

## FILMAR AL OTRO EN EL CINE DE JOAQUIM JORDÀ

Fran Benavente

[fran.benavente@upf.edu](mailto:fran.benavente@upf.edu)

Glòria Salvadó

[gloria.salvado@upf.edu](mailto:gloria.salvado@upf.edu)

---

### RESUMEN

**E**l artículo analiza en profundidad el legado cinematográfico de Joaquim Jordà a partir de sus dialécticas fundamentales: realidad y ficción, palabra y representación, personaje y relato, identidad y alteridad... A través de la figura del espejo como umbral identitario los autores exploran los dispositivos cinematográficos, ideológicos y temáticos que habitan la obra de Jordà y que han convertido su trabajo en testimonio diferencial e ineludible de las contradicciones inherentes a la filmación del otro: suscitar, modelar, interpelar el discurso de quien habla para hacer emerger la narración buscada.

### PALABRAS CLAVE

Documental, Film ensayo, Espejo, Identidad, Joaquim Jordà, Barcelona, Lewis Carroll, Ficción, Realidad, Umbral, Cine, Literatura, Fantasía, Enfermedad mental, Estructura narrativa, El Otro, Conversación, Relato oral, Palabra, Representación, Dialéctica política, Historia, Resistencia, Diferencia

## ARTÍCULO

### A través del espejo

Desde una azotea del Eixample barcelonés, micrófono en mano, Joaquim Jordà se dirige a cámara y anuncia "estamos aquí para hacer un ensayo filmico". *Maria Aurèlia Capmany parla d' "Un lloc entre els morts"* (1969) debía ser únicamente un film-esbozo preparatorio para una posterior adaptación de la novela de Maria Aurèlia Capmany, pero se convirtió en una película que edifica las líneas teóricas fundamentales del cine de Joaquim Jordà. Después del cortometraje documental *Día de los muertos* (1960), codirigido con Julián Marcos, y del experimento ficcional, codirigido con Jacinto Esteva, *Dante no es únicamente severo* (1967), Jordà aborda la primera película en la que expone abiertamente sus dispositivos cinematográficos, ideológicos y temáticos que resultarán claves en su obra. Por lo tanto, *Maria Aurèlia Capmany parla d' "Un lloc entre els morts"* es efectivamente un ensayo filmico, como avanza él mismo en el prólogo del film, pero más allá de ser una pieza que conversa y piensa sobre literatura, es una película que reflexiona sobre el cine de Joaquim Jordà.

Una panorámica de derecha a izquierda abandona la mesa en la que un instante antes se sentaba Jordà y recorre los edificios y solares que se atisban desde el piso de Maria Aurèlia Capmany. La cámara se reencuentra con el director, que está leyendo un breve resumen de la vida de la escritora que aparece en la contracubierta de *Un lloc entre els morts* –libro que se convierte en el epicentro del film–, lo abandona y se dirige hacia una ventana a través de la cual se distingue Capmany escribiendo a máquina. El cristal de la ventana provoca un extraño reflejo, como si se tratara de un espejo. Las figuras imprecisas del operador de cámara y de Jordà quedan atrapadas en esta imagen. "[...] el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia como si fuera una bruma plateada y brillante. Un instante después Alicia había pasado a través del cristal y a continuación se había dejado caer en el salón de la Casa del Espejo."<sup>1</sup> El fotograma siguiente muestra Maria Aurèlia Capmany en una posición idéntica. La imagen es la misma pero la cámara se encuentra en el interior de la casa. Jordà ha encontrado una abertura por la cual adentrarse en el universo del espejo.

---

<sup>1</sup> CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid: Ediciones Cátedra 2006, p. 244.

La aparición fugaz de la cubierta del libro *The annotated Alice*<sup>2</sup>, mientras Capmany explica cómo ha estructurado su novela, evidencia la relación que este documental de 52 minutos –y, por extensión, el cine de Jordà– establece con el universo de Lewis Carroll. Habitualmente, *Més enllà del mirall* (*Más allá del espejo*, 2006) es la película de Joaquim Jordà que se relaciona con el relato de Carroll *A través del espejo*, de 1871. Pero ya a *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”* Jordà había manifestado el interés por trabajar mecanismos cinematográficos (narrativos, de puesta en escena...) centrados en la idea de “cruzar el espejo”, esto es, de poder acceder a otro mundo, en el que todo funcione al revés, en el que los sistemas de interpretación de la realidad que el espectador conoce queden desactivados, obsoletos. Así, a lo largo de *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”*, Jordà articula un juego de espejos entre realidad y ficción que constantemente evoluciona. A partir del equívoco que genera el relato de Capmany, que se presenta como la biografía de un personaje real cuando en realidad se trata de una novela, Jordà descubre diversos universos que oscilan entre el aquí –la realidad– y el más allá del espejo: el mundo simétrico al real, pero invertido a causa de su reflejo; por lo tanto, casi igual, pero organizado al revés. La escritora presenta a Jeroni Campdepadrós como un personaje histórico de la literatura catalana. Construido a base de reflexiones de la sociedad catalana del siglo XIX es un testimonio inexistente de una época y de un país. Capmany reproduce la imagen de una realidad en su novela y revela que se trata de una ficción cuando Jordà le pide que ponga todas las cartas sobre la mesa después de que la cámara haya mostrado el doble distorsionado de la escritora en un cuadro colgado de la pared. De un reflejo a otro.

Otra manifestación del universo del espejo es el conjunto de imágenes viradas de verde que puntean el relato oral de Maria Aurèlia Capmany. Resultan la abertura hacia un mundo de fantasía<sup>3</sup>, el país de las maravillas<sup>4</sup> de Alicia, desde donde Jordà mira a cámara socarrón, consciente de mirarnos desde detrás del espejo. Si el discurso de Capmany se mueve constantemente entre realidad y ficción, la película incluye, con las inserciones de esta filmación doméstica, otro reflejo de la realidad.

---

<sup>2</sup> *The annotated Alice* es la edición comentada de Martin Gardner de los dos relatos protagonizados por Alicia: *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. Es el libro que descifra todos los secretos de los relatos: matemáticos, lógicos, lingüísticos, psicoanalíticos, etc.

<sup>3</sup> Y más si tenemos en cuenta que fueron filmadas en Formentera bajo los efectos alucinógenos de un ácido; otra manera de distorsionar la percepción de la realidad.

<sup>4</sup> En este sentido, Capmany dice del protagonista de su novela: “había un mundo que a él no le habían mostrado [...] de luminosidad, placeres, paisajes [...]”

Así, *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”* busca puertas, aberturas<sup>5</sup>, hacia el otro lado del espejo; propone vías de acceso hacia este universo que es prácticamente idéntico al real, pero totalmente opuesto, y que es, a la vez, simétrico y asimétrico<sup>6</sup>.

Otra imagen especular también propia del segundo relato de Carroll protagonizado por Alicia es el juego del ajedrez. Interpretado por estudiosos como una metáfora de la vida y, por lo tanto, como un complemento de la metáfora del espejo, aparece ya en el film sobre Capmany y es un elemento central en *Més enllà del mirall*. Esta película se organiza como una partida de ajedrez y su protagonista, Esther Chumillas, es el peón blanco que en el cuento de Carroll representa Alicia. La partida que se juega en el film sigue fielmente los movimientos que las piezas hacen en el libro, en el cual cada nueva vivencia de Alicia equivale a un movimiento del peón. El juego comienza exactamente en el mismo punto: las figuras blancas y rojas se encuentran situadas como al inicio de *A través del mirall*; y acaba de la misma manera: Alicia (Esther Chumillas / el peón blanco) es coronada reina y gana la partida. El problema de alexia y agnosia de la chica queda en un segundo plano ya que ha conseguido los objetivos personales y profesionales que se había marcado al inicio de la película<sup>7</sup>. La manera de superar las dificultades para leer e interpretar el mundo que generan estas enfermedades es uno de los aspectos principales del film. En una sesión con la logopeda Núria Torradas (siempre frente al espejo, que ayuda a recuperar la coordinación de movimientos, la orientación espacial, etc.) Jordà y Chumillas practican el reconocimiento de imágenes y buscan el sustantivo que las define. De nuevo, emerge el universo carrolliano. Humpty Dumpty, el huevo inmenso y arrogante de *A través del espejo*, articula toda una teoría sobre la inutilidad de los nombres propios –ya que no contienen ningún valor informativo–, la importancia de los nombres comunes –ya que designan las características principales del elemento al cual hacen referencia– y la variable aleatoria de su significado. “–Cuando yo empleo una palabra [...] significa lo que yo quiero que signifique..., ¡ni más ni menos! –La cuestión está en saber [...] si usted puede conseguir que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. –La cuestión está en saber [...] quién manda aquí... ¡si

---

<sup>5</sup> “La vía de acceso al universo de la fantasía no es ahora una caída, sino la acción de atravesar el cristal de un espejo para sumergirse en un mundo reflejado”. GARRIDO, Manuel. “Introducción”. En: CARROLL, Lewis. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>6</sup> “Lo que más fascinaba a Carroll de la imagen del espejo era, evidentemente, el registro de asimetrías y fenómenos de desviación lateral, el hecho de que mientras determinadas figuras –como puede ser el caso, por ejemplo, de una esfera– son simétricas de sus imágenes especulares e indistinguibles de ellas, otras –como les sucede a nuestras manos y a nuestros cuerpos– acusan en ese reflejo una relación de contrariedad.” GARRIDO, Manuel. “Introducción”. En: CARROLL, Lewis. *Ibid.*, p.65.

<sup>7</sup> “El desenlace de *A través del espejo* [...] es también una explosión catártica de efecto liberador.” GARRIDO, Manuel. “Introducción”. En: CARROLL, Lewis. *Ibid.*, p. 37.

*ellas o yo!*" Precisamente la agnosia y la alexia tienen la capacidad de impedir la conexión entre significativo y significado; de convertir una persona en cualquier otra; de transmutar unas gafas en una bicicleta. Como dice el título, la película explica la realidad desde el más allá del espejo, desde el territorio que Jordà y el resto de personajes habitan desde que les diagnostican la enfermedad. "[...] lo que pienso acerca de esa casa que hay al otro lado del espejo... Fíjate, en primer lugar está ese cuarto que hay al otro lado del espejo, que se parece tanto a nuestro propio salón, sólo que las cosas están al revés de como están aquí."<sup>8</sup> La característica común a todos los films de Jordà es la mostración de la realidad desde una perspectiva poco habitual: la revelación de aspectos ocultos – aún encontrándose a la vista–, la situación del espectador siempre al otro lado del espejo para descubrirle la realidad del mundo reflejada, que ya conoce pero no de esta manera.

Cuando Maria Aurèlia Capmany define el sistema creativo de Jeroni Campdepedrós parece que describa el dispositivo cinematográfico que Joaquim Jordà trabaja a lo largo de los años: "*en la medida que es una persona imaginativa y un creador de la realidad que no le gusta, y por lo tanto que la disfraza para hacer una cosa absolutamente nueva [...], no ve eso que tiene enfrente de sus ojos ni desea verlo y entonces inventa. Inventa una realidad modificando unos elementos que le vienen de esta realidad. Naturalmente esta invención después le sirve para explicar esa realidad.*" De esta superposición de realidades nace *Mones com la Becky* (*Monos como Becky*, 1999), donde se mezcla el día a día documental de los internos de la comunidad terapéutica de Malgrat de Mar, los testimonios que hablan sobre la figura de Egas Moniz, la ficción interpretada por João Pinto sobre el médico portugués, la propia experiencia del actor como enfermo, la obra de teatro sobre Moniz que representan los enfermos del centro y las secuelas del infarto cerebral de Joaquim Jordà. Los espejos se multiplican contantemente, como ya pasaba en *Maria Aurèlia Capmany parla d'«Un lloc entre els morts»*, y cada relato genera otro más de manera que se pierde cual era el relato primero. Se produce así un juego de jerarquías similar al que establece Carroll en los dos cuentos de Alicia en los que aparecen soñadores soñados. "*¿Quién lo ha soñado?*"<sup>9</sup>.

Toda la obra de Jordà transita en los límites entre realidad y ficción o, dicho de otra forma, entre realidad y reflejo, si tenemos en cuenta que Jordà tiene la capacidad de convertir el reflejo en la auténtica realidad, la suya. Es tan importante la presencia del espejo en sus películas que incluso Ramsés, uno de los internos de la comunidad terapéutica de Malgrat de Mar, afirma al final de

---

<sup>8</sup> CARROLL, Lewis. *Ibid.*, p. 243.

<sup>9</sup> Título del capítulo xii de *A través del espejo*.

*Monos como Becky*, en relación a la experiencia de haber participado en la película, que para él "ha sido todo como un reflectante... Es como mirarse en el espejo pero doble [...] una foto y yo... dos yos y una foto... es el espejo". No sólo se ha visto proyectado en un monitor de televisión en una sala del centro con el resto de compañeros, sino que toda la película proyecta unos personajes en los otros. Así, los enfermos son incapaces de distinguir su biografía de la de los personajes que interpretan en la obra de teatro. El dispositivo del reflejo conduce al espectador hacia la afirmación que el gato de Chesire formula a Alicia: "*Aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú también. [...] Tienes que estarlo a la fuerza, de lo contrario, no estarías aquí*"<sup>10</sup>. Si Jordà es un loco ya que toma las mismas pastillas que los internos, los internos son actores y el actor profesional es un enfermo... es que el mundo que Jordà nos muestra es el que se encuentra al otro lado del espejo, en el cual todo puede funcionar al revés. Siempre el espejo es un elemento clave para llevar a cabo la transición: Pinto se convierte en Egas Moniz reflejado en el espejo y los internos se convierten en los personajes de la obra frente a los espejos en los que se maquillan. La transición entre blanco y negro y color (cuando Jordà confiesa a Ramsés que toma pastillas similares a las que toma él) es análogo a la disolución del espejo y también funciona como una puerta de acceso entre un mundo y el otro (también en *Numax presenta...* se producen distinciones de este tipo entre el blanco y el negro y el color).

En *Monos como Becky*, Joaquim Jordà explica su infarto cerebral y compara la sensación que tuvo en ese momento con la caída del caballo de Saulo cuando se convierte en Pau, colaborador de los apóstoles. "*Es como un rayo que te cruza el cerebro y a partir de ese momento todo cambia y todo cambió ...*" A partir de entonces ha de descifrar la realidad que le rodea de una manera completamente nueva. "... y noté que veía el mundo de muy diferente manera y además de muy deficiente manera." La citación de este pasaje bíblico para evocar la idea de caída reclama en el contexto de este artículo otra metáfora: la de la caída de Alicia a través de la madriguera que la conduce al País de las Maravillas, espacio desconcertante y completamente nuevo.

El universo carrolliano también penetra en *De nens (De niños, 2003)*. Jordà contrapuntea el relato principal con diversas escenas teatrales, desconectadas, en las que reflexiona, provoca y habla en voz alta de cuestiones relacionadas con aquello de que se habla (y no se habla) en el juicio, en las calles del Raval, etc. En una de estas escenas, una de las actrices lee fragmentos de cartas escritas por Lewis Carroll y dirigidas con gran estima y admiración a sus amigas infantiles. Esta

---

<sup>10</sup> CARROLL, Lewis. *Ibid.*, p. 165-166.

correspondencia y la afición a hacer fotos artísticas a las niñas marcaron a Carroll como un personaje excéntrico bajo sospecha de pederastia. En el film de Jordà sus textos son un pretexto para la ironía y la crítica de la hipocresía social.

## El verbo y la imagen

Regresemos a *Más allá del espejo* y a la sesión de reconocimiento de imágenes. Joaquim Jordà y Esther Chumillas intentan identificar los diferentes dibujos. A veces divergen. Dialogan sobre las distintas posibilidades y los mecanismos perceptivos utilizados. El espectador puede observar como de esta conversación se desprenden, por un lado, los problemas fundamentales de identificación de la figura, de las coordenadas de la imagen, que afectan fundamentalmente a la chica; y, por otro, los de asociar la figura a un concepto, los de la palabra, que recaen sobre Jordà. Los fenómenos de alexia y de agnosia remiten a una de las dialécticas fundamentales del cine de este director: la de la palabra y la de la imagen. Convergen igualmente las situaciones de la conversación y de la confrontación de un personaje con las imágenes "del otro" o de él mismo que, tal y como veremos, se encuentran entre las preferidas por el cineasta en la articulación de las formas de su cine.

*Más allá del espejo* no muestra vocación testamentaria pero aparece atravesada por una dimensión conceptual que reemprende y recoge los procedimientos que configuran el mundo cinematográfico de Joaquim Jordà. Así, pues, aparte del discurso troncal sobre la idea de normalidad y las "otras" maneras de mirar el mundo, es un film centrado fundamentalmente en el cerebro. El cerebro alterado como figura traducida al relato de diferentes maneras recorre la filmografía de Jordà desde *Monos como Becky*, pasando por *De Niños*, en el que aparece como paradigma geográfico, un cerebro-mundo-universo vital sometido a todo tipo de intervenciones quirúrgicas (de higiene social y urbanística)<sup>11</sup>.

Este hecho nos recuerda el que escribía Isaki Lacuesta en su escrito incluido en el libro de J.M. García Ferrer y Martí Rom.<sup>12</sup> El cine de Jordà es un cine mental, de ideas, que ataca la vanidad de

---

<sup>11</sup> En los dos casos una de las plasmaciones del cerebro se concretará en la forma del laberinto. En *Monos como Becky*, la película arranca con una secuencia de los médicos-historiadores conversando en el laberinto de Horta. En *De Niños*, el laberinto es el de la propia ciudad y la propia trama, el mundo caótico dibujado en el film (de aquí el título provisional de *KO's* que en algún momento tuvo el film).

<sup>12</sup> LACUESTA, Isaki. "Una apuesta contra Jordà". En: GARCÍA FERRER, J.M.; ROM, Martí. *Joaquim Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, p. 138-141.

un cine retiniano fascinado por los poderes puros de las imágenes. Esto remite a la vieja idea de un Jordà despreocupado por la puesta en escena, dejando el control de la cámara y la decisión sobre el encuadre a sus operadores (como si el cine se agotase en los límites del encuadre), interesado únicamente en la estructura narrativa y atento exclusivamente a los personajes. Para resolver esta paradoja algunos miran de precisar las virtudes del cine de Jordà extrayéndolas del talento para la puesta en situación.<sup>13</sup> En todo caso, la cuestión incide en las dialécticas y jerarquías entre la imagen y la palabra que un cine arraigado en el documental y de carácter político, como el de Jordà, no puede dejar de replantear.

En relación con esto, Jean-Louis Comolli, teórico y cineasta, ha señalado la importancia de una cámara a la escucha y ha definido la idea de la toma de imágenes como toma de lenguaje.<sup>14</sup> Esta importancia del hecho de escuchar plantea cuestiones sobre quién es filmado pero también sobre quién filma y se traduce en las relaciones entre personaje y cineasta, personaje y cámara, personaje y entorno vivencial y social. En este sentido, las decisiones sobre la forma de la entrevista y sobre quien es filmado se convierten en verdaderamente relevantes. De la misma manera que existen cineastas del ojo, como Johann Van Der Keuken (operador de cámara de sus films), o cineastas del oído, como Frederick Wiseman (operador de sonido de sus películas), Joaquim Jordà se puede catalogar como cineasta-conversador.<sup>15</sup> En un cine como el suyo en el que la palabra, especialmente el relato oral, construye el film y determina la imagen, es fundamental suscitar, modelar, interpelar el discurso de quien habla para hacer emerger la narración buscada. De la misma manera, esta palabra va ligada irremediabilmente a actitudes del cuerpo, a lo que podemos denominar el “devenido-en-personaje” del film. En ocasiones las palabras y las actitudes del cuerpo no se corresponden y entran en circuito dialéctico. Igualmente la palabra se perfila en relación a un espacio habitado por ella o en relación a las imágenes sobre las cuales se superpone.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> GUERRA, Carles. “Un cine de situación”. En: *Nosferatu*, núm. 52, abril de 2006.

<sup>14</sup> COMOLLI, Jean-Louis. “Nous Deux. La forme de l'entretien”. A: *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse: Verdier, 2004, p. 90-103.

<sup>15</sup> Carles Guerra se ha referido a un cine dialógico que, según él, se inaugura en *El encargo del Cazador*. Como veremos, las estrategias dialógicas se pueden encontrar en algunas obras anteriores de Jordà. Cif. GUERRA, Carles. *Op.Cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> “*Mais aussi: à ces êtres réels qui aspirent à devenir personnages, quelles contraintes, quelles indications, quelles limites poser? Au nom de quoi? De la loi du film? De la règle du jeu? Du seul plaisir? Du rendement social? Et inversement, à ces sujet en train de faire un saut de côté, quelles libertés, quelles autonomies, quelles marge, quelles capacités d'improvisation ou de transgression laisser?*” Cif. COMOLLI, Jean-Louis. “Filmer l'autre”. En: *Ibid.*, p. 105.



Tal y como se ha visto, todos estos procedimientos de Jordà se observan al menos desde la película *Maria Aurèlia Capmany parla d'«Un lloc entre els morts»* y se enmarcan ya dentro de la dialéctica fundamental entre documento en construcción y reconstrucción ficcional que recorre toda la filmografía de Jordà.<sup>17</sup> De esto se ha hablado profusamente pero interesa ver como aparece en el film citado a la manera de un ensayo temprano, de unos apuntes en forma de relato para una futura adaptación ficcional de un texto que no llegará a producirse. Así la evocación oral de la historia precede –y finalmente suplanta– la obra prevista en su condición de trabajo preparatorio.

El film, además, se adscribe aún en la fase de la obra del cineasta en la que el interés estructural (propio de la escuela de Barcelona) justo empieza a convertirse en indicador político. No obstante, es interesante observar como los juegos narrativos del relato remiten ya a los juegos de representación de la burguesía como clase vacía que necesita ponerse en escena, existir en rituales imaginariamente codificados.

### **Experiencias de la palabra**

*Monos como Becky* es quizá la primera experiencia radical de Joaquim Jordà en lo que se refiere a la filmación del otro como “yo”. Es decir, el propio cineasta se incluye entre los locos, entre los otros, y frente al discurso del control social. Esta inscripción en el campo del otro es el principio ético que determina la carga política de su cine: el hecho de ponerse al lado de eso que se escapa de las reducciones de orden o de las percepciones de normalidad. El film incide en este hecho y trabaja la idea del relato en proceso –la construcción de la representación– y el tránsito entre documental y ficción. Al final, la historia se convierte en representación, teatro o filmación frente a la cual los enfermos mentales se confrontan con las imágenes de la obra que interpretan. Como ya se ha dicho, este es uno de los dispositivos preferidos de Jordà: la confrontación con el otro o con el yo visto como otro. Se puede encontrar en la práctica totalidad de sus films. En este punto es necesario recordar otra vez la frase de Ramsés, uno de los internos del psiquiátrico de Malgrat de Mar, como comentario a la pequeña filmación que acaba de ver: “*Dos yos y una foto. El espejo*”. El espejo, efectivamente, pero también la palabra, ya que, como afirma el propio Ramsés en su fascinante discurso, la palabra, como el teatro, es la terapia fundamental para activar la mente, el agua que

---

<sup>17</sup> Debía ser también (y quizá lo será finalmente) el núcleo temático para la organización de los cursos y seminarios de la fundación Quico Sabaté, que ideó antes de morir.

vivifica el vegetal, el motor de la conversación. Así pues, alrededor de la figura del espejo observamos constelar los dos elementos fundamentales del cine de Jordà: la palabra y la representación. La representación de la palabra y la palabra como representación.

Ya la película más completa de la fase militante de Jordà, *Portogallo, paese tranquillo* (1969) se presenta como la filmación de palabras prohibidas, una recopilación clandestina de testimonios de resistentes anti-salazaristas y militares desertores. La forma escogida en la mayoría de los casos, sobre todo cuando se trata de personajes anónimos, consiste en mostrar a los entrevistados en grupos, en pisos particulares, en su propio ambiente vital. Se trata de suscitar el diálogo con la cámara pero también el intercambio conversacional, la dialéctica dentro del colectivo. La palabra en este caso es discurso de resistencia frente al teatro de la historia y de la palabra institucional, que generalmente aparece puesta en escena en forma de rituales autocelebratorios o de representación vehiculada por las imágenes televisivas que muestran al dictador heredero del salazarismo: Marcelo Caetano.

La palabra se fija en cuerpos que no se dejan vencer por las circunstancias, como relato alternativo al discurso del poder. Este, al contrario, se dibuja como repertorio institucional trabajando desde la distancia y sobre la evidencia de su carácter falsario y aparente.

*Numax presenta...* (1979), crónica documentada de un proceso de resistencia iniciada en el mismo momento de su final, trabaja con mecanismos similares pero con una óptica que se aleja del optimismo militante para acercarse al orgullo del resistente que, no obstante, ha perdido el combate. No resulta osado afirmar que este film cierra una época, que recoge las luchas y las frustraciones de una determinada transición española y que abre otra en superponer una determinada conciencia política no inocente a los mecanismos de el ensayo fílmico iniciado en *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”*. *Numax presenta...* empieza en medio de un proceso asambleario de los trabajadores. Una declaración combativa da inicio a un film del cual los obreros aseguran desconocer el final. Film abierto, por lo tanto, que a pesar de eso se construye como relato oral hecho por los propios trabajadores en clave retrospectiva sobre dos años de huelgas, de experiencia autogestionaria y de lucha contra el capital y las presiones exteriores. La palabra hace circular los hechos y pone encima de la mesa los conflictos. Los dispositivos son variables pero dominan preferentemente las conversaciones en el marco de la fábrica y las discusiones en grupos más o menos numerosos. La cámara interpela y los trabajadores mismos pueden disentir sobre el sentido

de sus propias acciones. Eso que atrapa el film, al fin y al cabo, son las circunstancias de un proceso de verificación de la imposibilidad de edificar una esfera obrera solidaria y durable –para hablar con palabras de Sloterdijk<sup>18</sup> a causa de las presiones ejercidas desde el exterior (la trama patronal y el mercado empresarial) y las tensiones disgregadoras en el interior. Dos estrategias de puesta en escena se contraponen y actúan en contrapunto al montaje del film. Una se centra en observar como los trabajadores se apropian del discurso, toman la palabra y reproducen (narran casi siempre) el proceso de lucha. Aparecen filmadas en el espacio de la fábrica. La narración oral construye el relato y reproduce las tensiones que determinan su final: la energía militante de los más jóvenes frente a las reticencias de los veteranos, que quieren mantener las jerarquías y la distinción salarial. El problema recae en la perversión de acabar reproduciendo los mecanismos de explotación en el interior de la experiencia autogestionaria. Esta dialéctica se vive como debate, como discusión, como intercambio de puntos de vista. Por este motivo es tan importante capturar la palabra obrera en el seno del colectivo, contrastarla con la del resto de compañeros. En ella podemos percibir los grados de implicación, la convicción en la lucha, las actitudes de los que no tienen nada que perder. Además, este mecanismo reproduce el dispositivo assembleario, paradigma del funcionamiento democrático de las células militantes y de la convicción en el diálogo abierto e igualitario como manera de llevar a cabo una acción obrera.

En este contexto, la revolución aparece como experiencia fugaz pero gozosa. El film se cierra con una fiesta, una reunión colectiva dentro de la fábrica que responde a la declaración inicial. Es, sobre el papel, la celebración de un fracaso que se convierte, no obstante, un triunfo de la actitud y una construcción de experiencia. En este momento toman la palabra algunos de los trabajadores más activos. El film proyecta su discurso hacia el futuro. El gozo del baile final trabaja el contrapunto de estas esperanzas con el declive final del proceso reconstruido. Este procedimiento se refuerza con la coda musical melancólica del tango *Adiós Muchachos*.

### **Filmar el enemigo**

Hemos dicho que en *Numax presenta...* conviven dos estrategias de puesta en escena. La reconstrucción oral de la lucha obrera se superpone a la representación teatral del complot de la

---

<sup>18</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.

patronal para acabar con la fábrica, recalificar el terreno y venderlo para construir pisos. Esta trama especulativa, disfrazada de problema de funcionamiento empresarial que hace falta resolver, preludia el contexto estructural que estallará en *De Niños*. En este caso la palabra burguesa, la palabra del poder, aparece filmada desde lejos, en planos fijos y frontales, y encuadrada en un evidente dispositivo teatral en el umbral de la atracción de music-hall o de revista. Mario Gas dirige a los actores que interpretan los cuadros empresariales y los administradores. El mecanismo de distanciamiento brechtiano, la necesidad de toma de conciencia sobre la trama de explotación se evidencia con este procedimiento que ridiculiza el discurso del enemigo al desvelar la farsa.

En el cine de Jordà el enemigo intenta ocupar el centro de la escena, convertirse en el dueño de la palabra, imponer su discurso. Se trata, pues, de desenmascarar este proceso, de ponerlo en evidencia. En este sentido, quizá el gran teatro de la representación del poder se puede ver en el juicio de *De Niños*. No en balde, estructura todo el transcurso del film y funciona como cuerpo vertebrador. El centro del espacio lo ocupan los jueces y los acusadores. Aquello que se pone en escena es una especie de farsa que muestra la gran cantidad de prejuicios en circulación, la falta de interés por aclarar las circunstancias reales del caso y, sobretodo, la ausencia de diálogo posible.<sup>19</sup> El juez interrumpe, cuestiona y condiciona constantemente las declaraciones de los acusados y de los testimonios de la defensa. También corta y dirige la interpretación del discurso de los abogados defensores. Monopoliza la palabra. La filmación del juicio real se convierte en la mesa de montaje un estudio sobre las relaciones de poder, la circulación de la palabra y las reacciones que provoca. Las panorámicas y los contraplanos se significan al mostrar la falta de interés del tribunal en el relato de los acusados. Por otro lado, la perversidad del lenguaje técnico de los expertos y psicólogos liga perfectamente con la del mecanismo judicial como divisa de la disciplina higienizadora de los relatos de poder y de las instancias de control. Esta estrategia se entiende en forma de eco o de encadenamiento a través de instancias en connivencia con la palabra "oficial", como por ejemplo la prensa. Los periodistas dan crédito absoluto a las versiones oficiales y se transmiten entre ellos las noticias; todos repiten lo mismo de manera perezosa, sin preocuparse de investigar el caso. La prensa (escrita, radiofónica y televisiva) es la plataforma para la propagación del rumor, intoxicación dispersiva e interesada, noticia creada que se revela como palabra banal y radicalmente hostil a cualquier forma de alteridad. Esta red de mecanismos de vigilancia y control se teje en medio de otra

---

<sup>19</sup> "Durante el juicio era evidente la mirada de asco, de vómito, del juez hacia él (Xavier Tamarit)." Cif. GARCIA FERRER, J.M; ROM, Martí. *Ibid.*, p. 128. Este contraplano de las figuras del orden será una de las principales preocupaciones de Jordà a la hora de filmar el juicio.

trama estructural que sobrevuela el barrio del Raval y la propia película: el plan de transformación urbanística como instrumento de intervención quirúrgica sobre los elementos indeseables del cuerpo social. Esta operación sobre el Raval no es diferente de las lobotomías de Egas Moniz (*Monos como Becky*). Además, como en ese film, la estrategia alternativa o de resistencia pasa por el uso de la reconstrucción teatral como puesta en escena distanciada y paródica que, nuevamente, ridiculiza el discurso oficial y sirve al cineasta para comparecer en escena y ofrecer su punto de vista, su experiencia autobiográfica, y situarse al lado de las víctimas, al otro lado del espejo. En este mismo film, las canciones de Albert Pla, narraciones enunciadas también desde un escenario, constituyen otra palabra de resistencia frente al discurso de control. Así dos relatos y dos escenarios reapropiados funcionan como contrapunto de la enorme construcción imaginaria levantada por los mecanismos de la justicia, la prensa, el ayuntamiento y la policía. Para el cineasta es una manera de intervenir sin crear ni manipular nada de lo que pertenece al registro documental.<sup>20</sup>

Otros espacios de la obra de Jordà se iluminan desde *De Niños*. Veamos, por ejemplo, como las instancias judiciales o políticas, incluso los arquitectos responsables del urbanismo de la ciudad, se complacen, viven, en las representaciones públicas o frente las cámaras. Necesitan la autopuesta en escena. Esta idea, recordemos, tiene una carga política asociada desde *Portogallo, paese tranquillo* y es fundamental a la hora de filmar "el enemigo". Por ejemplo, en *Veinte años no es nada* (2004), Vicente Valero el exgobernador civil de Tarragona durante la época de Barrionuevo, que se enfrentó a pecho descubierto a Juan Manzanares durante el atraco del banco Sabadell de Valls, y que recibió un disparo, aparece entrevistado en una posición elevada, con el anfiteatro romano de Tarragona al fondo. Es una situación de puesta en escena claramente diferente a la del resto de personajes del film.

En *De Niños*, al margen de los expertos que sitúan en una perspectiva histórica y urbanística el caso del Raval, las intervenciones de los testimonios del barrio, gente de la Taula del Raval o de otras asociaciones, se vehicula de nuevo en forma de conversación. Al contrario, en la mayor parte de sus intervenciones, vemos a Pep García –presidente de la Asociación de Vecinos del Raval, pro-

---

<sup>20</sup> "Para mí eran imprescindibles ambas cosas. No podía intervenir en este juicio, pero podía hacerlo a través de personas interpuestas, Albert Pla, con el cual coincidí plenamente en la visión que había que dar y a través de la representación teatral. Es la necesidad montar un alter ego y decir lo que pienso sin manipular el juicio. En los hechos no hay ninguna manipulación, yo sabía que esto tenía que ser riguroso, no hay la menor manipulación de imagen y sonido, no hay nada que no se diga en el momento en que ocurre, ni ninguna traslación de imagen." Cif. SEIFERT, A; CASTILLO, A. "Entrevista a Joaquín Jordà". En: *Lateral*, n.114, 2004.

ayuntamiento, solo, autoconvencido y altivo. Como azar curioso pero significativo encontramos en este mismo film los vacíos en los que faltan declaraciones de personajes que rechazaron salir en el montaje final. Su ausencia, señalada por los rótulos indicativos, se significa tanto o más de lo que lo habría hecho su presencia.

Un último caso, un poco más ambiguo, lo encontramos en *El encargo del cazador* (1990). Se trata de la reconstrucción que hace Jordà del ambiente del Bocaccio, local donde socializaba la burguesía barcelonesa antifranquista y al que iba regularmente Jacinto Esteva. Jordà reúne algunos de los protagonistas de esa época en una especie de recreación del mítico local de finales de los 60, los sitúa en grupos y les hace conversar. Los invitados rememoran los hechos del pasado y hacen balance a la vista del tiempo transcurrido. Jordà arma una serie de *travellings* laterales que ponen en evidencia el dispositivo escénico y contrastan las figuras presentes con las fotografías de Colita que hay en la pared del fondo, detrás de las mesas. La intención de Jordà es abiertamente crítica, quiere mostrar este grupo frívolo y banal, tanto ahora como en ese momento, que ha acabado por ocupar el centro de la escena social y cultural sin ningún espíritu revulsivo. De nuevo la densidad temporal hace emerger la constatación de un cierto fracaso –el de un proyecto de “revolución cultural”– y la melancolía derivada del vacío dejado por el ocaso de los espíritus no convencionales, que pagaron el precio de su falta de adaptación a los mecanismos de normalización. La intención se hace aún más evidente cuando el cineasta contrasta la escena reconstruida del Bocaccio con otro *travelling* a través de la barra de un bar de las galerías Tuset en el que comparecen otros amigos de Jacinto Esteva –sus amigos de borracheras y timbas infinitas–<sup>21</sup> menos conocidos, pero que lo saludan y homenajean de manera bastante más real y sincera.

## Arqueología de la historia

La historia y su tiempo son presentes en el cine de Jordà desde *María Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”*. Al fin y al cabo, la biografía ficticia de Jeroni Campdepadrós sirve para filtrar una determinada crónica y una visión de la historia.<sup>22</sup> Pero es *Numax presenta...* el film que realmente libera una concepción de la historia como mecanismo de dominación ideológica y de

---

<sup>21</sup> MANRESA, Laia. *Joaquín Jordà. La mirada lliure*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2006, p. 62.

<sup>22</sup> “*María Aurèlia habla del personaje en que se basa su novela; este es un personaje inventado que promete explicar la sociedad catalana a caballo entre los siglos XVIII y XIX*”. Cif. GARCIA FERRER, J.M; ROM, Martí. *Op.Cit.*, p. 80.

rechazo de las diferencias, una especie de arqueología del saber en sentido foucaultiano. El paradigma lo constituiría la visión de la transición, central en muchos de los filmes de Jordà. En *Numax presenta...*, la representación teatral de las estrategias de la patronal muestra la connivencia del mundo político que protagoniza la transición española y, por lo tanto, la continuidad fundamental y no traumática respecto de los cuadros y el funcionamiento de la dictadura. No se hace difícil reconocer a Santiago Carrillo participando del discurso del consenso al lado de la burguesía y en contra de los trabajadores.<sup>23</sup> Se produce el primer paso, la primera constatación de una mirada a la transición como fracaso y traición a los ideales de la lucha antifranquista que, lógicamente, se alarga de manera melancólica en *Veinte años no es nada*.<sup>24</sup> La referencia tanguista es clara –recordemos que el primer film se cerraba con la letra y los acordes del tango *Adiós Muchachos*– y refuerza la densidad temporal del sentido de pérdida que se dibujaba como consecuencia final de *Numax presenta...* Veinte años después, reproduciendo encuentros y diálogos entre los personajes que expresaban sus deseos en la fiesta final del film original, reconstruyendo de nuevo el discurso en su propia representación al límite del documental y la ficción, lo que se esboza es un retrato histórico de la España resultante de la transición<sup>25</sup> como renuncia a todos los principios de lucha como disgregación de cualquier utopía. Queda sólo la coherencia y la ética del perdedor que ha mantenido sus principios al pie del fracaso (los trabajadores de Numax) y la posibilidad de la transmisión de estos principios a la nueva generación.<sup>26</sup> Justo el contrario del cuadro histórico de la España socialista que se representa, ni que sea de manera indirecta, en el film.

---

<sup>23</sup> "También rodé unas cuantas secuencias en el Institut del Teatre, con actores del grupo de Mario Gas, reconstruyendo como habían actuado los personajes de la patronal, pero en clave de comedia musical: como habían aprovechado aquel famoso "Pacto de la Moncloa" para engañar a los trabajadores". *Ibid.*, p. 94

<sup>24</sup> "En este sentido, Numax es un documento desolador, no exento de sentido del humor, sobre el cul de sac en el que han desembocado los optimismos revolucionarios de años pasados". En: *Contracampo*, núm. 22, junio y julio de 1981.

<sup>25</sup> En la fase inicial del proyecto, el film debía incluir entrevistas con los políticos protagonistas de la transición. "Para completar el ensayo filmico sobre la transición que pretendía *Veinte años no es nada*, Jordà quería incluir entrevistas con los autores reales, los personajes públicos con nombre y apellidos de aquel proceso". Cif. MANRESA, Laia. *Op.Cit.*, p. 78.

<sup>26</sup> "Perdieron, pero no fracasaron. "No me interesaba contar la historia de un fracaso. Me interesaba explicar que dentro de la mediocridad y del horror que han sido los últimos veinticinco años, ellos habían sabido mantener una cosa: la idea de que no podían caer en determinadas bajezas, no podían ser engañados, que eran responsables de mantener una historia que habían vivido. Una historia ejemplar". Como no se cansan de repetir en *Veinte años no es nada*, Numax fue para ese grupo de trabajadores su universidad. Conversando con Joaquín Jordà en su piso de Barcelona una tarde de diciembre, acercándonos con él a la experiencia colectiva de estas dos películas, descubrimos que Numax es también una universidad para nosotros. Por un lado, porque nos muestra un proceso de politización radicalmente autónomo que no se explica por el peso de la ideología sino por la capacidad de invención y de creación que tienen unas vidas puestas en común. Por otro lado, porque nos sitúa en una historia que es la nuestra: la historia acallada de la transición española, como una historia de desencanto y de traición. "Viví el mundo obrero en su capacidad de organización y de revuelta",

La densidad del discurso histórico crece en el magma del ensayo filmico y se convierte en experiencia histórica especialmente enriquecedora desde el momento en que se trabaja como pérdida o dispersión de eso que deja huellas fílmicas (imágenes) o presencias espectrales. Y estalla, se podría decir, cuando se mezcla con la crónica autobiográfica. Por este motivo es tan importante *El encargo del cazador*, una evocación de la figura ausente de Jacinto Esteva construida sobre los testimonios y las marcas de un fantasma, que en realidad es también crónica histórica y vivencial de la escuela de Barcelona y retrato biográfico de Jordà a través del espejo. Es la historia de otro fracaso, de una energía perdida o dispersada, de una rebelión no lograda que, como en el caso de Juan Manzanares de *Veinte años no es nada*, encuentra un personaje inclasificable, misterico, capaz de afrontar el viaje al "corazón de las tinieblas" y, finalmente, consumir su vida antes de entrar en un régimen de normalidad o convencionalismo.

Este enlace de experiencias históricas construye también *Monos como Becky*, donde las invenciones de Egas Moniz corren paralelas a las metáforas del control social y sus intervenciones en el cerebro se prolongan en la dispensación generalizada de fármacos para reducir los desórdenes de comportamiento. La clínica psiquiátrica se convierte en metáfora social y sus mecanismos de control hacen reverberar los de la eliminación de la diferencia. De esta manera, Egas Moniz, emblema imaginario del salazarismo portugués y figura ausente pero irradiante de todo el film (un poco a la inversa de estos otros fantasmas que son Jacinto Esteva y Juan Manzanares) encuentra sus ecos en las denuncias del film militante *Portogallo, paese tranquillo*.

Si Moniz es el centro oscuro, invocado en representaciones, objetos, figuras y escritos, de *Monos como Becky*, ¿cuál es el de *De Niños*? Esta película encuentra su origen en tres hechos. El primero es el traslado de Jordà a Barcelona después de su infarto cerebral. Vecino del Raval, siente la necesidad de trabajar un cierto contexto y representar un universo del cual forma parte. Este espacio fue el escenario de la denominada trama de pederastia del Raval, un escándalo creado por la prensa y la policía de manera un poco artificial y denunciado por el periodista Arcadi Espada en el libro de donde parte, parcialmente, la película.<sup>27</sup> Este libro<sup>28</sup> y el propio Espada, que aparece en el film en

---

afirma Jordà recordando la experiencia de Numax presenta." Cif. GARCÉS, Marina. "Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquín Jordà". A: [http://www.nodo50.org/tortuga/article.php3?id\\_article=4477](http://www.nodo50.org/tortuga/article.php3?id_article=4477)

<sup>27</sup> "De vuelta de Madrid e instalado aquí percibí algo que estaba ocurriendo, un barrio que guardaba algo muy catastrófico, y de ese algo no se hablaba, había como misterios, como secretos y como miradas enfrentadas, veías que alguien no se hablaba con alguien, gente que vivía en la misma calle, o extrañas enemistades. Una ciudad dividida en dos, entonces apareció el libro de Arcadi Espada y acudí a su presentación. Vi al autor y a algunos de los personajes de



calidad de testimonio de la defensa “enfrentado” a la fiscalía, constituyen un segundo hecho a considerar. La tercera realidad, y quizá la más importante, es la existencia del rumor como motor de la historia y tema del film mismo, que analiza y explica sus consecuencias. El rumor lo inicia la denuncia de una profesora que trabaja en el Raval pero que no vive allí –de hecho, no le gusta la realidad social del barrio– a partir de las historias que le cuenta un niño. Sin llamar a los padres afectados ni contrastar el relato, decide denunciar los hechos, primero de manera anónima y después, cuando se desencadena la trama, dando su nombre. Esta profesora aparece en el film y se evidencia como entra en el registro de los personajes que buscan notoriedad y una cierta autopuesta en escena. En cualquier caso, tal y como aprendimos con el cine de Fassbinder, el rumor se transmite en forma de noticia por parte de una prensa que actúa como prolongación de la policía; y desencadena una cascada de delaciones. Esta calidad ambiental del rumor y de la delación tiene que ver con el contexto social de la regeneración urbanística. En la película esto se figura hacia el principio, mediante un *travelling* que nos conduce a través de la casa de una de las familias acusadas mientras se escucha en *voice over* Josep Cuní anunciando la celebración del juicio y admitiendo el nacimiento de la noticia en un verano en que escaseaban. Significativamente el *travelling* desemboca en una ventana a través de la cual podemos ver un cartel que anuncia el plan de reconstrucción y reforma urbanística del barrio. Así el rumor flotante y la noticia que genera (que informa de una trama policial y judicial) se encuentran con su marco urbanístico. Finalmente, todo es fruto de una historia que de nuevo nos muestra las traiciones de la transición y el abandono de los ideales. Los mismos urbanistas que habían luchado al lado de los vecinos son los responsables del plan higiénico que los expulsa de sus propios barrios.

## Un lugar entre los muertos

Jeroni Campdepadrós y Jansana, el eterno poeta inadaptado de *Un lloc entre els morts*, morirá joven. Abre el linaje que sigue Jacinto Esteva, que conoció el corazón de las tinieblas en África y dejó un encargo: *El encargo del Cazador*. Juan Manzanares, el compañero atracador de Pepi en *Veinte años no es nada*, comprendió que el mundo por el que había luchado le daba la espalda.

---

*la historia, y me impresionó el dolor con que contaban los hechos y pensé que podía ser un tema interesante para plantear una película*". En. SEIFERT, A; CASTILLO, A. *Op.Cit.*

<sup>28</sup> ESPADA, Arcadi. *Raval: del amor a los niños*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Canalizó su energía de manera revulsiva antes de consumirse y morir. De los tres, nos quedan obras, algunas imágenes (filmadas o escritas) y huellas en el recuerdo.<sup>29</sup>

Peter Sloterdijk escribe: *"Lo que Heidegger ha llamado ser-para-la-muerte no significa tanto la marcha del individuo hacia una última soledad, anticipada como determinación pánica, sino la circunstancia de que todos los individuos han de abandonar alguna vez el espacio en el que estuvieron aliados, en fuerte conexión con otros. Por eso la muerte importa más en definitiva a los supervivientes que a los difuntos. Así, la muerte humana tiene siempre dos caras: una, que abandona un cuerpo helado, y otra, que muestra restos de esferas: algunos de estos restos son asimilados en espacios superiores y vivificados de nuevo, mientras otros quedan abandonados como basura caída de antiguos espacios de animación."*<sup>30</sup>

Los personajes de Jordà son fundamentalmente supervivientes que, a veces, convocan los restos de esta fuerte conexión perdida. Eso que un día fue una generación o una solidaridad obrera o una lucha política. Los restos son aún signos de resistencia. Como en *De Niños*, donde el cadáver es el de una Barcelona de la cual sólo quedan algunos vestigios. Del Chino al Raval.

*Més enllà del mirall*, proclama, no obstante, el triunfo de Esther Chumillas, que reencuentra la comunidad y el vínculo, que reconstruye su esfera. Gana la partida de ajedrez. Aquí el ausente, finalmente, fue Joaquim Jordà que pasó al otro lado del espejo antes de acabar totalmente el montaje del film. Así encontró su lugar entre los muertos.

---

<sup>29</sup> Podría añadirse a Jacintín, el hijo de Jacinto Esteva que se suicidó ingiriendo un vaso de cianuro. Según Daria Esteva: *"Avanza al padre en su afán autodestructivo"*. Cif. MANRESA, Laia. *Op.Cit.*

<sup>30</sup> SLOTERDIJK, Peter. *Op.Cit.* Pág. 54

## FRAN BENAVENTE

**P**rofesor del Área de Teoría e Historia del Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y profesor del Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la misma universidad. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra. En su tesis doctoral, *El héroe trágico en el western: el género y sus límites*, ha estudiado la relación entre los géneros cinematográficos y el imaginario de la tragedia. Como investigador su interés se centra en la estética cinematográfica y sus implicaciones sociales y culturales. Forma parte del grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Colabora en diversas publicaciones y escribe artículos sobre cine y televisión en revistas de ámbito general y académico.

## GLORIA SALVADÓ

**P**rofesora de Narrativa Audiovisual del Área de Ideación y Guionaje en la Universidad Pompeu Fabra y profesora del Master en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la misma universidad. Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra. En su tesis doctoral, *Contraplano con la muerte. Imagen e historia en el cine portugués contemporáneo*, estudia el papel de la cinematografía portuguesa en el marco cultural y estético del cine europeo contemporáneo. Forma parte del grupo de investigación CINEMA (Centro de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales) y su interés como investigadora se centra en la narrativa audiovisual y el guionaje cinematográfico y televisivo. Colabora y escribe artículos sobre cine y televisión en diversas publicaciones.