión. En segundo, *físicamente*, cuando su mano enciende la grabadora que va a revelar por primera vez la voz de Jacinto y accediendo a las peticiones de Romy de hacer su entrevista en el exterior. Por último, a través de la *mirada* y la *referencia directa* que Daria acomete hacia su persona. Por dos veces ella le pide que corte su escena: al final de la película y cuando termina de contar el suicidio de su hermano. Mientras que en una tercera le inquiere directamente después de escuchar la voz de su padre en la cinta: «¿Te crees que me impresiona esto?»³⁵, lo que implica una diferenciación del *Jordá-personaje de la película* del *Jordá-director de cine*.

Con esta sencilla escena inicia la desvinculación con su pasado barcelonés porque a partir de ella va a poner en entredicho a las personas que le han guiado antes implantando sobre ellas una nueva imagen. Personas que formarán parte de un *coro* de voces que, sin pretenderlo, apoyará su discurso³⁶. Además de los testimonios, Jordá también actualizará este pasado enseñándonos a los protagonistas a día de hoy, sin recurrir a imágenes de archivo, y utilizando reconstrucciones en un doble sentido: verbal, narrando hechos pasados de los que no se recuperan imágenes, y físico, como la muerte en primera persona de Esteva. Muestra así, desde el primer momento, un decidido compromiso con el pasado: el deber de crear una nueva imagen y desechar la vieja.

Jordá ya había planteado esta forma de trabajar unos años antes en otra obra que rompería su unión con el movimiento obrero, corriente a la que estuvo muy unido en su juventud. Fue el primer proceso de desvinculación que vivió y que hacía alusión a los años que pasó en Italia luchando por la agitación proletaria. La película en cuestión es *Numax presenta...* y las obras contra las que incorporaba una nueva voz eran aquellas producciones que había firmado bajo la tutela del PCI³⁷. En este sentido, nos encontramos con que, por diversos motivos, de este exilio italiano, solo se conservan dos trabajos: *Lenin vivo* y *Portogallo paese tranquillo*³⁸. La primera es una cinta de montaje con imágenes mudas de Lenin unidas a una voz en off, mientras que la segunda es un trabajo de campo sobre la situación política en el Portugal de los años 60. En ambas, el mensaje y la voz que se envían pertenecían al Partido Comunista. Sin embargo, en 1979, cuando filmó *Numax presenta...* se encontró, sin pretenderlo —puesto que estaba trabajando sin guión—, con lo que él denominó como «el acta de defunción del



Portogallo paese tranquillo (Joaquín Jordá, 1969).

movimiento obrero»³⁹. Empezó a grabar la experiencia autogestionaria de los trabajadores de una fábrica y poco a poco su visión descontenta sobre el rumbo de la lucha obrera se impuso. Así, se desvinculó de su pasado como antiguo militante e inició un nuevo rumbo que terminaría por cerrar la relación con sus inicios en el cine tras la realización de *El encargo del cazador*.

El hecho de actualizar lo pretérito implica en muchas ocasiones que se encare el futuro con una sonrisa y así es como lo expresa Daria Esteva al final de la película. Se pone fin al metraje con un primer plano de la hija de Jacinto dirigiéndose a cámara y diciéndonos que está harta de hablar de su padre. Que hay que pasar a otra cosa. Que ya es suficiente. Y sonríe. Esta escena está rodada frente a una chimenea e invita a dejar estos hechos pasados quemados y sustituidos por otras ideas e imágenes. Jordá acabó con la Escuela de Barcelona y con su vinculación a ella. Algo que, junto a su desvinculación del movimiento obrero, le permitió abandonar sus primeras etapas como realizador para poder empezar de nuevo. Además, inaugurará su nueva carrera con algo que jamás había hecho antes: una película de ficción, con un guión cerrado y un planteamiento convencional —*Un cosc al bosc*—. De alguna forma, las palabras que Román Gubern le dedicó tras su fallecimiento, recordando también a Esteva, pueden resumir esto que hemos tratado de contar: «Jacinto y Joaquín cultivaron dos formas de autodestrucción diferentes»⁴⁰.

III. La imagen de Jacinto Esteva y la *gauche divine*

Al inicio de este texto citábamos un fragmento de la carta que Jacinto Esteva dirigió a Paco Rabal en 1984. La carta está fechada un año antes de fallecer Jacinto. La cita no es casual: ambos mantenían una buena amistad y compartieron más de una salida nocturna.

Esta relación no figura de forma explícita dentro de *El encargo del cazador*. No es objeto de su análisis. Sin embargo, Paco Rabal está presente en la película. Sobre la hora y once minutos de metraje se inicia el clímax de la cinta,



El encargo del cazador.

al que dentro de nuestra división hemos llamado «montaje paralelo», con la proyección, a través de un pequeño monitor, de un programa de televisión presentado por Paco Rabal y dirigido por su hijo⁴¹. En este programa se bosqueja un semblante de Jacinto Esteva, al que se ve totalmente ido, hablando de forma incoherente y junto al que aparecen su hija Daria, su última compañera, Ana Ventosa, y sus perros. Esta fue la última aparición

una quinta película, que es más bien una *performance*, conocida como *I tupamaros ci par-lano* (1969).

[39] Joaquín Jordá, «Numax presenta... y otra cosas» (*Nosferatu*, 9 de junio de 1992), p. 56.

[40] Román Gubern, «Marginalidad áurea» (*El País*, 5 de julio de 2006). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2006/07/05/cultura/1152050402_850215.html> (20/02/2014).

[41] El programa se llamaba *¿Qué pintamos aquí?* y se realizó entre los años 1985 y 1986. El capítulo en el que apareció Jacinto Esteva se emitió a las pocas semanas de su fallecimiento en TVE, el 8 de octubre de 1985, y se titulaba «El sueño». Según rezaba la publicidad de dicho programa, el objetivo de su emisión era comprender la pintura de autores españoles a través de sus experiencias personales. Andrés Fernández Rubio, «Televisión española emite un programa sobre la vivencia de pintores españoles» (*El País*, 8 de octubre de 1985), disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/10/08/radiotv/497574004_850215.html> (20/02/2014).

[42] Esteve Riambau, Glòria Salvadó Corretger y Casimiro Torreiro, «A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá», pp. 40-79. En esta extensa entrevista, Jordá relata cómo Jacinto se llenó de coca hasta las narices debido a la tardanza del equipo técnico de TVE como una forma de minar la ansiedad que sufría por quedar bien ante las cámaras, aumentando consecuentemente su estado de nerviosismo.

[43] Aproximadamente, entre los minutos 1:12:22 y 1:12:25 de la copia citada anteriormente, Daria habla del vídeo como algo «doloroso, corrosivo y brutal» porque era como una «autopsia en vida de Jacinto».

[44] Cuenta Joaquín Jordá que, a la hora de plantearse realizar la película, uno de los problemas que tuvo que resolver fue «cómo escapar, que no vencer, a la comparación que muy probablemente podía establecerse con *El desencanto* de Jaime Chávarri». Joaquín Jordá, «*El encargo del cazador*», p. 100. Esta última afirmación sale a relucir aquí porque no sabemos si consciente o inconscientemente utilizó el mismo recurso que Chávarri al relegar la aparición del personaje clave de la película hasta que esta está muy avanzada. La diferencia en este sentido está clara: en el caso de Leopoldo María Panero, no conocemos su existencia hasta que se materializa, y en el caso de Jacinto Esteve, está presente en todo momento.

[45] Aproximadamente, entre el 1:01:44 y 1:02:19 de la copia citada la voz de Jacinto suena a través de una grabadora en el contexto del bloque que hemos llamado «el suicidio de su hijo». En cuanto a las fotografías, destacan las que aparecen en el fragmento que hemos llamado «su aventura africana».

[46] Aproximadamente, entre los minutos 24:40-30:24 de la copia citada.

[47] Esteve Riambau, «Cuando los monos aún no eran como Becky (el documental catalán antes de 1999)», en Casimiro Torreiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo)* (Barcelona, Cátedra, 2010), p. 28.

[48] A este respecto no estaría mal añadir las palabras de la conocida actriz y musa de la Escuela de Barcelona, Sonia Vergano, en una entrevista realizada al diario *El País* años después de su paso por este experimento, que hablan sobre las citadas publicaciones de Riambau y Torreiro. «Las recopilaciones me parecen bien para documentar una época y de paso para cultivar el mito, pero a mí no me interesan demasiado. No sé, me da cierta angustia volverme a encontrar con Gonzalo Suárez, José María Nunes o Joaquín Jordá, a quien adoro pero cuyo pesimismo me aburre mucho. Son como momias del pasado». Agustí Fancelli, «Paisaje sin belleza» (*El País*, 2 de agosto de 1999). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1999/08/02/catalunya/933556041_850215.html> (20/02/2014).

[49] Santos Zunzunegui, «Joaquín Jordá Catalá», p. 183.

[50] «He conseguido a lo largo de estos años, excluirme de ese mundo. La gente no siempre entiende los mensajes mudos, pero yo creo que ellos lo entendieron». Esteve Riambau, Glòria Salvadó Corretger y Casimiro Torreiro, «A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá», p. 64.

pública de Esteve. Estaba nervioso y drogado⁴². Y en palabras de su propia hija, se le practicó una autopsia en vida⁴³.

Dentro del conjunto de la película su aparición es sorprendente porque nunca se había materializado hasta ese momento —exceptuando el inicio de la película donde aparece un hombre de espaldas en un jeep al que suponemos, sin poder confirmarlo, que es él⁴⁴—. Solo vive a través de su voz, de sus fotografías y de los testimonios que la gente narra sobre él y en su nombre⁴⁵. Y lo más contradictorio es que cuando se muestra por sí mismo no aporta nada. Nada de lo que dice puede ser tomado en consideración. Solo podemos deducir una idea de esta aparición: Jacinto estaba mal. Y, como demostró más tarde, estaba en su fase terminal.

Frente a esta aparición hay que contraponer otra: la escena que se resuelve con un travelling realizado sobre la vieja *gauche divine* en el *Up&Down*, un bar de reunión que sirve como memoria del antiguo Bocaccio⁴⁶. Ya se ha comentado el efecto momificador de esta escena⁴⁷, porque sobre ellos aparecen imágenes de su paso por la Barcelona de los 60⁴⁸. Y también se ha hecho evidente su creación como mensaje mudo⁴⁹, constatado además por el propio director⁵⁰. Por tanto, lo que nos interesa es la bruma de nostalgia hacia el pasado que desprenden los presentes, frente al alejamiento de ellos del que hace gala el director. Estos sujetos son objetos, dentro del discurso de Jordá, y su presencia y diálogo no aportan nada, como la aparición de Jacinto. Mientras que lo que sí aporta es su imagen, o más bien, su nueva y decadente imagen, esta vez construida exclusivamente por Jordá.

Si regresamos a las películas que se realizaron durante la Escuela de Barcelona, dos de ellas nos pueden poner en imágenes este Bocaccio y su ambiente



El encargo del cazador.

festivo. Son *Cada vez que...* (Carlos Durán, 1968) y *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968), que se convirtió en la tumba de la escuela⁵¹. En ambas el ambiente era poco nostálgico, más bien alegre. Incluso colorido, desentonando con el ambiente oscuro de *El encargo del cazador* y, por tanto, cargando de significado el conocido travelling que se realiza en la película. Un significado por oposición: el Bocaccio de los 60 frente al Bocaccio –*Up&Down*– de

los 90. El primero, mostrando el papel de un movimiento vivo, y el segundo, el rol de un movimiento muerto. Y cómo no, vinculando el cadáver de Esteva con el cadáver de la escuela.

La actualización del pasado que realiza Jordá, ese ambiente oscuro, tuvo en su momento una respuesta literaria. En un corto periodo de tiempo aparecieron una buena cantidad de obras autobiográficas firmadas por los integrantes de la *gauche divine*: podemos hablar del ciclo de memorias de Carlos Barral –*Años de penitencia* (1976), *Los años sin excusa* (1978) y *Con las horas veloces* (1988)–, de *Los escenarios de la memoria* (1988) de José María Castellet, de *Espacio y Vida* (1990) de Ricardo Bofill, de *Desde los años inciertos* (1989) y *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel* (1992) de Oriol Bohigas. También Román Gubern publicó su *Viaje de ida* en 1997 o los tres tomos de *El peso de la paja* de Terenci Moix (1998). Podíamos incluir aquí la importancia que para la construcción del mito tuvieron las publicaciones de Torreiro y Rimbau. Y si

viamos más adelante encontraremos cómo, a inicios del siglo XXI, estas publicaciones aumentan: escribirán Óscar Tusquets, Eugenio Trias y Oriol Regàs⁵². Estas obras consiguieron, gracias a su visión del pasado, elevar a la idea de mito a este grupo de los 60. Y lo hicieron elogiando sus lugares, sus acciones y sus participantes, dejando huérfano el discurso de Jordá y el retrato sombrío de Esteva.

Esta imagen tan fuerte de Jacinto Esteva y su vinculación directa con la *gauche divine* fue objeto de algunas consideraciones peyorativas. Obviamente, hubo gente que se dio por aludida: para la fotógrafa Isabel Steva Hernández, también conocida como Colita, la película no fue demasiado agradable:



Cada vez que... (Carlos Durán, 1968).

[51] En *Cada vez que...* la conocida sala de fiestas aparece entre los minutos 35:28 – 38:18, aproximadamente, de la copia de 1:19:14 disponible en la Filmoteca Española. Mientras que en *Tuset Street* los bares y las calles que frecuentaban los de la escuela aparecen constantemente. En lo que a nosotros atañe, nos interesa ver cómo en *Tuset Street*, Jordá y Esteva interpretan a dos jóvenes barceloneses plenamente integrados en el círculo festivo.

[52] Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión*, p. 212.

Con Jacinto me unió una gran amistad. Era un gran tipo. Nada que ver con aquel alcohólico terminal que inmortalizó Joaquín Jordá en *El encargo del cazador*. Me entristeció mucho esa película. Hubiese agradecido algún fragmento del Jacinto de los buenos momentos⁵³.

Igualmente, para el escritor y cineasta Augusto Martínez Torres, *El encargo del cazador* dista mucho de ser una buena estampa: «El conjunto [es] un patético retrato de Esteva [...] que pasa demasiado deprisa por encima de su peculiar actividad como productor y director de cine así como sus trabajos como arquitecto»⁵⁴.

Esta nueva imagen obtuvo un cierto rechazo y algunas consecuencias para quien enviaba el mensaje. Una de ellas fue la conocida negativa de Oriol Regàs a invitar al director a sus bodas de oro. A pesar de lo que pueda parecer, Jordá, según sus palabras, podía haber sido más cruel:

[El travelling] lo repetí dos veces de manera intencionada. La hice por primera vez cuando todos llevaban como una hora ahí. Y volví a repetirlo al cabo de tres horas cuando el alcohol ya había subido. Me dio vergüenza utilizar esta segunda toma porque era tremenda. Todo el mundo estaba con una trompa considerable, desbordados. Era tan caricaturesco que no la monté porque tampoco mi intención era machacarlos⁵⁵.

[53] Ramón de España, «Cada día creo más en el exilio interior» (*El País*, 24 de abril de 2000). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2000/04/24/catalunya/956538449_850215.html> (20/02/2014).

[54] Augusto M. Torres, *Directores españoles malditos* (Madrid, Huerga Fierro, 2004), pp. 180-182.

[55] Esteve Riambau, Glòria Salvadó Corretger y Casimiro Torreiro, «A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá», p. 64. Jordá también hace referencia a este hecho en otro texto, en el que comenta lo siguiente: «A medida que los convocados iban sintiendo los vapores del alcohol, las conversaciones se fueron tornando cada vez más autoparódicas, por lo que decidí prescindir de unas imágenes que hubieran podido ser crueles». Jesús Angulo, «La mirada poliédrica de Joaquín Jordá» (*Nosferatu*, n.º 52, abril de 2006), p. 22.

[56] Esteve Riambau, Glòria Salvadó Corretger y Casimiro Torreiro, «A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá», p. 64.

Es fácil entender que algunos compañeros del director se sintiesen vendidos. Jordá había compartido con este grupo momentos de diversión, trabajo y aprendizaje. Así que su postura final pudo ser difícil de manejar para muchos. Y más teniendo en cuenta que para ellos no existía un director de cine que les estaba tomando medidas para una película. No era un director, era *Joaquín*. Lo que hacía que los testimonios fuesen más cercanos. Realmente eran conversaciones junto a un viejo conocido. Un antiguo colega. Así que si la traición existió, se cuajó gracias a un conocimiento previo del conjunto. Este nuevo pensamiento que sobre la *gauche divine* lanzó Jordá no suponía el distanciamiento con todos los individuos que formaban parte de la camarilla, sino de su imagen como colectivo. En concreto, de su imagen pasada: «Hay personajes que yo aprecio y quiero, pero como grupo social, como conjunto, no me interesa nada, me parece deleznable»⁵⁶. Jordá diferencia entre comunidad e individuo y carga su mensaje contra el comportamiento que habían mantenido como entidad. Por este motivo, su recado fue mal acogido por aquellos que aún se sentían identificados con lo que fue la *gauche divine* y la Escuela de Barcelona.

A pesar de que esta nueva imagen nos pueda parecer calculada, milimetrada por el paso de los años y a la espera de ser lanzada, lo cierto es que en este discurso también opera un cierto factor casual. Jordá quería transmitir la imagen que tenía de ellos, pero era difícil presuponer cómo se iban a comportar estos sujetos ante la cámara y si esa imagen podía ser conseguida. El director

tenía conocimiento sobre lo que quería obtener, conocía a los que iba a interpe- lar, como hemos visto, pero tenía dudas acerca de si su naturaleza podía ser captada ante la presencia de una cámara⁵⁷. Por eso, el papel de Joaquín Jordá como personaje dentro de esta historia es fundamental.

Dejando a un lado a la *gauche divine* y regresando al origen de este análisis, volveremos a encontrarnos con Jacinto Esteva, de cuya figura Jordá quiere mostrar una evolución. Justo lo contrario que con su antiguo grupo de amigos, a los que directamente enseña en su lecho de muerte. Es decir, desea presentarnos un proceso del personaje: desde la juventud a la muerte. Bien es cierto que atendiendo mucho más a este segundo hecho.

Jacinto, en palabras de los que aparecen en la cinta, tenía un talento indeterminado, era un diletante, una persona inteligente y poseía un carácter provocador⁵⁸. En pocas palabras, era una persona interesante para la Barcelona de los 60. Sin embargo, estas definiciones apuntan a su etapa juvenil. A sus primeros contactos con el arte y a sus primeras amistades. Después, el protagonista se revelará como un ser violento, alcohólico, mimado y destruido⁵⁹, causando el impacto que antes hemos descrito en sus compañeros.

El cenit de su comportamiento destructor también tendrá un efecto artístico. Trató de terminar un libro *—El elefante invertebrado—* sin éxito y realizó una exposición de pintura en la Galería Orfila de Madrid. Si la novela no llegaría a puerto, la exposición fue un fracaso. Su imaginación corría más deprisa de lo que su capacidad podía traducir en productos artísticos concretos. Y, como afirman Riambau y Torreiro, «Esteva ya había decidido que la realidad era mucho más excitante que cualquier forma de representación»⁶⁰.



El encargo del cazador.

En su última etapa, aludiendo a la sentencia de arriba, y tal y como aparece en la película, su objetivo principal era morir⁶¹. Quería matarse. Aun así, no quería hacerlo de forma rápida. Fue un proceso lento. Nos quedan las imágenes de Esteva disparando a sus cuadros, realizados con materiales orgánicos que tiempo después se pudrían⁶², como una extraña forma de dispararse a uno mismo e inci- diendo en la idea de que, a pesar de querer morir, no tenía el valor de acabar con su propia vida. Una vida que, en cierta forma, se había convertido en su obra. El cine, la pintura, la arquitectura, el juego, el alcohol y el paraíso perdido de África habían sido escenarios para una existencia inquieta. En ella, la manifestación, la experiencia, supera a lo concreto, a la obra como entidad física. Esa idea queda impregnada en la película. Su personalidad la recorre de un lado a otro. Personalidad que, vistos los reproches de viejos amigos, parece incompleta. Quizá porque la parte más negra devoró el resto. O eso es lo que quiere

[57] A este respecto Joaquín Jordá comenta lo siguiente: «Los personajes cuando se ponen ante la cámara a veces yo sé qué van a decir, pero ellos no saben lo que tienen que decir. Yo creo que sé lo que dirán. Porque más o menos sé que a través de ciertas preguntas les puedo ir conduciendo. Ellos lo saben menos que yo, pero hay muchos momentos en que me sorprenden. Porque A: dicen cosas que no esperaba que dijeran y B: dicen cosas que yo no sé. Para mí son revelaciones». En el citado documental de Martí Rom, entre los minutos 12:15 – 12:46.

[58] Ricardo Bofill comenta que tenía un talento indeterminado (aproximadamente entre minuto 6:30), Anne Settimo que era un diletante y un adolescente eterno (aproximadamente entre minuto 10:03). El doctor Pozuelo que era una persona muy inteligente (aproximadamente entre minuto 10:48), mientras que Pere Portabella describe su carácter provocador (aproximadamente entre minuto 18:46-18:56). No estaría mal recordar aquí su origen burgués y su posición económica acomodada, algo que le permitiría estudiar fuera del país.

[59] Todas las declaraciones de los médicos que aparecen en la película apuntan a sus problemas con el alcohol y con la ansiedad. Hemos incluido el adjetivo «violento» por las declaraciones que Romy realiza sobre el minuto 39:20 describiendo este tipo de comportamiento, y el de «mimado» porque así lo define José María Nunes sobre el minuto 21:00. Igualmente nos permitimos poner la palabra «destruido» porque en el único momento en que aparece con vida es el vídeo para la televisión que ya hemos comentado y que no deja lugar a otro tipo de conclusión.

[60] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, «Más allá del diluvio. El cine africano de Jacinto Esteva», p. 264.

[61] Tal y como dice Ana Ventosa cuando la película está muy avanzada (1:25:11).

[62] Casimiro Torreiro y Esteve Riambau, *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche* divine, p. 363.

[63] Aproximadamente sobre el minuto 10:30 de la película.

[64] Es muy conveniente repasar el manifiesto que publicaron y con el que definieron una escuela basada en la autofinanciación, el trabajo en equipo, la preocupación formal y experimental o la formación no académica de sus realizadores. Joaquín Jordá, «La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán» (*Nuestro cine*, n.º 61, abril de 1967), p. 36.

[65] Esteve Riambau, *Muñoz Suay. Una vida en sombras* (Barcelona, Tusquets, 2007), p. 437.

[66] Vamos a entender periferia como fuera de los cauces habituales del cine más popular. Tanto en lo relativo a la producción como a su carácter formal. En el caso de la Escuela de Barcelona la periferia en el cine coincide también con la periferia territorial y política.

[67] Durante este periodo escribiría y trabajaría para importantes directores. Firmaría *La vieja música* (Mario Camus, 1985), *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), *Trío. Así como habían sido* (Andrés Linares, 1987), la conocida *El Lute (camina o revienta)* (Vicente Aranda, 1987) y su segunda parte *El Lute II. mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988) e igualmente participó en la serie *Los jinetes del Alba* (Vicente Aranda, 1990).

[68] «La limitada exhibición de la que gozó *El encargo del cazador* retrasó sus efectos como detonante de la explosión del documental catalán hasta que el propio Jordá irrumpió con *Mones com la Becky*». Esteve Riambau, «Cuando los monos aún no eran como Becky (el documental catalán antes de 1999)», pp. 28-30. El autor limita su reflexión a Cataluña, pero más adelante relaciona su

hacer ver Joaquín Jordá. Más allá de esto, Anne Settimo, primera mujer de Esteve, y presente en la película, menciona de forma involuntaria esta idea. Habla de las cintas de su ex-marido y de cómo estas permanecen en el recuerdo, «desde *Notas sobre la inmigración* hasta las imágenes de esta última»⁶³. Y acierta en un hecho: Jordá recogió partes de la vida de su amigo, sobre todo de su etapa final, y las dejó en una hora y cuarenta minutos. Se sirvió de su obra de vida para servirnos una película. Es justo hablar de una doble autoría. Aunque esta sea efímera como la obra de Esteve. Al final, Jacinto comenzó contemplando la vida y cuando decidió representarla se dio cuenta de que ni la contemplación ni la representación eran suficientes. Había que experimentarla. Ese fue su legado. Y esa es la imagen que de él construyó su amigo.

IV. *El encargo del cazador* y el documental español a finales del siglo xx

Regresemos un momento a los años 60. Jacinto Esteve, Joaquín Jordá, Carlos Durán, Vicente Aranda y el productor Ricardo Muñoz Suay fundan la Escuela de Barcelona en 1967⁶⁴. Su objetivo, además de las propuestas esgrimidas como manifiesto, era enfrentarse a lo que en ese momento nació como Nuevo Cine Español –NCE– y al que se sancionaba mesetario, rancio y posibilista⁶⁵. Una postura que, de forma automática, les llevó a la periferia del cine español⁶⁶. Algunos de los que afirmaron pertenecer a la Escuela de Barcelona salvaron este escollo. Vicente Aranda lo hizo, también directores cercanos a este movimiento como Jaime Camino o Jorge Grau. Algunos, como Jordá, se mantendrían muchos años en la periferia, y otros, como Esteve, morirían en ella.

Si volvemos a 1990, las cosas parecen más complejas que las afirmaciones sugeridas. Joaquín Jordá no destaca como director de cine porque no tiene presencia continua en la realización. Entre 1971 y 1990 solo ha firmado dos películas: *Numax presenta...* y *El encargo del cazador*. Sin embargo, su presencia es importante como guionista⁶⁷. Está integrado en un cierto ámbito industrial que no seguirá como cineasta. De una parte pertenece a los suburbios del cine pero de la otra no. Su mirada como director, su producción y su temática se mostrarán periféricas, como lo hicieron durante la Escuela de Barcelona. La película que analizamos aquí y *Numax presenta...* apenas tuvieron distribución y su impacto fue limitado. Además, seguía manteniendo una posición a la hora de trabajar heredada de su paso por la Barcelona de los 60: el formato de bajo coste. En 1979 y 1990 realizará sus dos películas en 16 mm. Este paseo continuo por los márgenes del cine cambiará en 1999 con *Monos como Becky*. Esteve Riambau ha afirmado que *El encargo del cazador* hubiera podido operar ese cambio de haberse dado las circunstancias⁶⁸.

Ya hemos hablado de los problemas de distribución que la cinta tuvo con Televisión Española. Pero no nos hemos cuestionado el hecho de que fuese producida exclusivamente para la televisión. Algo que nos lleva a preguntar si su

realización para la gran pantalla no era posible. Y si no era posible en qué términos no lo era. Es decir, si era incompatible en términos temáticos, formales o industriales.

En este último aspecto, la década en la que apareció *El encargo del cazador*, la década de los 90, nos proporciona una respuesta fría. Si acudimos a los números veremos que apenas diecinueve largometrajes documentales se proyectaron en las salas de cine entre 1985 y 1999⁶⁹. El cine documental en España se había hundido y apenas recuperaría una cierta relevancia hasta pasado un tiempo. En esta tesitura, realizar una película como la de Jordá era industrialmente complicado, así que no es de extrañar que para su producción se optase por el apoyo de la televisión pública.

En el ámbito formal y temático, el cine documental español encaró el inicio de los 90 renovando su cara. Se producirán casi en años sucesivos una serie de películas con propuestas que cambiaron el documental español y abrieron una nueva vía a seguir⁷⁰. Y como era de esperar, por la situación de cambio que se cernía, su distribución fue difícil⁷¹.

En todas estas cintas que surgirían durante la década de los 90 se ha abandonado la idea que acompañó a todo el documental español durante la transición basada en la reivindicación de sacar toda la realidad escondida, desde la realidad política a la realidad psicológica⁷². Ahora se presentan obras que no hacen referencia a un pasado político cercano –franquismo– o a un presente político incierto –transición–. Más bien se repliegan sobre el propio cine. Aluden a él de una forma u otra. *El sol del membrillo*, por su realización, deja asomar una vuelta a los inicios del cine documental y a la preparación de la escena con un actor social: Antonio López. La película tiene como clímax el sueño del pintor y en la presencia frente a las frutas de una cámara de cine. *Innisfree* vuelve al pasado buscando las huellas de *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952) y, junto a *Tren de sombras*, convierten la producción de Guerin durante los 90 en una muestra de pasión por el cine. Igualmente ha ocurrido con *El encargo del cazador*, que indaga en los escombros de la Escuela de Barcelona, con *Gaudí*, que recupera la figura de este arquitecto catalán fingiendo encontrar una película muda realizada a principios de siglo, y con otras películas que aluden y justifican su existencia en el recuerdo de un cine pasado: *El tiempo de Neville* (Pedro Carvajal y Javier Castro, 1991), *Ojalá Val del Omar* (Cristina Esteban, 1994), *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994), o *Sombras y luces, cien años de cine español* (Antonio Giménez Rico, 1996). Muchas de estas películas quieren recuperar la figura de una única persona y es en torno a ella donde se genera su discurso. No obstante, invierten su tiempo en pensar lo ocurrido. Incidiendo en una idea: el viaje parece haber concluido. El cine ha llegado a su final y ahora solo nos queda pensar cómo fue el camino.

El bagaje de cien años de cine empieza a pesar mucho en la memoria y en la producción⁷³. Evidentemente, todos estos derroteros coinciden con el aniversario de la aparición del cinematógrafo y de la primera exhibición realizada por

afirmación con otras películas documentales realizadas en España como *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Riyo, 1996) o *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992).

[69] Estos datos se obtienen siguiendo los números que proporciona la base de datos de películas calificadas por el Ministerio de Cultura. Ojeando la lista de películas que se califican como documental, nos encontraremos con algunas que se acogen bajo esta etiqueta pero que poco tienen que ver con ella, como las obras de Manuel Cussó-Ferrer o Carlos Saura. Entre estas películas calificadas no se encuentran cintas como *El encargo del cazador* o *Gaudí* (Manuel Hueriga, 1989), que se hicieron para la televisión.

[70] Según la propuesta esgrimida por Josetxo Cerdán, las películas que abrirían un nuevo camino para el documental español serían *Gaudí*, *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), *El sol del membrillo* y *El encargo del cazador*. Josetxo Cerdán, «Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años», en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), p. 350.

[71] Ya hemos hablado de los problemas que tuvo *El encargo del cazador* en relación a su distribución. En lo que respecta a *Gaudí*, su puesta de largo estuvo vinculada a la inauguración de las emisiones regulares del Canal 33 de la televisión catalana, el 11 de septiembre de 1989. *Innisfree* pasó sin pena ni gloria por la cartelera llevando, según el Ministerio, unos 17.315 espectadores a la sala. Mientras que *El sol del membrillo* se estrenó inicialmente en Barcelona antes que en Madrid por unos problemas entre el director y los productores.

[72] Con realidad política nos referimos a aquellos documentales de marcado carácter político como *Informe general so-*

bre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (Pere Portabella, 1976), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1981) o *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977). Mientras que con realidad psicológica nos referimos a aquellas películas que sacan a la luz ciertos comportamientos o ciertas patologías no asumidas por el franquismo. Ejemplo de esto puede ser *El asesinato de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978), *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1981) o *Cada vez es...* (Ángel García del Val, 1981).

[73] En el documental *Joaquín Jordá i...* que hemos mencionado antes y que cuenta con la aparición de José Luis Guerin también se recoge esta necesidad de buscar y pensar el camino por el que ha transitado el cine hasta la fecha.

[74] Santos Zunzunegui, *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008), p. 12.

[75] Siguiendo, una vez más, los datos del Ministerio de Cultura, en los años 2000 y 2001 se estrenaron 18 largometrajes documentales para la gran pantalla. Casi la totalidad de los que pudimos ver en salas los anteriores quince años.

los Lumière en 1895. Situaciones que nos hacen pensar en una conocida reflexión de Godard: el arte del cine es un arte del siglo XIX que se realiza en el XX, y que ha tenido una evolución demasiado rápida. Ha experimentado cambios que a otras artes le costaron siglos. Es un arte joven y un arte viejo, y quizá su viaje haya terminado a finales del siglo XX, porque su duración coincide con la duración de una vida humana⁷⁴. Por tanto, una vez que hemos asumido su fin podemos cuestionarlo, pensarlo, y en lo que a nosotros nos atañe, formar con él una nueva imagen.

Ese pasado puede parecer lejano debido a estos cambios, pero esas distancias se reducen cuando vemos que los que lo actualizan en el presente fueron los que años atrás lo crearon. Han sido protagonistas por partida doble. Y algunos, como Jacinto Esteve, han desaparecido, convirtiéndose en personajes pasados, en fantasmas que a pesar de estar muertos, se mueven y dialogan con el presente. Se reactivan a la luz de nuestros días actuando ante nosotros con una naturalidad fascinante, más propia de aquellos que siguen vivos. *El encargo del cazador* actúa de esta forma. Es un catalizador utilizado para generar un nuevo discurso.

Si repasamos lo ocurrido, *El encargo del cazador* no tenía hueco en la producción española pero sí en su temática y en su forma. Fue protagonista —silencioso— en el proceso de cambio que vivió el documental de su tiempo y por eso se encontró con dificultades. Encajó su idea con la del resto de trabajos y se encontró con el mismo escepticismo que sus compañeros. Como hemos dicho, será a finales de esta década cuando estas dudas cesen de forma momentánea y el cine documental español se regenere, entrando por fecha y forma en el siglo XXI⁷⁵.

En lo que a nosotros nos atañe, Jordá realizará en este siglo XXI, tres películas: *De nens* (2003), *Veinte años no es nada* (2005) y *Más allá del espejo* (2006), y justo antes de entrar en él firmó la que es considerada como su gran obra, *Monos como Becky* (1999). Cintas tremendamente marcadas por su enfermedad pero en donde el peso del pasado es todavía muy fuerte. No en vano, se dedicó en *Veinte años no es nada* a buscar a los trabajadores de *Numax presenta...* para hacerles recordar. Entrar en el análisis de estas cuatro obras excede lo que aquí planteamos puesto que son cintas que se inscriben en un tiempo y una situación distinta. Sin embargo, sí diremos que son obras herederas del periodo sobre el que hemos hablado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Jesús, «La mirada poliédrica de Joaquín Jordá» (*Nosferatu*, n.º 52, abril de 2006), pp. 11-30.
- BARCELÓ MORTE, Lola y FERNÁNDEZ DE CASTRO AZÚA, David, *Monos como Becky. La lobotomía como eje de reflexión sobre locura, medicina y ética a partir del documental de Joaquín Jordá y Nuria Villazán* (Barcelona, Virus editorial, 2001).

- BENAVENTE, Fran y SALVADÓ CORRETGER, Glòria, «Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordá» (*Formats: revista de comunicació audiovisual*, n.º 5, 2009).
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier, «La libre confesión. La construcción fílmica del testimonio en *El encargo del cazador*» (*Formats: revista de comunicació audiovisual*, n.º 5, 2009).
- CERDÁN, Josetxo, «Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años», en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), pp. 349-390.
- DE ESPAÑA, Ramón, «Cada día creo más en el exilio interior» (*El País*, 24 de abril de 2000). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2000/04/24/catalunya/956538449_850215.html> (20/02/2014).
- DELGADO, Manuel, «El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva», en Josep M.ª Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria fascinación. Notas sobre el documental en España* (Madrid, Ocho y medio, 2001), pp. 221-230.
- ESTEVA, Daria, «Un mail y una carta» (*El viejo topo*, n.º 290, marzo de 2012), pp. 60-62.
- ESTEVA, Jacinto, «Carta de Jacinto Esteva a Francisco Rabal. Arcipreste de Hita, 18 de abril de 1984» (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-jacinto-esteva-a-francisco-rabal-arcipreste-de-hita-18-de-abril-de-1984/>> (20/02/2014).
- FANCELLI, Agustí, «Paisaje sin belleza» (*El País*, 2 de agosto de 1999). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1999/08/02/catalunya/933556041_850215.html> (20/02/2014).
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés, «Televisión española emite un programa sobre la vivencia de pintores españoles» (*El País*, 8 de octubre de 1985). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/10/08/radiotv/497574004_850215.html> (20/02/2014).
- GALT, Rosalind, «Impossible Narratives: The Barcelona School and the European Avant-Gardes» (*Hispanic Review*, 78, 4, autumn 2010), pp. 491-512.
- GARCÍA FERRER, J. M., y ROM, Martí, *Joaquim Jordá* (Barcelona, Cine Club Associació Enginyers Industrials de Catalunya, 2001).
- GÓMEZ VAQUERO, Laura, «Numax presenta... (Joaquín Jordá, 1979): el documental olvidado de la transición», en Pedro Poyato Sánchez (ed.), *El documental, carcoma de la ficción* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004), pp.89-93.
- , «Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición», en María Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ocho y Medio, Ayuntamiento de Madrid, 2005), pp. 21-46.
- GOYTISOLO, Juan, «Apuntes para una película invisible» (*El País*, 14 de marzo de 2012). Disponible en: <http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301_448124.html> (20/02/2014).
- GUBERN, Román, «Marginalidad áurea» (*El País*, 5 de julio de 2006). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2006/07/05/cultura/1152050402_850215.html> (20/02/2014).
- IBARZ, Mercè, «El cine generador de Joaquín Jordá» (*El País*, 1 de febrero de 2007). Disponible en: <http://elpais.com/diario/2007/02/01/quaderncat/1170294319_850215.html> (20/02/2014).

- JAY, Martín, «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo» (*Estudios Visuales*, 1 de diciembre de 2003), pp. 61-82.
- JORDÁ, Joaquín, «La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán» (*Nuestro cine*, n.º 61, abril de 1967), pp. 36-41.
- , «A quien una vez compararon con Nicholas Ray...» (*El País*, 12 de septiembre de 1985). Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/09/12/cultura/495324002_850215.html> (20/02/2014).
- , «*El encargo del cazador*» (*Nosferatu*, 9 de junio de 1992), pp. 100-101.
- , «*Numax presenta...* y otras cosas» (*Nosferatu*, 9 de junio de 1992), pp. 56-59.
- LIBERIA VAYÁ, Irene, «Joaquim Jordá y el documental de creación. Fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato» (*Comunicación: revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, n.º 10, 2012), pp. 371-386.
- LOSILLA, Carlos, «*Lejos de los árboles*», en *Catálogo BAFICI 2010* (Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2010), p. 312.
- MANRESA, Laia, *La mirada lliure* (Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 2006).
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, *La denominada Escuela de Barcelona* (Madrid, Universidad Complutense, 1984).
- , «Escuela de Barcelona, de su contexto histórico», en José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero (eds.), *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2003), pp. 163-173.
- MINGUET BATLLORI, Joan, «*Lejos de los árboles*», en Julio Pérez Perucha (coord.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 683-686.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Madrid, Paidós, 1997).
- PARÉS, Luis E., «Alrededor de las salinas» (*Blogs&Docs*, 1 de junio de 2009). Disponible en: <<http://www.blogsandocs.com/?p=400&pp=1>> (20/02/2014).
- , *Notes sur l'emigration-espagne 1960. Apuntes para una película invisible* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2011).
- QUINTANA, Ángel, «*Dante no es únicamente severo*. Spleen en Barcelona», en José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero (eds.), *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2003), pp. 441-444.
- RIAMBAU, Esteve, *Muñoz Suay. Una vida en sombras* (Barcelona, Tusquets, 2007).
- , «Cuando los monos aún no eran como Becky (el documental catalán antes de 1999)», en Casimiro Torreiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo)* (Barcelona, Cátedra, 2010), pp. 11-31.
- , «Un nuevo montaje de "Lejos de los árboles": Portabella, Jacinto Esteva y Víctor Hugo» (*Caimán cuadernos de cine*, n.º 14, marzo de 2013), pp. 22-23.
- y Casimiro Torreiro, «A propósito de un redescubrimiento "María Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts" y el comienzo de la diáspora de la Escuela de Barcelona», en Joaquín Romaguera i Ramió, Peio Aldázabal y Milagros Aldázabal (coords.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Donostia-San Sebastián, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca / Asociación Española de Historiadores del Cine, 1991), pp. 247-256.
- y Casimiro Torreiro, «Más allá del diluvio. El cine africano de Jacinto Esteva», en Emilio C. García Fernández (coord.), *El paso del mudo al sonoro en el cine español*

- (Madrid, Editorial Complutense / Asociación Española de Historiadores del Cine, 1993), pp. 259-266.
- SALVADÓ Corretger, Glòria, y TORREIRO, Casimiro, «A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá» (*Nosferatu*, n.º 52, abril de 2006), pp. 40-79.
- , «Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordá» (*Nosferatu*, n.º 52, abril de 2006), pp. 31-39.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, «*Día de los muertos*: documental antropológico y censura durante el franquismo», en Pedro Poyato Sánchez (ed.), *El documental, carcama de la ficción* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004), pp. 181-190.
- TORREIRO, Casimiro, «*Dante no es únicamente severo*», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1998), pp. 656-658.
- y Riambau, Esteve, *Temps era temps. El cinema de la Escola de Barcelona i el seu entorn* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993).
- y Riambau, Esteve, *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine* (Barcelona, Anagrama, 1999).
- TORRES, Augusto M., *Directores españoles malditos* (Madrid, Huerga Fierro, 2004).
- VIDAL, Nuria, *Joaquín Jordá/a cura di Nuria Vidal* (Turín, Museo Nazionale del Cinema, 2006).
- VILARÓS, Teresa, «Barcelona come piedras: la impolítica mirada de *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteve y Joaquín Jordá, 1967)» (*Hispanic Review*, n.º 78, 4, autumn 2010), pp. 513-528.
- VILLAMANDOS, Alberto, *El discreto encanto de la subversión* (Pamplona, Laetoli, 2011).
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Corregir y dirigir. *Monos como Becky*», en Josep M.ª Català, Josexto Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria fascinación. Notas sobre el documental en España* (Madrid, Ocho y medio, 2001), pp. 313-318.
- , «Joaquín Jordá Catalá», en Josexto Cerdán y Casimiro Torreiro (eds.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneo* (Barcelona, Cátedra, 2007), pp. 175-206.
- , *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008).

FUENTES ELECTRÓNICAS

- El encargo del cazador* en la web de RTVE, <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/programa/encargo-del-cazador/676972/>> (20/02/2014).
- Exposición de *Lejos de los árboles* en el MACBA, <<http://www.macba.cat/es/exposicion-lejos-arboles>> (20/02/2014).
- Retrospectiva en el MACBA, «Joaquín Jordá. Cine de situación» <<http://www.macba.cat/es/joaquim-jorda-cine-de-situacion#tab-general>> (20/02/2014).