

Josep Torrell

Una conversación con Pere Portabella

Esta conversación forma parte de un libro sobre Pere Portabella.

* * *

—Hay una parte de tu vida a la que se suele dar poca importancia, y que es poco conocida. Me refiero a tu actividad como profesor de cine, a principio de los años setenta.

—Mi actividad como profesor empieza en la Escola Aixelà, que era una escuela dependiente de una tienda muy famosa que se dedicaba a la venta de aparatos de cine y fotografía. Yo había hecho ya *Nocturno 29* (1968), que produjo cierto impacto. En Aixelà era director artístico Josep Maria Casademont —alguien muy sensible y un gran amante del cine— que me llamó y me propuso impartir cursos en la escuela. En aquel momento ya daban clases Miquel Porter, Roman Gubern, Josep M.^a López Llavi y Enric Ripoll-Freixes. Acepté. Allí me encontré con alumnos como Pere Joan Ventura.

Lo que ocurre es que yo no daba clases de manera convencional. Ni sé, ni me importa. Por el contrario, utilicé un sistema bastante heterodoxo, pero que funcionaba muy bien. Consistía en hablar sobre cine: qué quieres hacer y de qué recursos dispones para hacerlo. El tema era el lenguaje, la forma, los códigos, etcétera. Ésta ha sido siempre mi obsesión: el lenguaje.

Esto generó muchos problemas con ciertos alumnos, que se encontraban con unas clases donde no se hablaba de cómo hacer cine. Entre el alumnado había muchos cineastas amateurs que lo único que querían era aprender a manejar una cámara. Yo me los sacaba inmediatamente de encima diciéndoles que esto era más fácil que sacarse el carnet de conducir. Que para aprender cuatro trucos se aprenden leyendo un buen manual, y que yo estaba allí para otra cosa, que es el lenguaje cinematográfico. Esto hoy puede parecer un tanto fuera de lugar, porque al fin y al cabo, eran gente que iban a aprender a manejar su cámara a una escuela (que además dependía de la tienda de cine). Pero los demás vivíamos con la sensación de que las teorías que estaban de moda (en aquella época la semiótica, el psicoanálisis de Lacan, etcétera) formaban parte, como un todo de la oposición al franquismo. Tanto alumnos como profesores nos interesaba más discutir de estas cosas. Estuvimos todo el año con polémicas muy subidas de tono.

Simplificando mucho, yo hacía el discurso al revés de muchos cineastas. Los cineastas *amateurs* reclamaban cómo se hace un buen plano, en qué casos hay que colocar un movimiento de cámara, etcétera. En cambio yo les decía que *depende*. Depende de hasta dónde quieras llegar, depende del plano al que sigue y del plano que irá después. Nada: ni por esas.

Entonces todo es extremadamente más fácil. Lo difícil no es hacer un trávelin o decidir exactamente si es mejor colocar la cámara aquí o allá. Si tú tienes una idea clara de las imágenes y de la atmosfera que quieres crear, la cámara se coloca sola, la óptica aparece como la única válida, y el movimiento es el único que puedes hacer simplemente paseándote por el escenario.

La Escuela Aixelà efectuaba exámenes y yo me negué. No los hice y la cosa quedó colgada. La escuela estaba acostumbrada a un programa y unos exámenes, y vio que yo no me adaptaba bien a lo que ellos querían: lo cual era absolutamente cierto.

—*Entonces cambias de escuela pero no de programa, por así decir.*

—Esto fue el curso 1969-1970. En 1970 nos trasladamos al Institut del Teatre, donde estuve un año y medio. Frederic Roda me ofreció la posibilidad de dar clases de cine (pero sin *amateurs* constantemente escandalizados). Acepte; y puse dos condiciones: primero, que no quería matrícula; y segundo, que no habría listas de asistencia ni nada que se les pareciese: la puerta estaba abierta y podía entrar quien quisiera. Les costó aceptarlo, pero al final lo hicieron.

Conmigo se vinieron también muchos de los alumnos que estaban de acuerdo con mis planteamientos: por ahí andaban Jesús Garay, Jordi Cadena, Francesc Bellmunt —que de ésta salió por piernas—, Antoni Padrós, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura... Manel Esteban venía también a veces a echarme una mano.

En el instituto me encontré con Joan Enric Lahosa, que era otro de los profesores. Me sentía muy cómodo con él, porque coincidíamos en abordar el cine por el lado del relato. Lo habitual era que los demás profesores optaran clásicos del cine para analizar. Por ejemplo, Lahosa cogía una secuencia de *El acorazado Potemkin* (?????????? ??????????, 1925) de Eisenstein y se pasaba todo el curso analizando una secuencia. En esta época, Lahosa venía siempre a mis clases. Él era realmente un erudito y su cabeza era un archivo bien clasificado de las cosas que leía: aunque demasiado académico para mí.

De entrada, me negué a hacer lo que hacían los demás profesores. Nada de analizar películas cuyas fichas se podían leer en los libros. Quería hablar de las películas que rodaban *ellos*: de lo que *rodaban* aunque no estuviese montado. Me parecía que esto era mucho más interesante para ellos y para mí. Aunque llevarlo a la práctica costó un poco. Fue Antoni Padrós el primero en romper el hielo. Se presentó en clase con una lata de 16mm. También Llorenç Soler trajo cosas. Pero al cabo de un mes o dos empezó a haber problemas con el material, porque la gente se inhibía. Allí salía todo: era muy interesante, pero muy duro para el autor criticado.

Alguien traía una cámara de 16mm y yo les incitaba a que la desmontarían y se la fueran pasando. En general, les alentaba a traer sus películas y hacíamos su análisis crítico desde el punto de vista del lenguaje. Más adelante, cuando tuvimos material aportado por los propios alumnos, veíamos la película y mirábamos si estaba bien contada o no. Por poner un ejemplo, estimulábamos la crítica de los personajes a través del uso que se hacía de la planificación, mostrando que una cosa depende de la otra.

—*¿Qué papel desempeñabas tú en todo esto?*

—Daba mi opinión, pero a la vez estimulaba mucho la participación. Explicaba cómo veía yo la utilización de los recursos (el trípode, el trávelin, etcétera). Pero siempre me dirigía a los alumnos y les preguntaba su opinión. Se creó así una dinámica de relación que, en la práctica, significaba *todos contra todos*. Esto podía ser duro a veces, aunque al final nos fortalecía a todos. Porque allí no dejábamos pasar ni una: si una cosa parecía reaccionaria, se decía y tan tranquilos. Allí salía

todo.

Había unos quince o veinte alumnos por clase, aunque hubo días en que tuve más de un centenar. El curso del Institut del Teatre se convirtió en un punto de encuentro muy politizado. Por ejemplo, los actores si no podían hacer una asamblea en su aula, venían a hacerla a la mía. Yo suspendía la clase y se hacía la asamblea. A veces se redactaban manifiestos y, si había manifestación, íbamos todos a manifestarnos.

Pero esta situación se hizo insostenible. Lo que estoy contando fue generando una sensación muy tensa. Había el temor de que el Gobierno Civil cerrará el instituto y esto, por parte de algunos, se convirtió inmediatamente en un chantaje.

Mi argumento es que la gente necesitaba un lugar dónde discutir libremente. A veces venían seis o siete obreros de comisiones —cada uno por su lado, para evitar que les interceptasen— y nos contaban unas luchas alucinantes, que no salían en la prensa. Nos quedábamos impresionados. Ésta era también una forma de pedagogía. Yo no soy pedagogo por naturaleza. Siempre he sido una persona muy abierta, pero no tengo vena de pedagogo. No es lo mío. Pero, en cambio, creo que generé una dinámica de lo que significaba hacer cine, del tener claro el compromiso de los que estábamos allí y de que, sin este compromiso, al nivel de medios de expresión, no se podría hacer nada en serio. Partía de una mirada libre para ver de otra manera.

En aquella época, éste era un discurso muy expresivo sobre las clases sociales, ligado a la idea que no valía la pena hacer cine sin tener un compromiso cotidiano, en el cual tus ideas estuvieran contrastadas con una actitud cívica e implicada.

—*En tu labor pedagógica, ¿cuáles eran tus referentes?*

—Cito poco. Retengo más lo que leíamos que lo que yo pudiera citar en clase. En aquellos años, la segunda mitad de los sesenta y la primera mitad de los setenta, llevábamos un empacho monumental porque lo leíamos todo. Desde la revista *Cinéthique* hasta Althusser (muy contestado después del mayo de 1968). Lacan o cualquiera que se pusiera de moda... *precisamente* porque estaba de moda. Al margen de los libros, leíamos artículos de gente que no recuerdo el nombre. Artículos que alguien nos pasaba en fotocopias, asegurándonos que eran muy importantes. Leíamos muchísimo. Sobre cine, pero también sobre todo lo demás. Por ello, no cito casi nunca. No se trataba de decirle a la gente lo que tenía que leer, sino que el resultado de mi manera de ver las cosas incitase a los alumnos a verlas también de modo diferente. En esto, era radical, y sigo siéndolo.

—*Pero tú haces un discurso que no tiene nada que ver con el discurso que suele hacer un realizador normal y corriente.*

—Es un discurso muy interdisciplinar, diría yo. Has de tener en cuenta que yo provenía de *Dau al set*, del surrealismo, de los poetas de vanguardia. En aquella época leí bastante poesía. No es difícil imaginar que todo esto conformase mi manera de comunicarme. Pero al mismo tiempo siempre me preocupó acortar distancias, que mi discurso estuviera asociado siempre con una forma de desacralizar, de aproximar mucho al interlocutor sus ideas hacía la imagen. En este sentido, yo estaba politizado, pero a la vez estaba vinculado a las vanguardias artísticas.

—Lo cual en aquella época era más raro que ahora.

—Exacto. Es curioso, porque, por el lenguaje, estaba muy ligado a las vanguardias estéticas y, en lo político, estaba muy radicalizado con las vanguardias políticas; pero las vanguardias políticas no querían saber nada con las veleidades artísticas. Esto engendró roces más o menos constantes. Los dirigentes políticos clandestinos seguramente pensaban que era una lástima, porque si hiciese películas como *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, 1966) de Gillo Pontecorvo sería genial.

—La situación insostenible hace que te vayas al Instituto de Cultura Alemán.

—Sí. Pero aquí ya no hay docencia. Las clases se acaban con el Institut del Teatre. Para entonces yo he terminado *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Play Back* (1970) y *Acció Santos* (1973). Es entonces cuando pasamos al Instituto Alemán y empezamos a trabajar más a fondo y a producir documentos, que son el principio del arte conceptual en Barcelona. Con el paso al Instituto Alemán lo que se pretendía era crear un grupo de trabajo y de discusión, aprovechando que los Institutos de Cultura tienen la misión de dinamizar la cultura del país en el que se encuentra (a sabiendas, en este caso, de la existencia de una dictadura). Acompañado de Antoni Mercader, entré en contacto con el director del instituto, Hans Peter Hebel, y le propuse crear un espacio en el que se pudiera reunir un grupo pluridisciplinar de artistas. Le pareció bien y accedió a cedernos un espacio y un día en el que podíamos reunirnos libremente. Es el momento en que se funda el Grup de Treball, en el que se entraba y se salía libremente, y era el lugar en el que se podía hacer una reflexión seria sobre arte conceptual. Todos, y esto es importante, traíamos una trayectoria detrás. Y es desde esta recorrido personal que podíamos trabajar. Esto era muy interesante puesto que poníamos en común el pensamiento que surgía de múltiples experiencias, completamente dispares.

Los documentos del Grup de Treball son muy interesantes pero salían de unas reuniones que eran más interesantes todavía. Hay un intento de debatir seriamente, desde el campo de nuestras diferentes disciplinas, una acción interdisciplinaria con una enorme carga ideológica.

Entre la gente de la que saldrá el Grup de Treball hay ya poetas, pintores o escritores, y no solamente gente que quiere hacer cine. Está ya Carlos Santos, con el que yo venía trabajando desde 1967. También hay pintores como José Manuel Broto, o escritores como Federico Jiménez Losantos —que ha acabado en la derecha más pura, pero apareció por allí— hasta los hermanos Gustavo Hernández y Carles Hac Mor.

—Estamos en 1973. Es el momento en que aparecen en Barcelona las primeras actividades de cine contra la dictadura. ¿Tú participaste en la denominada «comisión de cine de Barcelona»?

—Sí. Formé parte de esta comisión. Recuerdo que fue Octavi Pellissa el responsable que la puso en marcha. Pero era una comisión muy amplia de militantes y simpatizantes del PSUC, donde había de todo: historiadores, teóricos, críticos, guionistas o gentes de televisión.

El grupo de gente que rodábamos material de contra-información era mucho más reducida. Además este grupo es anterior a la comisión: ya se rodaron cosas en el encierro de Montserrat en diciembre de 1970. En aquellos tiempos, estaban Carlos Durán, Manel Esteban y —a veces—

Llorenç Soler. El cometido del grupo consistía básicamente es rodar manifestaciones, que luego era un material para las televisiones extranjeras.

—*Perdona. Pero ¿y Octavi Pellissa?*

—Octavi no estaba en el grupo que coordinaba yo. A él le conocí porque participaba en actos políticos como el del encierro en Montserrat. Era uno de los habituales en *Bocaccio* y nos hicimos amigos.

—*Esto es cierto. Pero tú avisabas a Esteban, pero éste no rodaba sólo. El contacto con Manel Esteban fue Pellissa. Cuando Antoni Gutiérrez Díaz tuvo conocimiento de que había un cámara de televisión había entrado en el partido (o estaba a punto de hacerlo), habló con Octavi Pellissa para que le sondeara para el rodaje de las acciones antifranquistas. Esteban aceptó con una sola condición: que fueran los dos al rodaje. La razón es muy sencilla: mientras el operador tiene el ojo en el visor de la cámara no ve absolutamente nada de lo que pasa a su alrededor y es muy fácil caer en manos de la policía. Pellissa aceptó y fue el acompañante habitual de Esteban en los rodajes en la calle. Pero esto no era público y por lo tanto no debías saberlo. A partir de 1973, con Pere Joan Ventura, los grupos se formaron con tres personas: un operador de cine, un fotógrafo y uno que hiciese de guardia.*

—No lo sabía. Yo no me inmiscuí en quién iba a los rodajes, y más aún con los rodajes que podían hacer ellos por encargo de otros, por ejemplo Antoni Gutiérrez Díaz. Esto es un buen ejemplo de cómo nos distorsiona la memoria las razones estrictas de seguridad que prevalecían en la clandestinidad. Además, normalmente yo no rodaba, puesto que estaba al otro lado de la cámara: en las manifestaciones que se rodaban o en el encierro de intelectuales de Monserrat, participando y moderando la mesa. Mi función era la de intentar articular lo que se hacía con los que iban a rodar. Tenía la información precisa de donde se harían la manifestación y por dónde pasaría. En resumen, simplemente asumía el coordinar y advertir a los que rodaban de a dónde había que ir.

Hay que pensar que, en aquel momento, las medidas de clandestinidad eran muy estrictas, porque una indiscreción podía comprometer a los demás. Convocaba a Manel Esteban —nunca por teléfono— y le decía: «Prepárate para dentro de tres o cuatro días; ya te llamaré». Y luego le decía: «Mañana a las ocho hay una manifestación en tal sitio». Además, las personas que participaban en estos rodajes estaban disponibles y comprometidas con la lucha. Esto les permitía funcionar rápidamente.

Pero, insisto, no rodé prácticamente nada. También Pere I. Fages, que desde 1971 estaba en París, exilado. Algunas de estas imágenes iban a París, donde él se ocupaba de hacerlas llegar a las televisiones francesa y, luego, a otras televisiones extranjeras. Hay que comprender que era una actividad totalmente clandestina. Carecíamos de medios y todo era muy precario. Algunos, a través de nuestra relación con el cine comercial o la televisión, conseguíamos material reversible para poder rodar en 16mm.

Por otra parte, mi compromiso político pasaba por otro sitio: desde 1966 estuve en la Taula Rodona, que se fundó en mi casa. Para hacer frente a las multas que la gobernación impuso a los estudiantes, Antoni Tàpies movilizó a la Maeght de París. Se organizó una subasta restringida y en la cual había que pagar en efectivo. En ella había obras de Picasso, Miró, Tàpies, Saura,

Kandinsky, Léger, Calder, Chillida, Max Ernst. En un tiempo brevísimo se recaudó el equivalente a 2.645.000 pesetas. Fui el encargado de depositar esta cantidad en francos en un banco francés y allí me dieron un papel con el que pude retirarlo en pesetas en Barcelona. Esto, por supuesto, era totalmente ilegal tanto por motivos económicos como políticos.

También estuve en la mesa de la asamblea de intelectuales en Montserrat contra el proceso de Burgos, firme uno de los manifiestos que causaron el estado de excepción en 1969, tenía un proceso abierto y me retiraron el pasaporte. Fui delegado, junto a Andreu i Abelló, para hablar con el teniente general Díaz Alegría, jefe del Alto Estado Mando, sobre el Proceso de Burgos —que para él era una barbaridad— aunque, muy amable, nos rogó que nos llevásemos la recogida de firmas, porque de lo contrario él habría tenido que pasarlas a sus superiores y esto habría tenido consecuencias desastrosas para los firmantes.

En la asamblea de Montserrat, en diciembre de 1970, se vio claro —incluso por parte del PSUC y otros partidos, inicialmente reticentes— la necesidad de ir a una asamblea más amplia de todos los sectores que formaban la oposición al franquismo. Diez meses más tarde, el 7 de noviembre, se fundó la Asamblea de Catalunya. Desde el principio fui el moderador y portavoz de la misma. Todo el trabajo que hice era claramente político. Por ejemplo, la mayor parte de tareas clandestinas las asumía yo, porque era el que estaba más acostumbrado a la ilegalidad.

Además, en aquella época, las «clases» que yo daba eran totalmente de agitación. A parte de utilizar y de aproximar la distancia del cine con respecto al mundo real, mi concepción trataba de desacralizar el cine como *esta especie de arte que sólo estaba reservada a los elegidos*. Yo estaba completamente en contra de esta mística. Por el contrario, trataba de ver el cine como un instrumento que dependía de la mirada de cada uno y que podía estar al servicio de compromisos políticos, como podía ser dar testimonio de los acontecimientos que nos rodeaban con una mirada propia. Y, al mismo tiempo, procuraba que algunos de ellos se involucraran.

Durante cierto tiempo se hicieron algunas cosas. Por ejemplo, la manifestación del 1 de mayo de 1973 en Sant Cugat, convocada por la Asamblea de Cataluña, que fue algo muy importante. Era el primero o segundo año que comisiones obreras salía a la calle por el 1 de mayo. Hubo casi ocho mil trabajadores, lo que constituía un éxito de convocatoria muy importante. *Sant Cugat* (1973) lo organizó muy bien Pere Joan Ventura: el rodaje, toda la manifestación, etcétera. Tuvimos dos o tres cámaras rodando, cerca del Seminario y se nota que las imágenes están cómodamente rodadas, pues la policía sólo se enteró después. Pero no siempre era así. En la práctica, rodabas y desaparecías rápidamente.

— *Tú apareces como coordinador de una de las primeras películas militantes, que es el recital del Price.*

—*Poetes catalans* (1970) fue una experiencia importante. Se trataba de rodar un recital de poesía, que era inequívocamente político. Tomé conmigo a Manel Esteban y a varios alumnos de la Escuela Aixelà, con cámaras de cuerda de 16mm. Yo tenía que rodar con una cámara de motor y un equipo de sonido Nagra para grabar la banda de sonido. Hicimos una cosa que estaba muy bien: combinamos la clandestinidad con una presencia descarada de una cámara fija y un equipo de sonido durante el rodaje.

El acto era legal y yo había pedido un permiso de rodaje. Pero desconfiaba de lo que podía hacer

la policía, y así lo planteé en una de las reuniones previas. De modo que, aunque teníamos permiso, lo planteamos como si fuera un rodaje militante. Así, un día o dos antes, introdujimos las cámaras en el Price. Todo el material estaba previamente dentro. Acerté, pues la policía cercó el Price.

El día del recital estaba lleno: había unas cuatro mil personas. Entonces, delante de todos, Manel y yo cogimos el trípode, la cámara, el Nagra y conectamos los micros. Era la única manera de hacerlo, porque sabíamos que el público era nuestra protección. Porque si se hubiera intentado acercarse un social o un policía de uniforme para detenernos se habría montado un follón considerable. Las imágenes que utilice de las cámaras de cuerda contrastan con las de la cámara con motor y trípode. Están como mal hechas, son todas borrosas: la mayoría parece que tienen el diafragma mal puesto. Pero, en cambio, las que rodaba Manel Esteban con el trípode estaban perfectas, y la combinación de las dos da la sensación de apresuramiento, de rapidez, en definitiva, de clandestinidad. Cuando terminé el acto, rápidamente desmontamos el trípode, la cámara y el equipo de sonido, y lo entregamos a los encargados de hacerlo desaparecer, que fueron a esconderlo en el interior del Price. El exterior estaba ya lleno de policías y sociales dispuestos a apresarnos. Manel y yo salimos con las manos limpias y el cordón policial no tuvo más remedio que dejarnos pasar. Esperaron para coger a otros con las cámaras, pero no salió nadie. Aún hoy ignoro cómo las escondieron. Al cabo de un tiempo prudencial, ocho o diez días, alguien fue a buscarlo y nos lo entregó.

Después vino el proceso de revelado. Todo este trabajo lo hizo gente que no estaba particularmente comprometida. Eran empresarios que se adaptaron a las condiciones impuestas por el franquismo, como eran los de Fotofilm. Hice algunas cosas con ellos y guardaron silencio. Y nunca se metieron conmigo. En Fotofilm revelamos muchas cosas de éstas, con mucho cuidado y encargándolo a personas de confianza. Jamás pusieron ningún tipo de problemas y mucho menos denuncias.

Para montarlo, lo hacíamos de noche en Sonoblok. Estos sí eran más o menos afines. Eran hijos de exilados los dos, Carles Nogueras y Joan Monclús, ambos de vena republicana: antifranquistas sin más historias. Estos nos cedieron su sala de montaje para poder montar allí. En esto, se portaron muy bien y hay que reconocerlo.

En Sonoblok montamos *Miting a Montreuil* (1970). Yo no pude salir para efectuar el rodaje, porque me habían retirado el pasaporte. De aquí, del interior, fueron a París Carlos Durán y Manel Esteban. El PCE decidió que lo montarían cineastas independientes pero, sobre todo, que se hiciera en el interior. Me lo ofrecieron y estuve encantado. Trajeron el material aquí clandestinamente —era un lío de latas bastante impresionante, que hubo que pasar ilegalmente— e hicimos el montaje. El PCF nos envió una montadora profesional, Brigitte Dornés, que nos facilitó mucho el trabajo. Estuvimos más de un mes, porque sólo podíamos hacerlo de noche. Ordenar todo aquel material fue un trabajo realmente de locos, pero el resultado valió la pena. Hay toda una parte que a mí me gustó mucho hacer, que es la llegada de la gente, los trenes, etcétera. Realmente es una cosa fantástica.

—¿Cómo obteníais la película virgen?

—El material se obtenía a partir de restos de bobinas que siempre quedan sin utilizar. Manel Esteban hacía reportajes para TVE-Barcelona, y tenía especial habilidad para retirar este material

que no se usaba. De esta manera siempre teníamos película a nuestra disposición. Pero, repito, que estábamos muy ligados a las condiciones en que nos movíamos. Por ejemplo, yo habría podido rodar reuniones muy decisivas de la Asamblea de Cataluña, lo que habría sido un documento muy importante, pero las condiciones de seguridad me lo impedían, puesto que si el material caía en manos de la policía podíamos acabar todos en la cárcel. Por eso, por razones de seguridad, hay muy poco material.

—*Luego continuaste haciendo cine que era militante, pero ya con tu firma.*

—Hice *Cantants 72* (1974), que era un encargo de la Televisión Sueca a la Comissió de cinema, donde intenté situar el carácter activista y militante de los cantantes, de Francesc Pi de la Serra a Rosa León, pasando por Manuel Gerena. Hice también un rodaje inacabado de *Advocats Laboralistas* (1974). Estos abogados desarrollaron un papel muy importante en los últimos años del franquismo, y era preciso hacer algo que resaltase su importancia. Estaban especializados en la defensa de los trabajadores y fueron perseguidos constantemente por el franquismo. En este caso, yo hice un rodaje de urgencia en el despacho de Albert Fina, con entrevistas a dirigentes obreros que indicaban la necesidad de los abogados laboristas frente a los abogados conformistas del sindicato vertical. *Advocats laboristes* se perdió parcialmente en la crisis de Fotofilm, pero se ha conseguido recuperar de otro fondo la mayor parte de la película con sonido directo y además todos los? rollos sin montar.

Después hice dos obras de mayor envergadura: *El sopar* (1974) e *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977). A mí particularmente me gusta *El sopar*, entre otras cosas, porque es un intento de hacer cine militante con todo lo que el cine militante no podía tener: focos y travelín. En una película militante, ibas, rodabas y desaparecías: no había ni travelin ni nada. Entonces intente darle la vuelta y hacer una película, pero con todo lo que habitualmente faltaba en este tipo de cine. *El sopar* es claramente cine —porque, de hecho, es cine *contra* el franquismo— pero también es algo más. Cuando tú la ves, no te recuerda a ninguna película militante porque es realmente otra cosa. En el cine has de jugar siempre con la sorpresa, con lo inesperado. Mientras exista este factor inesperado siempre habrá gente que querrá verlo.

[Este fragmento forma parte de una entrevista grabada el 14 de abril de 1994 y fue corregido el 20 de octubre de 2016 por Pere Portabella.]