

La militancia biopolítica de Joaquín Jordá

The Biopolitical militancy of Joaquín Jordá

Carles Guerra

RESUMEN

El cine de Joaquín Jordá adolece de una precariedad material que contrasta con una recepción excepcional por parte de diversos colectivos que periódicamente refuerzan su actualidad. Más allá de la cualidades cinematográficas, la trayectoria de este cineasta se presta a representar el tránsito entre una militancia clásica y otra de corte biopolítico. El caso de *Numax presenta...* (1979) es paradigmático. Aquella película militante rompió los esquemas con los que debía narrarse una huelga de trabajadores y acabó convirtiéndose en ejemplo de un nuevo modelo de productividad afín con las premisas del postfordismo. La intensidad discursiva en los documentales de Jordá promueve una nueva categoría de acontecimiento lingüístico y dialógico que permitiría calificarlos de documentales postmedia. Este tipo de práctica documental transforma los debates integrados en la película en actos de militancia biopolítica. La crítica a un régimen de gobernanza socialdemócrata –que es el que ha exigido este cambio de paradigma– tomará cuerpo en títulos posteriores como *Monos como Becky* (1999) y *De nens* (2003).

PALABRAS CLAVE

Movimiento autónomo, postfordismo, biopolítica, gobernanza socialdemócrata, cine militante, militancia biopolítica, documental postmedia, práctica documental, dispositivo documental.

ABSTRACT

Joaquín Jordá's work suffers from a material precariousness that contrasts with an exceptional reception by different collectives, which periodically reinforces the actuality of the films. Beyond its cinematographic qualities, the trajectory of this filmmaker represents the transit between a classic militancy and one of a biopolitical order. The paradigmatic case is *Numax presenta...* (1979). This militant film broke the patterns in which a labour strike should be narrated, to result as an example of a new productivity model according to postfordist ideas. The discursive intensity of the documentaries by Jordá, endorses a new category of the linguistic and dialogical event that would allow their identification as postmedia documentaries. This kind of documentary practice transforms the debates integrated to the film, into acts of biopolitical militancy. The critique to a social democracy governance regime –which has required the paradigm shift– will be held in further titles such as *Monkeys like Becky* (*Mones com la Becky*, 1999) and *De nens* (2003).

KEYWORDS

Autonomism, postfordism, biopolitics, social democracy governance, militant cinema, postmedia documentary, documentary practice, documentary device.

La filmografía de Joaquín Jordá adolece de una heterogeneidad de formatos y estilos poco frecuente. A pesar de que la calificación de cine documental sería la más indicada, en cada uno de sus títulos anida un conflicto específico y un proceso singular que desafía las constantes del género. La multiplicidad de prácticas asociadas a su actividad como cineasta tampoco ha contribuido a facilitar una caracterización de su obra. La docencia en los últimos años de su vida y la militancia al principio de su trayectoria, así como una dilatada producción de guiones cinematográficos y de traducciones completan un perfil intelectual que rebasa la noción de autor. A pesar del tiempo transcurrido entre la primera y la última de sus películas (cuarenta y seis años entre 1960 y 2006) su filmografía resulta más bien escasa. A lo que debemos añadir una dificultad de acceso a las copias y una alarmante precariedad en lo que se refiere al estado de conservación en el que se encuentran algunas de ellas. La prueba está en que, transcurridos ocho años desde su muerte, seguimos sin contar con un análisis crítico y global de sus aportaciones¹. Sin embargo, la vigencia de Jordá es indiscutible. Los efectos de su obra se perciben periódicamente.

Entre toda su filmografía, *Numax presenta...* (1979) destaca por ser una película documental que ha conocido una significativa oleada de recuperaciones. La más reciente ha sido protagonizada por una puesta en escena de Roger Bernat que ha devuelto los diálogos de la película a la actualidad de la crisis². *Numax presenta...* ni si quiera exige volver a ser proyectada para continuar evocando su potencial, a la vez que consigue propagarse por otros medios, en este caso a través de un dispositivo teatral. La puesta en escena de la película consigue que las frases de los trabajadores filmados en 1979 revivan entre los espectadores de la nueva obra de Roger Bernat. De modo que

la recepción de este film sugiere un valor de uso prolongado a pesar de tratarse de un documento de carácter militante y ligado a un acontecimiento puntual. Desde las primeras proyecciones hasta las últimas versiones y reapropiaciones del texto, la película ha catalizado una secuencia de públicos. La especificidad del conflicto representado en *Numax presenta...* no ha sido obstáculo para que la película despliegue sucesivas lecturas en contextos dispares. La huelga y proceso de autogestión protagonizados por los trabajadores de la empresa Numax durante el llamado proceso de transición democrática han encontrado un eco explícito en momentos posteriores. Desde las movilizaciones antiglobalización y el marco postfordista de crítica a los modelos productivos del capitalismo de fines del siglo XX hasta la coyuntura más reciente de crisis financiera han reanimado el documental original.

Una de las principales razones para focalizar nuestra atención en esta película responde al hecho de que con ella se puede representar la transición entre una militancia clásica, que es de la que parte *Numax presenta...*, y una de orden biopolítico, que sería la que se corresponde con trabajos posteriores como *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, 1999) y *De nens* (2003). Esa transición ayudará a caracterizarlo mejor que cualquier periodización. La huelga de Numax rompía con la ortodoxia de la militancia obrera y sindicalista hasta tal punto que su conclusión proclamaba una renuncia al trabajo asalariado. La experiencia de la autogestión entre 1977 y 1979 fue retomada por Jordá mediante las recreaciones de asambleas que, una tras otra, infunden a la película un carácter fuertemente discursivo. La irrupción in extremis de un debate que declaraba obsoleto el trabajo de fábrica sintonizaba con las aspiraciones del movimiento autónomo italiano. De modo

1. Varias de las referencias destacables que han intentado una aproximación global son estas: FERRER, J. M. y ROM, Martí (2001). *Joaquín Jordá*. Barcelona. Cineclub de l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya; MANRESA, Laia (2006). *Joaquín Jordá. La mirada lliure*. Barcelona. Filmoteca de Catalunya, ICIC; VIDAL,

Núria (ed.) (2006). *Joaquín Jordá*. Torino. Museo Nazionale del cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo y AAVV (2006). *Joaquín Jordá. Revista de Cine Nosferatu*. San Sebastián. Donostia Kultura.

2. <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>

que *Numax presenta...* consiguió articular algo más que el testimonio de unos trabajadores. El desmantelamiento de aquella fábrica de electrodomésticos localizada en el ensanche barcelonés se convertirá, con el paso del tiempo, en el símbolo de un nuevo modelo productivo³. Hasta que a finales de los años noventa la noción del trabajo inmaterial no irrumpió en el contexto de una economía de servicios, *Numax presenta...* quedó relegada a un limbo de incompreensión. Al cabo de dos decenios la película adquiriría de nuevo una capacidad significativa que nadie había podido anticipar.

Durante ese intervalo de silencio interpretativo o de *inactividad* (aproximadamente entre 1979 y 1999), la película quedó asociada a una visión excéntrica de la clase trabajadora, poco ajustada a la representación de las movilizaciones obreras. La militancia hegemónica estaba estrechamente vinculada a los trabajos de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase. Estos eran los iconos del sindicalismo. Tal como recordaría Jordá en una entrevista del año 2004, el de este colectivo «era un cine apoteósico que potenciaba la heroicidad. Tenía dos raíces: una caricatura del cine soviético de los años veinte, formalmente muy diferente, pero imitando su espíritu, y unas gotas de cine italiano menos crítico» (GUERRA, 2005). Por otro lado, «*Numax presenta...* no tenía un final apoteósico. [...] pasaba de la euforia inicial al relato de una desistencia» (Ídem). Y según explicaba el cineasta,

«primero los trabajadores parten de un objetivo: intentan mantener el poder obrero dentro de la fábrica, hasta que se impone una segunda reflexión. Al final, abandonamos ese simulacro de poder y vamos a la vida» (Ídem). A partir de este punto la gestión política pasa a ocuparse de algo más que la economía, los horarios o las condiciones laborales. Se ocupará de la vida dejando el terreno preparado para una militancia que, recordando el curso impartido por el filósofo francés Michel Foucault en los primeros meses del año 1979 –justo en el momento que se filma *Numax presenta...*–, será de corte biopolítico.

Así pues, en un contexto en el que la militancia se sostenía en las estructuras propias de partidos políticos y sindicatos⁴, la película abre un nuevo escenario atento a las pedagogías colectivas y a una inteligencia colectiva. Los intereses expresados por los trabajadores en la última secuencia del baile, donde Jordá encuesta micro en mano y uno a uno a los obreros que han participado en la película, suponen un punto de inflexión en lo que sería un proceso de deliberación demótica, en el que las opiniones no parecen estar mediadas por la ortodoxia del lenguaje político validado en los acuerdos del Pacto de la Moncloa (1977) ni en la recién estrenada Constitución (aprobada en 1978). Hasta el año 2004, veinticinco años después, Jordá no pudo explorar el significado de aquellas declaraciones que se presentaron como un conjunto de ideas más cercanas a lo que sería

3. Véase la noción de “fábrica social” en GUERRA, C. (2003). *N for Negri: Antonio Negri in conversation with Carles Guerra in Grey Room. Architecture, Media, Arts, Politics*. Primavera (11), pp. 87-109.

4. Jordá aclara en la misma entrevista citada antes que «Aquí había poco cine militante. Si lo había, lo producían estructuras próximas a CCOO y al PSUC. Era un cine aleccionador, optimista y triunfalista. Cantaba las glorias de la lucha y los finales victoriosos. Por el contrario, *Numax presenta* no se consideró una película optimista; aunque yo creo que sí lo era, porque en *Numax* todos los personajes acaban liberándose de una condición proletaria que no habían asumido por voluntad propia. Así es como esta película se ganó el rechazo de los sindicatos, de CCOO y de partidos como el PSUC. Recuerdo la única proyección que

se realizó un primero de mayo. Fue toda la gente de Numax y del movimiento. Al final hubo un debate muy polémico, con protestas de trabajadores de Numax, especialmente los vinculados al trotskismo. No dijeron que la película denigrara a la clase obrera, pero les pareció que la exaltaba poco. Les pareció derrotista. Recuerdo a una de las chicas que sale en la película, que de nuevo es protagonista de la segunda parte, y que pertenecía a la estructura de la LCR. Dijo una frase que se decía por aquel entonces: «Con las tripas de un burócrata te ahorcaremos». Una frase retórica, desde luego, que no tenía ninguna intención real, pero que me acusaba. Al mismo tiempo, *Numax presenta* recibió la adhesión de otros sectores más realistas. Puede decirse que la película se realizó en un ambiente militante, con una estructura militante, pero sin individuos que militasen.

la definición de un estilo de vida. Como veremos, el estilo de vida no está exento ni de ideología ni de agencia política. Gracias a la producción de la nueva película que retoma las biografías de aquellos trabajadores tantos años después, Jordá comprueba los efectos del tiempo. Al terminarla concluyó que «quizás no hicieron todo lo que deseaban, pero no han hecho nada que no quisieran». La radicalidad del cambio implicaba haber abandonado toda noción de progreso individual en función de mejoras laborales. Y aunque la cámara parece levantar acta de logros muy discretos, Jordá insistirá en que «desde el punto de vista vital son de una opulencia enorme» (GUERRA, 2005).

Veinte años no es nada (2004) pone en escena la recuperación de *Numax presenta...* mediante una operación de autor que podría recordar otros ejemplos del mismo género, como *Reprise* (Hervé Le Roux), que en 1997 retomaba una secuencia de 1968⁵. Sin embargo, la maduración de las condiciones que permitieron reactivar el texto original de *Numax presenta...* remite al escenario social de principios del siglo XXI. Las manifestaciones de Seattle desatadas durante la cimera de la Organización Mundial del Comercio en 1999 transformaron radicalmente el lenguaje de la militancia clásica. La apelación a la clase obrera se vería reemplazada por la noción de multitud, que incluye una transversalidad mucho más explícita entre capas sociales; del acontecimiento pautado por los medios de comunicación y el *media event* se pasó a la posibilidad de catalizar los acontecimientos deseados por las nuevas multitudes conectadas y en red; y en términos de prácticas documentales, la participación e implicación en los acontecimientos desmanteló la política de la verdad sostenida por los medios de comunicación hegemónicos, rompiendo con la tradición de una objetividad basada hasta entonces en la distinción de hechos y opinión.

5. La secuencia de *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968) fue objeto de una recuperación similar por el director Hervé le Roux en 1997.

6. *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (1969) sería un ejemplo que anticipa la contingencia del documental, pues este film no pretendía ser más que la

Estos tres rasgos podrían ser sintetizados en la emergencia del documental postmedia. Su carácter performativo toma cuerpo en el trabajo de Jordá a partir de *Monos como Becky*, el primer documental de su filmografía que asume la enfermedad del propio cineasta como una condición insoslayable. El autor enfermo se convertirá en emblema de las limitaciones perceptivas y de la adaptación a unos medios de producción considerablemente mermados. La contingencia del género documental en la filmografía de Jordá a menudo estará determinada por el hecho de que muchos de sus proyectos fueron concebidos como ficciones que terminaban adoptando la forma documental en respuesta a la falta de financiación⁶.

Entre las nuevas formas de militancia biopolítica, la crítica a la institución psiquiátrica iniciará una serie de proyectos que pondrán en duda las políticas del bienestar social. Barcelona, la ciudad en la que Jordá trabajó la mayor parte de su vida, era a finales de los noventa un caso de estudio para las técnicas de gobernanza propias de la socialdemocracia. La condición urbana alcanzó una relevancia insólita como escenario y reflejo del ejercicio de esas formas de poder que aspiraban a un control de la población excluyendo los métodos policiales clásicos. La ingeniería social y las reformas del espacio urbano hicieron de Barcelona un escenario perfeccionado de las técnicas de gobierno biopolítico. En este contexto no sólo emergieron con fuerza unos movimientos sociales que se apoyaban en la tradición asamblearia y vecinal, sino que las prácticas documentales articularon la percepción de unas transformaciones urbanas de gran calado. Entre el aclamadísimo documental de José Luis Guerin, *En construcción* (2001), y el muy polémico de Jordá, *De nens*, la cuestión urbana llegó a identificarse plenamente con el género documental. Esta práctica documental pasó a entenderse como

preparación de una ficción que adaptaría la novela citada en el título de la misma película. Una excelente revisión e inventario de los proyectos no realizados de Joaquín Jordá se puede encontrar en SALVADÓ, G. (2006). *Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordá*. *Revista de Cine Nosferatu*, (52), pp. 31-39.

una extensión de ciertas formas de activismo. Barcelona alcanzó así un estatuto icónico como ciudad que fusionaba la crítica urbana y el proceso de transformación. La condición biopolítica atrapa tanto los aspectos psicológicos y subjetivos de la población como aquellos aparentemente externos que consideramos objeto del urbanismo, por lo que ejercer la militancia en este marco significa también romper con esa distinción.

De nens partía de un caso de pederastia ampliamente cubierto por los medios de comunicación. El año 2001 estallaba el caso del Raval y de manera implícita una zona de la ciudad resultaba estigmatizada por la noticia. En pleno proceso de regeneración urbana del antiguo barrio chino, y en el siglo XXI, Barcelona revive la paradoja del higienismo moderno. La degradación moral y física se dan la mano como en las novelas de Émile Zola del París de fines del XIX. Para representar esta perversa articulación Jordá recurrió a la filmación del juicio por el supuesto caso de pederastia. La concentración y engranaje de los discursos policiales, informes psiquiátricos y recomendaciones de los departamentos encargados de velar por la protección de la infancia producen el acontecimiento de referencia para el documental. La naturaleza lingüística y comunicativa de este material permite equiparar las asambleas de los trabajadores de Numax con los participantes en el juicio por el caso del Raval. En ambos casos lo que se filma es un intercambio lingüístico de tal densidad que sustituye otros acontecimientos. Y aunque esa equiparación resulte monstruosa por la inconmensurabilidad de los debates, ahí se encuentra una de las cualidades más efectivas del documental tal como lo entendió Jordá. El documental extrapola hasta tal punto los aspectos dialógicos que se configura como un acontecimiento radicalmente inconcluso.

Si lo que presenta *De nens* puede describirse como un dispositivo de poder difuso apoyado en una constelación de instituciones (el urbanismo, los servicios sociales, la educación, la policía, la medicina, incluyendo a los medios de comunicación que repiten y propagan sus

enunciados), podría sugerirse que el documental de Jordá no hace más que replicar esa forma de organizarse. Entonces la práctica documental se erige como un espejo de esta composición. Del mismo modo que el cine documental militante se ha contemplado como la producción de un lugar común que promueve un escenario de colaboraciones entre productores y espectadores (y en el caso de *Numax presenta...* tendríamos a los trabajadores asociados con el cineasta, todo ello con el fin de dar a conocer su experiencia), también puede llegar a entenderse como el mecanismo que interrumpa algunas de esas conexiones cuando sea necesario. En definitiva, lo que el documental producido desde una perspectiva biopolítica refleja es el régimen que permite que ciertos discursos se apoyen mutuamente y circulen mientras otros quedan deslegitimados. Ahí está el ejemplo de los acusados en el juicio por el caso del Raval que ni siquiera pueden hablar de ellos mismos. Su voz ha sido expropiada por el puzzle de las instituciones propias de la sociedad del bienestar. Su propia vida no les pertenece.

De ahí que al hablar de la trayectoria de Jordá debamos referirnos, en consonancia con lo dicho hasta ahora, a un dispositivo documental. La intersección de diferentes especialidades, lenguajes e instituciones no se agota en el refuerzo de un mecanismo de poder como el que revela *De nens*, sino que puede hacer del documental un refugio compartido de prácticas artísticas, investigación y activismo. En consecuencia, el documental ya no es sinónimo de una producción estrictamente visual sino que amplía sus posibilidades a la fabricación de dispositivos que pueden ser críticos, teatrales, fílmicos, pedagógicos y tantas cosas más. Recordemos que el cine de Jordá ha sufrido una cierta anomia incluso dentro de la institución que debería acogerle sin la menor de las dudas, y como síntoma véase la predisposición por parte de instituciones museísticas al integrarlo en sus contenidos. Tanto el Museu d'Art Contemporani de Barcelona como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía han ubicado *Numax presenta...* en el contexto de sus respectivas colecciones, un ejemplo más de las derivas de esta película. Formaría

parte de las competencias asociadas al dispositivo la ubicación de una determinada práctica en un contexto como el cine, el museo o cualquier otro lugar. En todo caso, lo que ha revelado la mayor eficacia del dispositivo son aquellos casos en los que el cine se encuentra, parafraseando a Jacques Rancière, «allí donde no se le espera».

La extrema pertinencia de *Numax presenta...* en la actualidad y tal como se percibe en las puestas en escena de Roger Bernat se basa precisamente en este efecto. Unos diálogos pronunciados hace treinta y cinco años suenan del todo pertinentes para estos momentos de crisis. La desconfianza hacia el capital expresada por aquellos trabajadores a finales de los años setenta del siglo pasado no difiere en gran medida de la decepción en la que nos ha sumergido el capital financiero a principios del siglo XXI. Los espectadores que asisten a la representaciones de *Numax-Fagor-plus* o cualquier otra versión de este montaje se sienten poseídos por

los diálogos de gente que no conocen y con los que no han hablado nunca. Así es como se produce una colaboración histórica entre momentos y lugares distantes que jamás han tenido contacto. Como diría Bruno Latour en una de sus últimas propuestas acerca de nuevos modelos de investigación, este sentido de lo colectivo «permite insistir en la operación de colección o composición subrayando la heterogeneidad de los seres así reunidos» (2012: 298). Los cometidos del dispositivo documental que Jordá representa con su trayectoria nada tienen que ver con una producción estrictamente cinematográfica. Observando los usos de películas como *Numax presenta...* y *De nens*, a menudo programadas por colectivos que encuentran en esos textos una expresión de sus intereses, se diría que Jordá produjo plataformas compartidas con una vigencia insólita. Sus películas no serían reflejos de un debate sino espacios comunes para que ese debate se sostenga en público. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUCAULT, Michel (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. París. Seuil.
- GUERRA, Carles. (2005). *Joaquín Jordá entrevistado por Carles Guerra*, septiembre de 2004. Agenda informativa del MACBA. Recuperada de: < <http://www.macba.cat/es/numax-presenta-2779>>
- GUERRA, Carles. (2005). *Joaquín Jordá ou le cinema de situation*, en AA.VV. (2006). *Festival International du Documentaire, Marseille*. Marsella. FID, pp.129-139.
- HEBDIGE, Dick. (1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona. Paidós.
- LATOUR, Bruno. (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*. París. La Découverte.

- LAZZARATO, Maurizio. (1997). *Lavoro immateriale. Forme de vitta e produzione de soggettività*. Verona. Ombre Corte.
- RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro. (1999). *La escuela de Barcelona. El cine de la gauche divine*. Barcelona. Anagrama.
- ZUNZUNEGUI, Santos. (2001). Corregir y dirigir, *Monos como Becky* en CATALÀ, J. M., CERDÁN, J., TORREIRO, C. (ed.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine, Festival de Cine Español de Málaga.

CARLES GUERRA

Carles Guerra es profesor asociado en la Universitat Pompeu Fabra. Ha sido profesor de prácticas documentales postmedia en el Center for Curatorial Studies de Bard College. Ente 2009 y 2011 fue director de La Virreina Centre de la Imatge donde presentó proyectos como *Antifotoperiodismo y 1979. Un monumento a instantes radicales*. Entre 2011 y 2013

fue Conservador Jefe en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA. Fue miembro del comité editorial del suplemento *Cultural/s* publicado por el diario *La Vanguardia* entre 2002 y 2013. El año 2006 comisarió un ciclo retrospectivo sobre Joaquín Jordá, titulado *Cine de situación*, presentado en Arteleku, MACBA y FID Marseille.