

JOAQUÍN JORDÁ, ENTRE LA TRADUCCIÓN Y EL CINE

EL 21 DE MAYO DE 2003 ACETT CELEBRÓ EN EL CÍRCOL MALDÀ DE BARCELONA UNA TERTULIA CON JOAQUÍN JORDÁ, PRESENTADA POR MARÍA ÁNGELES CABRÉ Y DOLORS UDINA. JOAQUÍN JORDÁ, CINEASTA Y TRADUCTOR, NACIÓ EN SANTA COLOMA DE FARNERS EN 1935 Y A LO LARGO DE SU VIDA HA RECALADO EN BARCELONA, VALENCIA, REUS, MADRID Y ROMA. TRADUCTOR Y CINEASTA, HA TRADUCIDO UNOS 150 LIBROS, DIRIGIDO UNA DECENA DE PELÍCULAS Y ESCRITO UNOS 30 GUIONES. ENTRE LOS AUTORES QUE HA TRADUCIDO DEL FRANCÉS, ADEMÁS DE UNA ANTOLOGÍA DE HUMOR NEGRO DE BRETON, FIGURAN STENDHAL, JEAN BAUDRILLARD, ANDRÉ GLUCKSMANN, ROBBE-GRILLET, DANIEL PENNAC Y GEORGES SIMENON, DEL QUE HA TRADUCIDO, COMO MÍNIMO, UNOS 25 TÍTULOS. DEL ITALIANO, ENTRE OTROS, APARECEN AUTORES FUNDAMENTALES DEL SIGLO XX COMO GESUALDO BUFALINO, LEONARDO SCIASCIA, ROBERTO CALASSO, ANTONIO TABUCCHI Y CLAUDIO MAGRIS. FORMÓ PARTE DEL GRUPO BARCELONÉS DE LA *gauche divine* Y EMPEZÓ SU CARRERA DE TRADUCTOR EN LAS EDITORIALES QUE NACIERON A FINALES DE LA DÉCADA DE 1960, TUSQUETS, ANAGRAMA Y LUMEN.

María Ángeles Cabré: ¿Qué nos puedes decir de aquella época? ¿Cómo fue posible que personas tan jóvenes se pusieran a hacer de editores y cuál fue tu primer vínculo con esos editores, con Jorge Herralde y con Beatriz de Moura, por ejemplo?

Joaquín Jordá: Mi vínculo fundamental era (y sigue siendo como traductor) con Jorge Herralde. Él tenía planes de ser editor. Éramos amigos desde mucho antes. Cuando empezó a editar, yo me sentía muy próximo a él y prácticamente empecé a traducir con él. Yo había traducido alguna cosa antes de manera ocasional para Janés, no Plaza-Janés, sino para el Janés previo a Plaza-Janés, que era un editor muy importante, creo que ahora muy olvidado. Yo era estudiante y mi novia de entonces era sobrina de Janés. Luego empecé a traducir de manera más seguida, más profesional, con Jorge Herralde, de manera que los primeros catálogos de Jorge debo decir que casi los traduje enteros. Herralde tardó un tiempo en meterse en narrativa. Empezó con libros de ensayo, en general de carácter político, y luego lanzó una cosa que fue bastante importante en aquel tiempo, los Cuadernos

Anagrama, de 70-80 páginas, con textos que se sacaban de revistas. Traduje principalmente del francés, el catalán, el italiano (viví unos años en Italia) y el portugués. También traduje un libro del inglés, aunque no tengo ni idea de inglés. Hice la traducción de unos textos de Lewis Carroll, pero simplemente por el amor que sentía hacia Lewis Carroll: traduje *La caza del Snark* y algún juego de palabras. Me lo planteé como un ejercicio y como un placer personal.

Dolors Udina: Eres autor de unas diez películas, muchas de ellas difíciles de encontrar actualmente, aunque la Filmoteca organizó un ciclo bastante completo hace dos años. Puesto que estamos entre traductores, me parece interesante destacar que descubriste a Egas Monis, el personaje central de *Monas como Becky*, a partir de una traducción. ¿Nos podrías explicar cómo se gestó la película?

Joaquín Jordá: En una traducción de un libro de biología había una nota a pie de página (muchas veces lo más curioso e interesante en los libros son las notas a pie de página) que decía: "Egas Monis, conocido médico portugués que obtuvo el premio

Nobel de Medicina por inventar la lobotomía y que murió a manos de un paciente.”

Esta nota me llamó la atención e intenté saber quién era este personaje. Fui a Portugal donde, en aquel momento, era un personaje totalmente olvidado por muchas razones; porque aparte de ser un personaje muy complejo, era un cirujano muy particular, ya que tenía desde joven un reuma articular que le daba un temblor permanente en las manos. No podía operar personalmente, tenía que operar a través de una tercera persona; es decir, dictaba la intervención quirúrgica, lo que le daba un aspecto muy Frankenstein, muy monstruoso, que era muy fascinante. Su vida también era muy fascinante. Estudió medicina pero muy pronto, sin abandonar la medicina, se pasó al campo político, y entre los años 1910 a 1920 llegó a ser ministro, jefe de un partido premonitorio, porque se llamaba partido centrista, palabra que no existía en aquel momento. Llegó a ser miembro fundador de la Sociedad de Naciones, fue Embajador de Portugal en España y, en un momento determinado, cuando cambió el régimen portugués y entró el gobierno fascista de Salazar, dada su antigua enemistad personal con Salazar, se retiró de la política y volvió a lo que había sido su actuación primera, es decir, la medicina. Era un hombre de gran vanidad y quería hacer cosas importantes. Su primer descubrimiento médico —que, en realidad, es muy importante porque se sigue empleando todavía en los hospitales— no le pareció lo bastante brillante. Empezó a investigar el campo de la esquizofrenia y pensó, con un criterio muy del siglo XIX —tiene todas las características de estos personajes tan pelicularos del sabio loco, un poco mesiánico, etc.—, que el problema de la esquizofrenia se encontraba en una parte determinada del cerebro y que, extirpando esta parte, quizá no curara la esquizofrenia pero sí se calmarían los trastornos, las preocupaciones y el dolor que la enfermedad provocaba, de modo que se dedicó a investigar sobre esta materia.

Cuando llegué a Portugal, poco después del cambio político, resultaba interesante trabajar sobre este personaje, que era un poco del *Ancien Régime*. Cuando volví un año y medio después para acabar el guión e iniciar la producción en Portugal, al cam-

biar las pesetas por escudos en la frontera descubrí que el billete de 10.000 escudos llevaba su imagen. Egas Monis volvía a ser un personaje famoso y, por lo tanto, era intocable. La película no se pudo hacer porque el guión no les gustó, les pareció poco digno. Se intentó montar pero todo dependía de una subvención de Portugal y quedó arrinconado, como muchos proyectos relacionados con el cine, que no hay más remedio que abandonar.

Años después tuve un infarto cerebral que, entre otras cosas, me hizo perder la capacidad de leer. Ahora no leo, he olvidado el hecho de leer. Leer actualmente para mí ha perdido todo automatismo y se ha convertido en una especie de traducción permanente para descubrir a qué letra del abecedario corresponde el signo que está en la página. Es una operación tan lenta que no sirve. Sin embargo sí puedo escribir, lo que es una de estas curiosidades de esta cosa tan complicada que es el cerebro.

El hecho de tener esta enfermedad me ha vuelto a relacionar de manera muy directa con el cerebro, el terreno de estudio de Egas Monis. Volvió a renacer mi interés por el personaje y convertí este guión de ficción en una película dentro del género documental —yo no creo demasiado en los géneros, pero existen—.

En aquellos momentos estaba, y sigo todavía, en el Master de Documental de la Universidad Pompeu Fabra. Me propusieron hacer un proyecto y se me ocurrió resucitar la vieja historia de Egas Monis y convertir lo que quería ser una película de ficción, una película muy terrorífica, en un documental.

Dolors Udina: Tu implicación personal en la película se hace evidente desde el principio, cuando una voz en *off* dedica la película “A mi tía Josefina, que vivió y murió en un manicomio, y a todos los que siguen allí”. Incluso sales como personaje. ¿Es algo habitual?

Joaquín Jordá: He hecho de actor algunas veces, pero en este caso no es por voluntad de salir en la película; lo que ocurre es que, en un espacio como un manicomio, donde rodé el setenta por ciento de esta película, *Monas como Becky*, tiene que haber un estímulo permanente, se tiene que ir estableciendo un diálogo permanente con los persona-

jes que, en este caso, eran los enfermos, en general esquizofrénicos, de un centro psiquiátrico que creo que todavía existe en Malgrat. El hecho de que yo salga allí ayuda, porque la puesta en escena está tanto detrás de la cámara como delante de la cámara.

Es algo que sigo haciendo. Ahora he terminado una película sobre este barrio, *Juego de niños*. El punto de partida es una historia del barrio del Raval, una historia de dos pederastas que fueron acusados en un momento dado de haber sodomizado a unos niños. Hubo un proceso, lo filmé y añadí cosas del barrio y ha dado como resultado una película de tres horas, lo que crea un problema de distribución que espero que se salve. En este caso, los elementos de ficción están presentes, pero incorporados de otra manera, a través de unos actores que escenifican algunos momentos, algunas situaciones.

Ahora estoy rodando otra película, una historia sobre una niña aléxica. La descubrí a través de un reportaje que salió en *El País* titulado "La niña que sabe que un coche es un coche porque lleva matrícula". La agnosia —que es una lesión cerebral— en su caso le impide reconocer a las personas: las reconoce por la voz. No es que no las vea —las ve—, pero el proceso de visión e identificación dentro del cerebro no se produce. Esta niña reconoce a sus padres por la voz, pero si se los encuentra por la calle y no le dicen nada no sabe que son ellos, y le sucede así con muchas cosas. Así que estoy haciendo una película sobre esta historia, tomando como estructura un libro maravilloso de Lewis Carroll, *Al otro lado del espejo*, que explica esta situación de inversiones. Esta niña aléxica para mí es Alicia, que ha pasado al otro lado del espejo, donde las cosas son al revés.

María Ángeles Cabré: Para los que no sean lectores de *La Vanguardia* diremos que desde el 30 de abril Joaquín Jordá está escribiendo una serie de interesantes artículos sobre su enfermedad y en uno de ellos hablaba del caso de esta niña.

Y, volviendo al tema anterior, del mismo modo que recuperaste a este premio Nobel, cuando estabas en Italia, los años en que Jorge Herralde puso en marcha su editorial, ¿contribuiste a que se publicasen aquí algunos autores?

Joaquín Jordá: Ya he dicho que mis relaciones

con Herralde desde el punto de vista profesional eran muy estrechas. Y, sí, hice varias propuestas. Vivir en Italia me daba un conocimiento más inmediato y directo de los autores.

María Ángeles Cabré: Muchos de los autores italianos que ha publicado Jorge Herralde han sido traducidos por ti. Has traducido bastante del siciliano, supongo que porque conoces a los autores, porque realmente da la impresión de ser muy difícil. Como muestra de la dificultad de traducción, voy a leer un trozo de la traducción de *Calendas Griegas* de Bufalino:

Una bolsa oscura, una madriguera delicada.
Inútil abrir los ojos, sólo vería tinieblas. Aun así el cuerpecillo madura una imprecisa conciencia de sí mismo; y de ser él dentro de otro. Flota, irrisorio islote, en un baño de misteriosa tibieza. Nada en él y se estanca, elástico e inerte a un tiempo, bajo el barniz de grasa que lo protege. De él se unta, bebe y se nutre, como lo haría de una gota de agua una pella de tierra en una maceta. Sólo que a él la hogaza de la placenta le asegura cada día que pasa jugos y humores a lo largo de un cordón infalible. Crece, engorda, se transforma de muñón en criatura. Hasta el instante en que, en su exilio intocable, brilla una luz, sopla un hálito: '¡Yo, yo, yo!'; un hálito que todavía no es voz, conciencia, pensamiento, sino sólo infinitesimal, opaca, estupefacta liberación de la Nada...

Este principio se llama *Nacimiento* y lo precede un soneto traducido del siciliano ¿Es muy difícil traducir del siciliano?

Joaquín Jordá: Supongo que debe de ser bastante difícil. En realidad, pienso que la dificultad máxima del traductor no está en la lengua de la que traduce sino en el conocimiento de la lengua a la que traduce. En un conocimiento amplio de la lengua de llegada: ahí es donde está la clave de la cuestión, porque la lengua original hay muchas maneras de descubrirla e identificarla. El problema está en pasarla a la propia y que tenga un sentido similar, ritmos similares. Yo creo que no se trata tanto de saber mucho, porque no creo que yo sepa siciliano, simplemente lo entiendo. Viví cuatro años en

Italia, principalmente en Roma, y el último año fue muy trashumante y, claro, el oído se te hace al idioma.

Cuando vivía allí hablaba un italiano muy aceptable, hasta tal punto que no me identificaban como extranjero, aunque tampoco me identificaban como italiano porque no tenía ningún acento. En Italia es distinto que aquí: allí el acento regional es totalmente aceptable, nadie disimula que es milanés, turinés, siciliano o sardo, sino que utiliza abiertamente su manera de hablar. Esto hacía que los desconcertara, porque no me podían situar en ninguna parte: yo tenía un italiano neutro, prácticamente de la televisión.

Si dominas o crees que dominas un idioma y te sientes cómodo en la lengua de llegada, puedes hacer todo tipo de juegos. Te puedes equivocar muchísimo, pero al menos das la impresión de que no te equivocas y la lectura es agradable, divertida. Es muy pesado encontrar traducciones literales, tan obedientes al texto que casi cuando empiezas la primera palabra de una frase ya sabes cuál será la última. Creo que lo importante es encontrar una lengua que en cierto modo sorprenda, tener capacidad de manipulación de la lengua de llegada.

María Ángeles Cabré: Eres de Santa Coloma de Farners. Has traducido a muchos autores catalanes pero no has traducido nunca al catalán.

Joaquín Jordá: Tengo un catalán que no está normalizado. No sé escribir en catalán, no conozco la ortografía actual. No viví este proceso de normalización de la lengua. Cuando se dio este proceso, yo vivía en Madrid y al volver me encontré con un catalán que encontraba extraño, esta especie de vulgarización que se ha hecho, lo de rebajar el tono de los medievalismos, cultismos, barbarismos que tenía el catalán no oficializado. Pienso que sigue siendo una lengua maravillosa para la poesía y no tan maravillosa para la prosa. Le falta una correspondencia que creo que no se ha llegado a establecer con la vida cotidiana. Claro, eso hace que no pueda traducir.

Dolors Udina: Nos gustaría saber tu opinión sobre un tema que comentamos a menudo entre traductores: ¿ lees un libro antes de traducirlo?

Joaquín Jordá: Nunca leo el libro antes de tra-

ducirlo. Hay libros que he recomendado y, evidentemente, éstos los he leído; pero, cuando me llega un libro que no he leído antes, no lo leo porque tengo la impresión de que así me interesa más, no me aburre. Si ya lo has leído, traducir se convierte en un trabajo.

Yo he intentado siempre que traducir fuera una especie de pasión y, para ello, tiene que haber un descubrimiento permanente. La manera — más o menos ficticia — era no haber leído el libro, irlo descubriendo a medida que lo iba traduciendo. Es evidente que eso no se puede decir en público, pero creo que es así: traducir es un trabajo pero puede ser algo apasionante. Pero para que lo sea tienes que abordar cada página con mentalidad de lector, de lector que se está apropiando del libro segundo a segundo, minuto a minuto. Claro que así puedes cometer muchos errores, pero luego se revisa.

Siempre me lo he planteado como un placer — a pesar de ser un trabajo, es evidente — y he disfrutado mucho traduciendo, aunque de las maneras más imbéciles del mundo. Leí una vez que Simenon escribía las novelas de Maigret en una semana y luego se tomaba cuatro o cinco días de vacaciones. El primer día escribía una página, el segundo dos, el tercero tres, hasta que en 10 días tenía el libro terminado. Cuando traducía a Simenon, me proponía traducir más rápido de lo que escribía él. Era un juego que aumentaba el placer de la traducción y llegaba a traducir 23 páginas al día. Y, si podía hacerlo en seis días en lugar de siete, estaba contento porque le había ganado un día a Simenon.

Dolors Udina: Cuenta Isaki Lacuesta que cuando, a mediados de los sesenta, alguien señaló que eras uno de los mejores novelistas en ciernes de tu generación; lo siguiente que hiciste fue dejar de escribir. ¿ Llegaste a escribir alguna novela?

Joaquín Jordá: Cuando tenía 17 años escribí algo. Acabé un libro de cuentos y lo presenté a un concurso. Quedé segundo, el primero lo ganó Mario Vargas Llosa. Me ofendí tanto que decidí no escribir nunca más. Tenía pensada una novela muy compleja que tenía que tener 40 o 50 volúmenes, pero caí en el vicio del *robbe-grilletismo*, lo que se llamaba “técnica objetiva de narración”, donde no podía haber nunca una voz interior, un pensamien-

to, sólo se podía escribir lo que se veía, behaviorismo puro; y entonces me di cuenta de que para escribir que alguien se metía el dedo en la nariz me tiraba seis páginas. Al final me aburrí tanto que decidí que el cine era mucho más rápido y me pasé al cine.

Dolors Udina: Tu primera película, que se ha convertido en la película-manifiesto de la llamada Escuela de Barcelona, fue *Dante no es únicamente severo*. ¿De dónde salió este título tan raro?

Joaquín Jordá: La película no es muy extraña, aunque el origen sí lo es. Inicialmente fue un proyecto que salió una noche en Boccaccio, con la idea de hacer cuatro *sketches*: uno de Ricardo Bofill, otro de Jacinto Esteva, otro de Pere Portabella, otro mío y creo que había otro, pero no sé de quién era. Este proyecto no se pudo hacer. Sólo Cinto Esteva y yo hicimos dos películas de unos 40 minutos de duración cada una. Viéndolas pensé que, rodando una parte más, se podía encontrar una estructura que englobase todo el conjunto, y se me ocurrió adoptar la estructura de *Las mil y una noches*. Un personaje —que es una especie de Scherezade— explica historias y se juega la vida en cada historia que cuenta. Si la historia decae o aburre al sultán, morirá. Esta estructura me permitía empezar historias, interrumpirlas, buscar otras e ir intercalándolas. Como era muy difícil titularlo, tomamos un libro al azar, que creo que eran las memorias de Iliá Ehrenburg, tapamos los ojos a una chica, le hicimos pasar el dedo por la página y la frase que quedó cuando le dijimos que parara fue “Dante no es únicamente severo”, que era un título bastante expresivo para la película.

María Angeles Cabré: Has hablado de personajes importantes de la Escuela de Barcelona, la parte no literaria de la *gauche divine*. Desde la perspectiva de ahora, ¿cuál crees que es el legado que ha dejado la Escuela de Barcelona? ¿Tenemos suficiente memoria de aquella época?

Joaquín Jordá: La Escuela de Barcelona fue un juego publicitario, se le ocurrió a alguien para dar publicidad a unas cuantas películas que se estaban iniciando. Ricardo Muñoz Suay publicó un editorial en *Fotogramas* que se titulaba “Nacimiento de una escuela que no nació”, haciendo referencia a un

título famoso de una película de Griffith y a la postura que tenían los de la Escuela de Barcelona respecto al hecho nacional catalán, frente al que guardábamos cierta distancia, no lo aceptábamos. Así surgió la Escuela de Barcelona. Duró dos años o tres años y en aquellos momentos fue bastante criticada, porque desde la prensa oficial se consideraba escandalosa, y entre la gente no oficial que escribía en la prensa oficial, unos la encontraban poco politizada y otros la veían demasiado despreocupada del fenómeno del problema nacional catalán. Sólo *Fotogramas* la defendía.

Mientras vivió fue muy poca cosa, pero con el paso de los años se produjo uno de esos fenómenos de *revival*, y fueron dos historiadores del cine, B. Torreiro y E. Riambau, quienes descubrieron que podían investigar sobre la Escuela de Barcelona. En realidad, la Escuela de Barcelona es hija de los padres que la redescubrieron veinte años después. Son ellos quienes la inventaron a partir de algo que existía pero que no era nada del otro mundo.

María Angeles Cabré: Hay algo que parece que sí se ha perdido de aquella época: el espíritu renacentista, lo de hacer un poco de todo. Como Jorge Herralde, ingeniero y editor, por ejemplo. Tú eres exponente de eso. Hay una revista que conserva poca gente, *La mosca*, que es un ejemplo de ello por los nombres que aparecen en sus páginas. Hoy en día algo así sería impensable. Quizá no estaría de más que volviesen a abrir Boccaccio.

Joaquín Jordá: *La mosca* era copia de una revista que salía en Italia y que se llamaba *Quindici*. Pero aquellos eran otros tiempos; entonces era imprescindible la creación de guetos y eso era un gueto como cualquier otro. La llamada Escuela de Barcelona, o Boccaccio, eran guetos morales. Podías hacer cosas que fuera no se podían hacer porque la opinión pública no existía. Sí existía una opinión política gubernamental que no toleraba determinadas cosas en público, pero las toleraba perfectamente dentro de un espacio cerrado, y este espacio era Boccaccio. Ahora pienso que quizá sí tendremos que volver a inventar espacios cerrados, porque el panorama actual no es muy brillante. Sí se puede decir todo, pero quizá no se puede hacer todo.

María Angeles Cabré: Haciendo referencia a tu

infarto cerebral, ¿vuelves a traducir? ¿Cómo lo haces? ¿Traduces dictando?

Joaquín Jordá: Sigo traduciendo de vez en cuando. Lo hago más lentamente, porque mi espacio de lectura es malo, aunque ha mejorado. Cuando tuve el infarto, al día siguiente no sabía qué eran las letras, me era igual que fuera sánscrito, griego, castellano, lo que fuera. Poco a poco he ido reaprendiendo y ahora, con mucha dificultad, puedo leer. Yo no he dictado nunca, lo he intentado, pero me da una impresión de oficina que nunca me ha gustado. Mi traducción es una lectura muy limitada, un par de líneas, voy jugando poco a poco. Si el libro es muy extenso me resulta muy complicado. Procuero hacer libros muy cortos. He traducido diez o doce libros últimamente.

Tuve el infarto el año 1997; Pennac fue el último que traduje con naturalidad. A Yasmina Reza la traduje en plena alexia. Es muy sencillo traducir a esta señora. El *Danubio* lo traduje también en plenas facultades. La escritura de Magris no plantea problemas de traducción y, al mismo tiempo, es muy rica en información, lo que hace la traducción entretenida y resultona. La prosa de Magris no me entusiasma. Son de esos libros en los que en cada párrafo se introduce cantidad de información. Es libro de erudito, de "sabio", no de gran escritor, de lector y de observador que transmite constantemente lo que piensa sobre lo que lee, sobre lo que ve, y, en cierto modo, es como una especie de diario intelectual. No plantea grandes dificultades. Es más complicado traducir a quien tiene estilo personal.

De Sciascia he traducido un solo libro. Lo conocí, fue un encuentro muy divertido en Sicilia. Estaba traduciendo el primer libro de Bufalino, que era un personaje muy curioso. Bufalino era amante de la señora Selerio y su asesor en la editorial. Un día llegó a la editorial un libro de fotografías, unas colecciones hechas en Comisso, el pueblo siciliano de Bufalino, donde había un fotógrafo que durante los primeros años de la fotografía tomaba fotos de todos los ricos del pueblo y otro fotógrafo que retrataba a los pobres: bodas, bautizos, fiestas, etc. Llegaron esos dos álbumes a manos de la editorial Selerio y les pareció un material muy interesante,

pero querían publicarlo con algún texto. Entonces alguien les dijo que conocía a un catedrático de francés jubilado de aquel pueblo que leía mucho y sabía muchas cosas, y que él podría hacer el prólogo.

Aunque no lo tenían muy claro, resultó que Sciascia les mandó un texto maravilloso, un ensayo sobre la fotografía y la permanencia de la foto, digno de Benjamín, y lo publicaron encantados. Pensaron que aquel señor debía escribir y se lo fueron a preguntar, pero él dijo que no, no, que no escribía, que era un profesor de francés jubilado, "nunca he escrito, no me atrevo, soy lector tan lector que no me puedo poner a la altura de los escritores que admiro". De vez en cuando insistían y un día dijo que había traducido a un poeta francés y publicaron el libro. Tanto la señora Selerio como Bufalino seguían insistiendo, y él seguía diciendo que no. Un día de fin de año lo llamó Bufalino y le dijo que había hecho una apuesta con la señora Selerio. "Yo a usted le creo y si dice que no escribe me lo creo; pero la señora Selerio dice que seguro que escribe y nos hemos jugado algo, usted tiene que decidir quién ha ganado". La respuesta fue: "En este caso ya no puedo negarlo, ha ganado la señora Selerio."

Él creía que el autor es el mejor lector y leía y releía su primera novela, que traduje como *Peronata del apestado*. A partir de aquí se descubrió que tenía montañas de novelas escritas y fueron saliendo poco a poco.

Dolors Udina: ¿Has intentado conocer a los autores que traducías?

Joaquín Jordá: No, no me gusta conocerlos, los encuentro muy pesados. Me he encontrado todo tipo de autores. Una vez traducía no recuerdo qué libro y me encontré invitaciones del autor a pasar meses con él para comentar detalles. Procuero no conocerlos ni preguntarles nada, a no ser que haya establecido ya una relación. En el caso de Bufalino llegamos a crear una relación personal. Él fue muy generoso, dijo que aprendió castellano porque prefería leer las traducciones que sus originales. Llegamos a un grado de piropeo permanente que me obligó a conocerlo. Me explicaba que se iba a casar pero me decía: "No le invito porque es un ma-

trimonio de conveniencia y por lo tanto será muy triste. En realidad me caso porque ha muerto mi madre y sin mi madre yo qué hago, y hay una señora que conozco y le he dicho que se case conmigo y me ha dicho que sí, entonces claro, le invitaría pero para qué voy a invitarle". Llegamos a cierto grado de intimidad muy controlada porque es un personaje muy *gentleman*, muy reservado, poco italiano en este sentido. Era normando, un personaje muy alto...

Con algunos sí he tenido relación amistosa. Con Sciascia la he tenido, pero por otros motivos. Era una persona muy interesada por todo, viajaba mucho y nos encontrábamos aquí.

A Magris también lo he conocido bastante. Una vez me dieron un premio de traducción en Italia, en Cerdeña. Lo concede un pueblo, no recuerdo su nombre, que se llama la Ciudad de la Traducción. Es un lugar envidiable porque dices que eres traductor y se te abren todas las puertas. Uno de los miembros del jurado era Magris y después nos hemos visto varias veces.

Marta Ángeles Cabré: ¿Y de los franceses que empezaste a traducir en los setenta hay alguno que te haya dejado buen recuerdo como persona o ensayista?

Joaquín Jordá: Me ha interesado siempre mucho Baudrillard, porque obliga a hacer juegos permanentes. Su prosa está montada con un aire patán, es decir, de expresar lo que se entiende por sentido común de una manera vacía de sentido común, de jugar con la paradoja permanente, con el blanco y el negro y las inversiones, lo que lo convierte en autor divertido, y como persona también es bastante divertido. He tratado a varios, pero no busco la relación porque se hacen muy pesadas, no se terminan nunca.

Marta Ángeles Cabré: Abundando en el tema de la traducción, ¿has notado un cambio en el trato con los editores?

Joaquín Jordá: En los últimos años he traducido tan poco que no conozco el sistema. Los primeros años no tuve nunca contrato. Eran verbales. En un momento dado, cuando todas las editoriales empezaron a pagar impuestos, te enviaban contratos de cuatro años atrás. Antes se trabajaba de

manera muy primaria. Supongo que las grandes editoriales no, pero las editoriales pequeñas y medianas trabajaban de manera muy anárquica.

Dolors Udina: ¿Cobras regularmente derechos de autor?

Joaquín Jordá: No he cobrado nunca nada. He visto que últimamente los contratos se hacen como avance de derechos de autor, y me ha sorprendido. Me parece muy bien que se haya impuesto, pero yo nunca he cobrado absolutamente nada. De los Simenon, por ejemplo, me envían liquidaciones y siempre debo dinero. Por lo visto fue un fracaso editorial total. Pensaron que sería un *best-seller*, pero no lo fue nunca, no sé por qué, supongo que porque el lector tipo Simenon había leído las ediciones anteriores de editorial Aymá, que lo había traducido prácticamente todo —muy mal, por cierto— pero tampoco eso obliga a releer un libro. Cuando salió en Tusquets fue un fracaso y la colección quedó a medias.

Marta Ángeles Cabré: ¿Qué opinas de la moda de los documentales, que se retomó aquí con *En construcción* y, por ejemplo, la película de Michael Moore? ¿Qué piensas? ¿Es una necesidad social, un auge real?

Joaquín Jordá: Yo no establezco tanta diferencia entre lo que se llama documental y la ficción. Para mí el documental es un producto que va directamente a la televisión y que se consume por las tardes, esas películas de animales. Lo otro son géneros híbridos que no se sabe si son documentales. Cada vez más el cine de ficción tiene más elementos de documental y, al mismo tiempo, lo que antes se entendía como documental está incorporando elementos de ficción de un modo u otro. No es de ficción porque intervengan actores. El documental es una mirada de la realidad pero que se manipula constantemente, no es un reportaje sino una elaboración a partir de hechos reales. Las diferencias no son tan claras.

El hecho de que ahora haya tanto cine documental creo que viene de que cuesta menos económicamente. El coste medio de una película sube a unos 300-400 millones de pesetas. Prácticamente no hay película española que recupere este dinero; en cambio, un documental se puede hacer con un

coste inferior a los 100 millones. No es que la recuperación sea más fácil, pero el gasto es más llevadero. Por eso ha habido un *boom* del cine documental.

El éxito de *Bowling for Columbine* es bastante irrepetible porque explica de una manera divertida y muy clara un tipo de personajes que están gobernando en EEUU y ha coincidido con la guerra. Eso la ha puesto de moda, pero posiblemente sale hace un año y pasa sin pena ni gloria. Ha coincidido con el hecho de que estamos viviendo en una situación de guerra permanente, pero seguramente la olvidaremos.

Dolors Udina: Además de traductor y director, has trabajado a menudo como guionista de películas como *Cambio de sexo*, *Maten a los perros*, *La vieja música*, *El Lute: camina o revienta*, *Intruso*, *Alma gitana* y *Carmen*. ¿Cómo es el trabajo de guionista, se hace por encargo o propones tú la realización de la película a alguna productora?

Joaquín Jordá: Después de la etapa de la Escuela de Barcelona, dejé el cine durante muchos años porque me dedicaba básicamente a "la revolución". Por eso me iba muy bien la traducción, porque era algo que podía hacer en cualquier lugar. Por eso traduje tanto; en cambio, dejé de hacer películas. Cuando abandoné la revolución, pensé que quería volver a hacer cine, pero era muy difícil, después de quince años, volver a entrar en el mercado. Una manera de volver a entrar era reingresar como guionista. Los guiones suelen hacerse por encargo. Por lo general, alguien compra los derechos de un libro y encarga a otro el guión. Es mejor que el director llegue después, porque con él al lado se trabaja peor, a no ser que te entiendas muy bien.

Marta Ángeles Cabré: Muchos de tus guiones han sido para películas de Vicente Aranda, un hombre que tiene fama de polémico. ¿Cómo son tus relaciones con él?

Joaquín Jordá: Yo tengo una amistad antigua con Vicente Aranda. Me lo presentó Goytisolo, nos hicimos amigos y, cuando empezó, trabajé con él. Tuvimos un problema y estuvimos unos años sin vernos, pero hace poco volvimos a trabajar juntos y la última que hemos hecho es *Carmen* de Merimée. He hecho cinco o seis películas con él.

Marta Ángeles Cabré: Últimamente has colaborado con directores jóvenes como Chus Gutiérrez o Marc Recha. ¿Cómo son tus relaciones con ellos?

Joaquín Jordá: Muy estimulantes. Yo soy una persona bastante mayor, pero siempre he tenido más relación con gente más joven que yo, de ambos sexos, que con gente de mi edad, que me aburre mucho. Por otro lado, el dar clases en la Pompeu Fabra desde hace seis o siete años me da un contacto permanente con jóvenes. Con Chus Gutiérrez tengo una antigua amistad, de cuando tenía un conjunto que se llamaba *Xoxonees*. Cuando decidió hacer cine, trabajé con ella y me dedicó la primera película que hizo. Ahora estoy haciendo un guión para ella.

Daniel Najmías: Has hablado de la pasión de la traducción. ¿Te provoca el cine la misma pasión?

Joaquín Jordá: Son como dos partes del cuerpo diferentes las que se ponen en juego. Traducir es una actividad muy sedentaria que halaga mi parte sedentaria. Me encanta no moverme, pero hay momentos en que me encanta moverme, y la parte de director de cine me obliga a moverme. Por eso me gusta jugar con estas dos partes. El cine te obliga a una actividad permanente. Ahora estoy haciendo una película y, por ejemplo, hoy me he levantado a las 6 de la mañana y he estado trabajando hasta las 4 de la tarde, todo el rato de pie, de un lado a otro, lo contrario de sentarte en una silla e ir escribiendo hasta que te duelen los dedos. Me encantan las dos cosas, pero cada una en su momento. En cierto modo, he tenido la suerte de poder hacer coincidir mis estados de ánimo con actividades que son absolutamente opuestas, aunque tienen algo en común.

Daniel Najmías: ¿Has podido vivir de la traducción?

Joaquín Jordá: He podido vivir. La verdad es que nunca he tenido obsesión de hacerme rico; seguramente porque vengo de una familia más o menos rica, y la riqueza más bien me ha dado asco y no tengo necesidad de buscarla. Es evidente que traduciendo no te haces rico y haciendo las películas que yo hago tampoco: dan un poco más que la traducción, pero también exigen más tiempo.

Dolors Udina: ¿Se encuentran tus películas, por ejemplo *El encargo del cazador*?

Joaquín Jordá: Algunas se encuentran en tiendas de vídeo muy especializadas. La Filmoteca tiene otras como ésta, *El encargo del cazador*, que es una película curiosa porque es en cierto modo sobre la Escuela de Barcelona, sobre un amigo con el que dirigí *Dante no es únicamente severo*, Jacinto Esteva, que murió de infarto por ingestión de una dosis exagerada de cocaína. Es una película sobre esta historia. A partir de un encargo de su hija.

Daniel Najmías: Para quien le interese, diré que en la Filmoteca de la Generalitat pueden encontrarse muchas películas que no se pueden sacar pero sí visionarlas allí mismo.

¿Tu película *Juego de niños* se basa en el libro de Arcadi Espada?

Joaquín Jordá: No se basa en el libro de Arcadi Espada pero fue mi punto de partida. Yo vivía —y vivo— en el Raval, pero no estaba al corriente de esta historia. La descubrí cuando alguien me dijo que había salido este libro. Me hice leer el libro de Arcadi Espada, me interesó y pensé hacer una película sobre eso. Para no tener problemas, le pedí a la productora que comprase los derechos del libro.

Partí de esta base, pero la historia de la película empieza cuando acaba el libro, a partir del proceso judicial que hubo sobre el caso. La tesis que defiende el libro y la hipótesis que yo propongo son diferentes. Habla de los mismos hechos, pero él les atribuye unas causas y yo creo que hay otras. En este caso, yo estoy a favor de los criminales. Pienso que fue un juicio trucado en el que los medios de comunicación condicionaron por completo el desarrollo del proceso. Para mí fue un proceso escandaloso donde, si bien es cierto que había dos acusados pedófilos, creo que no eran pederastas. Es decir, es cierto que los dos personajes sentían una atracción amorosa y sexual marcadísima hacia los niños de ambos sexos, pero al menos uno de ellos intentaba controlar por todos los medios esta afición y procuraba que se quedase en mero platonismo. Yo creo en este platonismo —quizá me equivoque—, pero eso no fue reconocido en el proceso, que fue, en cierto modo, criminal. El acusado ya estaba condenado antes de empezar el juicio y había cierto juego político que no contaré ahora porque forma parte de la intriga de la película (que dura tres horas y si la cuento no irá nadie...).

TRANSCRIPCIÓN DE DOLORS UDINA

