

EL SOPAR Y LA SOMBRA DE PUIG ANTICH



Portabella plantea el rodaje a los invitados de *El sopar*. Imagen del film

El mismo día que se rodó clandestinamente *El sopar* (1974) de Pere Portabella, el militante anarquista Salvador Puig Antich había sido ejecutado por el régimen franquista. En el filme, que explora la condición del preso político a partir de una conversación entre militantes antifranquistas que acaban de salir de la cárcel, no existe ningún trazo explícito de este suceso. Pero a partir del momento, casi treinta años después, en que este vínculo entre los dos hechos fue conocido y trascendió a la opinión pública, la recepción crítica de la película varió, y se introdujo esta coincidencia en su sinopsis, estableciendo así un paradigmático caso de anacronismo desde el punto de vista del espectador: la percepción de *El sopar* no sería la misma según el paso del tiempo transcurrido. En este artículo se analiza la evolu-

ción de la recepción crítica y social del filme a partir de este factor diferencial y se indaga en las consecuencias de esta ausencia, algo perfectamente coherente con el concepto de radicalidad filmica y política de Portabella.

La conciencia de esta cambio de percepción del filme, con motivo de la investigación desarrollada en este artículo, ha motivado a Pere Portabella a recuperar un material inédito: unas imágenes rodadas pocos meses después del rodaje de *El sopar*, en el despacho del abogado de Puig Antich, Oriol Arau, donde se relatan los contactos y gestiones que se realizaron desde la detención de Salvador hasta su muerte y posterior entierro. Se trata de una película rodada en 1974 que aparece en 2017 como un eco de *El sopar*, como una pieza filmica impactante que certifica la proximidad de Portabella

con Puig Antich, y que hace aun más explícita su posición política respecto a la metodología filmica de la sustracción hacia un silencio esencial.

Cronología del anacronismo

Con la caída del franquismo se producen las primeras proyecciones públicas de *El sopar*, enmarcadas en su dimensión más militante: una forma de resistencia y de lucha en favor de la libertad de expresión. El filme cierra un acto celebrado el 9 de febrero de 1976 que tenía como finalidad la abolición del control y la censura en el cine español, con lo cual *El Sopar* se convierte en una herramienta de lucha y reivindicación, muy anclado al presente político de la Transición. Posteriormente, en enero de 1978, se inicia una retrospectiva de Portabella en la Filmoteca de Catalunya donde *El sopar* se proyecta el día 2 de febrero junto a *Advocats laboristes* (1973). Se trata de una de las primeras presentaciones públicas del filme desvinculado de un marco militar.

Desde una perspectiva teórica, durante el período de la Transición (de 1975 a 1982) encontramos los primeros esfuerzos para hacer visible y recuperar la obra de Pere Portabella realizada en los márgenes del régimen franquista. Sin embargo, *El sopar* permanece en un segundo plano, a través de aproximaciones mínimas y fragmentarias, debido al mal estado del filme, principalmente de su banda de sonido. Este hecho puede explicar, en parte, el porqué, ni desde la historiografía del cine catalán ni desde las primeras iniciativas de cartografiar el «cine marginal», *El sopar* no tenga gran relevancia en estos años de la Transición. Muestra de ello son los dos documentos más representativos en la reivindicación inmediata de la obra de Pere Portabella: el dossier que le dedica el Cine-Club de Ingenieros (1975) y el pequeño libro colectivo *Portabella pres al camp de batalla* (1981). En el primero se menciona brevemente el filme, «[...] Y finalmente en 1974: *El sopar*, documento-coloquio de 1 hora de duración acerca de la diferenciada problemática de 5 ex-presos políticos. (4 hombres y 1 mujer) debida a su diferencia generacional y a los años que cada uno sufrió reclusión» y, en el segundo, se destaca que «la película cede la imagen y su poder multiplicador a cinco ex presos políticos, con una condena

global de más de cincuenta años de cárcel, para que reflexionen y hagan circular un testimonio cargado de historicidad». Por su lado, el historiador Joaquim Romaguera, en una recopilación del cine catalán motivada por el Congrés de Cultura Catalana de 1977, menciona *El sopar* y escribe la siguiente sinopsis: «Cinco expresos políticos, reunidos para cenar, dan testigo de su condición, problemas generacionales debido a los años pasados en prisión, sus futuros, etc.» (Romaguera; p. 217); una sinopsis que podríamos decir que sería la canónica hasta el año 2001.

La difícil visibilidad de la película cohabita con la ausencia de toda referencia a Puig Antich ni en prensa escrita ni en otros formatos. En las entrevistas realizadas a Pere Portabella durante el período de la Transición, como en las revistas *Canigó* (1975) y *Fotogramas* (1977), ni tampoco en la posterior de *Nosferatu* (1992), el cineasta no hace mención alguna a la coincidencia del rodaje de *El sopar* con la ejecución del militante anarquista. Tampoco en sus escritos, en publicaciones como *Arc Voltaic* (1981), ni en sus intervenciones públicas, como en la 24^a Semana Internacional de Cine de Valladolid (1979), donde se celebraron unas Conversaciones alrededor del cine marginal en España, encontramos ningún rastro de esta coincidencia.

El resultado de todo ello es que en la bibliografía publicada en España durante casi treinta años (desde 1974 hasta al año 2001) que aborda de forma monográfica o tangencial la obra de Portabella, *El sopar* aparece referenciada en escasas ocasiones y de forma muy breve, como una simple sinopsis y en ninguna de ellas se alude al vínculo entre el filme y Puig Antich.

Sin embargo, todo ello cambia con motivo de la retrospectiva del MACBA, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (2001) debido a dos hechos trascendentales para el recorrido del filme: la restauración y recuperación de la banda de sonido de la película y la revelación que hace Pere Portabella en rueda de prensa del vínculo entre el rodaje de *El sopar* y la ejecución de Puig Antich. Así se recoge en la noticia aparecida en *El País* el día 1 de febrero de 2001. «[...] en su filmografía constan películas que pueden considerarse documentos políticos, como *Informe general* (1976) y la inédita *El sopar* –rodada clandestinamente en la noche del 3 de marzo de 1973 [sic], la misma en que ejecutaron a Salvador Puig Antich–, que en su momento no pudo estrenarse por un

sonido deficiente.» En paralelo a la recuperación de *El sopar*, en su dimensión pública y material (el sonido) se produce, literalmente, la emergencia de algo que había estado ausente tanto en la película como en la opinión pública durante casi 30 años. La perspectiva temporal convierte el encuentro clandestino para el rodaje de *El sopar* y la muerte de Puig Antich, en un binomio acción-reacción que marcaría el nuevo rumbo de la película.

Pero la sedimentación definitiva en la esfera pública de la asociación *El sopar*-Puig Antich se produce, sin duda, con la emisión en uno de los canales de la televisión pública catalana del capítulo de la serie histórica *Crònica d'una mirada* (Manuel Barrios, 2003), centrado exclusivamente en el filme de Portabella. En él, el director vuelve casi 30 años después a la masía dónde tiene lugar *El sopar* y cuenta los entresijos del rodaje, poniendo en primer plano y desde el inicio del capítulo, la cuestión de Puig Antich. La emisión de *Crònica d'una mirada* y su posterior distribución nacional (2004) e internacional (2010) en DVD es uno de los detonantes para singularizar el filme en lo que concierne al vínculo con Puig Antich. El dossier de prensa de Pragda, distribuidora de la serie en Estados Unidos, reseña así el capítulo dedicado a *El sopar*: «*The film was shot in 1974, the same day Salvador Puig Antich was executed*». *Crònica d'una mirada* confirma la mutación en lo que había sido hasta entonces la sinopsis canónica del filme. Aquello que en el presente de 1974 había estado ausente de la película se acaba insiriendo en ella 30 años después de una forma particular: un fuera de campo latente e ineludible que se convierte en subtítulo necesario en cualquier aproximación, presentación o reivindicación de *El sopar*, «rodada el día de la muerte de Puig Antich».

No cabe ninguna duda que en este fenómeno tan singular ocurrido con *El sopar* internet juega un rol central en tanto que múltiples catálogos de filmes *online* o de centros culturales han reforzado esta cuestión haciéndola cada vez más expansiva. Así, por ejemplo, la entrada en la *Wikipedia* de *El sopar* presenta esta conexión en la poca información que esta vertida en ella, «*the film takes place on the night of the execution of militant anarchist Salvador Puig Antich by Franco's regime*», de la misma forma que ocurre en las bases de datos (Film Affinity) o catálogos de cine *online* (Filmin, Reelgood). Sin duda, la edición integral de la obra de Portabella restaurada en DVD (Intermedio, 2013), donde la sinopsis de *El sopar*

incluye ya la información de esta relación, refuerza este efecto viral y de expansión que se concreta en reseñas de blogs especializados (*Otros Cines Europa, Contrapicado, Revista Magnolia*, etc.).

En paralelo, esta mutación en la recepción de la película se refuerza cuando este discurso se instala de facto también en festivales de cine, centros culturales y las instituciones museísticas a nivel internacional, presentando y proyectando *El sopar* siempre bajo el vínculo con Puig Antich. Tomemos, por ejemplo, la frase inicial de las sinopsis de *El sopar* aparecidas en los distintos programas de estos eventos y en sus distintas lenguas. Nueva York (2009 y 2011): «*This film attempts to approach the problem of political prisoners in detention for long periods of time. This meeting took place in 1974 in Catalonia on the day of the execution of garrote Salvador Puig Antich, a militant anarchist*»; Toulouse (2015): «*Cinq anciens prisonniers politiques se réunissent clandestinement un soir de 1974, le jour de l'exécution de Salvador Puig Antich*»; Milano (2015): «*Un film che osserva una discussione tra un gruppo di ex prigionieri politici riguardo le loro esperienze in gattabuia, durante la notte prima (sic) dell'esecuzione dell'anarchico Catalano Salvador Puig Antich*»; Lisboa (2015): «*Em 1974, no dia em que o anarquista Salvador Puig Antich é assassinado pelo poder franquista, Portabella reúne secretamente 5 ex-presos políticos para uma conversa sobre as suas experiências*»; Rotterdam (2016): «*Op de avond dat Salvador Puig Antich aan de wurgpaal sterft, komen vijf voormalige politieke gevangenen van verschillende partijen en allianties bijeen om voor deze clandestiene filmproductie hun ervaringen te bespreken*»; San Sebastián (2016): «*Cinco ex presos políticos se reúnen clandestinamente una tarde de 1974, en el mismo día en que Salvador Puig Antich es ejecutado*».

Esta eclosión de *El sopar* en su visibilidad internacional refuerza nuevas aproximaciones teóricas al filme donde el fuera de campo de Puig Antich es ineludible, como podemos comprobar en textos de Jonathan Rosenbaum (2007), José Luis Sánchez Noriega (2009) o Erika Balsom (2016). Steven Marsh, en el artículo *The Legacies of Pere Portabella: Between Heritage and Inheritance* (2010) se interroga alrededor de la presencia/ausencia de Puig Antich en el filme: «*On one level, the participants in El sopar represent those who are absent (Puig Antich, the collective of political prisoners, and the voice of dissent); as individuals they represent their own differing political*

tendencies; they also represent sacrifice. Meanwhile, the film represents them as a group» (2010; p. 556-557). Marsh apunta una de las primeras tentativas de poner en relación la puesta en escena de la película con el fuera de campo de Puig Antich.

Finalmente, la mutación y crecimiento de *El sopar*, a todos los niveles, se traduce en su (re)apropiación desde las propuestas creativas y activistas de carácter militante. En este sentido, el ciclo *40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo* (2014) programó un diálogo filmico entre *El sopar* y *Vida extra* (2012) de Ramiro Ledo, evidenciando un juego de espejos temporal donde un joven cineasta contemporáneo establece un diálogo directo desde el presente, con las imágenes del cine militante y clandestino de los años 70. De nuevo, el filme de Portabella se presenta en el contexto Puig Antich, revitalizándose a partir de la mirada del cine político contemporáneo. El nuevo carácter go, la evidencia del nuevo caristas de Carla Pelentrevista the day the anarchist Salvador Puig Antich was executed in ácter militante de *El sopar* se evidencia de forma especial con la polémica generada cuando, en marzo de 2015, su proyección y presentación en Granada fue vetada por el responsable del Partido Popular en la Diputación Provincial. Dicha prohibición lleva a la primera plana de la actualidad *El sopar* y genera múltiples movimientos solidarios, entre ellos, su programación por parte de *La Comuna* (asociación de ex-presos y presas del franquismo) en la Cineteca de Madrid en junio del mismo año. Bajo el elocuente título de «40 años de censura franquista + 40 postfranquista: Homenaje a *El sopar*» se quiere hacer justicia a un filme que concebido en la clandestinidad, vuelve en pleno siglo XXI y bajo la democracia, a sufrir los mecanismos censores que denunciaba. Esta era la sinopsis escrita para el acto de *La Comuna* en Madrid donde estaban invitados el propio Portabella y Lola Ferreira, una de las protagonistas: «Realizada en la etapa final del franquismo, con la represión criminal funcionando a todo gas, su rodaje en una misma tarde-noche, coincide, para mayor simbología e intencionalidad, con la velada víspera del asesinato por garrote vil de Salvador Puig Antich». Observamos cómo los propios movimientos de contestación contemporáneos refuerzan en su apropiación del film esta conexión, considerándola un vaso comunicante imprescindible en su propuesta de oposición militante. Algunos columnistas de opinión también reflexionan sobre el alcance de la prohibición de la película, en rela-

ción a la pervivencia y vigencia de su mensaje. Entre ellos, el filósofo Xavier Antich escribe sobre esta cuestión en su columna de *La Vanguardia* el 1 de abril de 2015. «*La película de Portabella, evidentemente prohibida por el franquismo, parece que todavía molesta, cuarenta años después [...]. En El sopar se puede escuchar la importancia social de la ciudadanía cuando se recuerda, frente a la reclusión de los presos, que 'la calle es la que garantiza el triunfo.'*» Este proceso de «reactivación» de *El sopar* es una prueba del cambio que ha experimentado la película desde la óptica de su recepción pública. En los años de la Transición, el filme se concibe como un esbozo, un *work-in-progress* de lo que será una propuesta mayor de debate y reflexión: *Informe general* (1976). En pleno siglo XXI, el filme adquiere una autonomía y es reivindicado desde los movimientos populares surgidos tras el 15-M que serán, a su vez, protagonistas absolutos de otro filme de Portabella, *Informe General II. El rapto de Europa* (2016).

La sustracción como método

Como hemos subrayado, en toda la conversación de los cinco protagonistas que conforma *El sopar*, no existe ninguna referencia verbal a la muerte de Puig Antich. La ejecución de Puig Antich se ha producido a las 9h 40m de la mañana de aquel mismo día 2 de marzo de 1974 en que luego se rodaría el filme, a partir del mediodía y hasta la madrugada. Portabella sigue los acontecimientos de la ejecución de Puig Antich desde fuera de la cárcel Modelo de Barcelona, junto a un miembro del equipo de la película y un coche con el que acompañarán una parte del trayecto del furgón con el cadáver que se dirige al cementerio. Luego el cineasta se traslada a la masía de la comarca del Vallés, a unas decenas de kilómetros de Barcelona, donde va a producirse el rodaje de *El sopar*. Los diversos protagonistas de la película llegan en coches separados, acompañados de miembros del equipo. Ninguno de ellos sabe donde va a producirse la filmación. Las medidas de seguridad son importantes, en previsión de un mayor control policial de carreteras ante posibles reacciones por la muerte de Puig Antich.

Una vez todos los participantes de la película están en el interior de la masía, y antes de iniciarse el rodaje, Portabella

comenta a los protagonistas y al equipo técnico que ante los hechos ocurridos, que todos conocen bien, pueden decidir si se afronta o no el rodaje en aquel momento o si se aplaza. El silencio se rompe pronto: el rodaje debe hacerse pese a la extraordinaria presión emocional que se respira ante la ejecución y pese al previsible aumento del control policial que pue- de esperarse de aquel mismo día y los siguientes.

Todos los participantes conocen, por tanto, el hecho que acababa de ocurrir, aunque el caso no es nombrado ni una sola vez, ni de forma directa ni aludida, en la conversación filmada que constituye *El sopar*. Uno de los protagonistas, el miem- bro de las Juventudes Libertarias Jordi Conill, había pasado por la experiencia de la condena a la pena de muerte. Sufrió el tiempo de espera de la ejecución de la sentencia, que fue finalmente conmutada gracias a las gestiones emprendidas por diferentes entidades y personalidades internacionales, políticas y eclesiásticas. Esta experiencia personal del sufri- miento del condenado a la pena capital no aparece en la pelí- cula, aunque Conill se refiera, en su última intervención, a las vivencias inolvidables durante sus años de presidio:

«En mis diez años de cárcel he experimentado una serie de vivencias personales inolvidables, profundas, como de ninguna manera pienso que puedo vivir en la calle. Yo he sentido el miedo hasta lo más hondo, he sentido el hastío hasta lo más hondo [...] He visto a los camaradas, a la gente, a los amigos, dar lo mejor de sí mismos».

Pese a que al principio de la conversación, donde se analizan las formas de lucha dentro de la cárcel, como la huelga de hambre, se hace referencia a los condenados por el proceso de Burgos, tampoco eso motiva la cita directa a lo que acaba de suceder. ¿Cuál es la razón de este silencio?

Existe una razón profunda, reveladora y significativa que puede explicar esta ausencia de toda referencia a la ejecución ocurrida aquel mismo día. Pere Portabella, en declaraciones para esta investigación, explica que, una vez se decide que el rodaje va a iniciarse, pide explícitamente que los protagonistas eviten cualquier referencia a la ejecución de Puig Antich. Y lo hace alegando que la película que van a rodar debe hablar de las condiciones del preso político a partir de sus experiencias, y que si la cuestión de Puig Antich se introduce, dejará de ser un filme de ellos, porque será la muerte del joven anarquista la que acabará condicionando la percepción global de *El sopar*. Una de las protagonistas, Lola Ferreira, recuerda perfecta-

mente aquel momento y nos ratifica todos los aspectos decla- rados por Portabella. Ferreira evoca la absoluta excepcionali- dad de aquella noche en el lugar de rodaje, con el impacto de las noticias recibidas y la decisión conjunta, a propuesta de Portabella, de «no hablar de Puig Antich». Aunque gran parte de esta pesadumbre por la cruel ejecución queda inscrita en la propia película: a la gravedad de los hechos recordados se añade esta inquietante presencia espectral del militante ase- sinado.

Como resultado de este pacto inicial se elude cualquier referencia a la muerte del anarquista durante el rodaje de esta larga y emocionante conversación filmada, que nos revela las dudas del preso político, su posición ante la resistencia en la cárcel, la lucha por sus derechos, el problema específico de la mujer presa, la represión sexual o el conflicto de cómo seguir militando al salir de la cárcel. Estas reflexiones se producían en un momento donde el aparato represor del franquismo seguía trágicamente vivo, como bien se demostraba aquel mismo día con los hechos ocurridos. La intuición de Portabellla se demostró fecunda: la mejor manera de mantener el objetivo final de la película era sustraer este elemento que estaba en el ambiente pero no en su verbalización.

Esta sustracción del acto de la ejecución no se produjo solo en el día de rodaje. Durante el montaje del filme, que se hizo unos meses después, Portabella aporta al inicio y con su pro- pia voz, algunos elementos contextuales que en ningún mo- mento hacen alusión a la ejecución de Puig Antich, ni al día concreto del rodaje:

«La proposta d'aquest film és un intent d'aproximació a la problemàtica específica del pres polític. Aquesta trobada d'ex- presos polítics va tindre lloc l'any 1974 en algun lloc de Catalunya [...] Per raons òbvies no es poden donar noms concrets de persones tant en relació a l'equip tècnic com als mateixos protagonistes del film»

Pasados unos pocos años, y ya en democracia, Portabella introduce en los créditos finales del filme los nombres de los participantes, su filiación política y las condenas que todos habían sufrido en sus tiempos de cárcel: Narciso Julián, 24 años de cárcel, PSUC; Ángel Abad, 7 años de cárcel, PSUC; Antonio Marín, 8 años de cárcel, CCOO; Lola Ferreira, 3 años de cárcel, P.C.M.L.; Jordi Conill, 10 años de cárcel, Joventuts Llibertàries. Pese al tiempo transcurrido entre las dos propuestas, la contextualización de la muerte de Puig

Antich tampoco aparece en estos créditos nuevos, con lo cual la opción de Portabella queda manifiesta y se ratifica en toda su radicalidad.

Esta metodología de la sustracción de Portabella, basada en la eliminación de algún aspecto contextual para favorecer así la centralidad conceptual de sus películas, adquiere su más profunda naturaleza filmica en la secuencia final de *El sopar*. La intervención de Lola Ferreira, que cierra la película, se refiere al peligro de mitificar la estancia en la cárcel:

«Lo que te ayuda allí a descubrir el potencial humano, tanto en su carga positiva como negativa, es este entusiasmo por la vida, por la pasión, y eso es algo que continua después, y si no continua es mejor que pleguemos, porque sino te convierte en un asceta melancólico, en algo absolutamente negativo. No puedes vivir de un recuerdo».

Tras estas palabras finales se produce un largo silencio reflexivo, donde todo lo visto y oído sigue resonando en una de las grandes escenas sobre la conciencia del revolucionario y la dificultad de su adaptación a la vida fuera de la cárcel. Este silencio de todos los participantes, solo roto por un carraspeo y por el alumbramiento de un cigarrillo, ni era previsible, ni fue un efecto de montaje, como nos confirma el propio Portabella. Se trata de un silencio elocuente, que deja en suspenso la reflexión sobre las memorias olvidadas y un futuro quizás esperanzador, pese a los costes personales que había comportado en todos ellos. Y densifica de manera especial, la carga de aquella noche trágica.

Este procedimiento dramático de la sustracción ha sido utilizado en otras películas de Portabella, antes y después de *El sopar*. Entre las obras previas el caso más significativo es el de *Miró l'altre*, un film realizado el año 1969 con motivo de la exposición de Joan Miró en la sede barcelonesa del Col·legi d'arquitectes de Catalunya i Balears. Los organizadores le proponen a Portabella que registre con su cámara este acontecimiento, particularmente la creación de un mural que el pintor realizará el 28 de abril de 1969 sobre los 44 metros de cristales externos al edificio, a pie de calle. El compromiso entre Portabella y Miró, a iniciativa del cineasta, se concreta en que el filme solo debe producirse si al final de la muestra el pintor procede a eliminar esa obra exterior que había pintado unas semanas antes. Miró está de acuerdo y reivindica este gesto sustractivo como la única cosa justa que se podía hacer: «Era preciso que se hiciera así», exclama en la famosa entre-

vista a Raillard (1978; p. 208). El filme resultante muestra primero a Miró moviéndose, en imágenes en blanco y negro, en el interior de la sede del Colegio de Arquitectos, como un prólogo sobre la acción que va a llevar a cabo. Luego, ya desde el exterior y en color, Miró pinta enérgicamente sus trazos negros sobre los cristales, absorto en la obra ante el bullicio urbano de coches y transeúntes. Una vez culminada la obra, y tras unas imágenes de transición en el interior, el propio Miró se dispone a su destrucción, con una espátula que elimina las capas de pintura de los cristales. Este trabajo de liquidación es culminado por un grupo de mujeres de la limpieza, que recogen finalmente los restos de pintura que se acumula en el suelo como resultado de todo el proceso. La obra de Miró, que ha quedado reducida a materia reciclada, solo existirá en su registro filmico y fotográfico, con lo cual, la película se convierte así en testimonio privilegiado de una forma de entender el arte de lo efímero y, al mismo tiempo, reivindicar el poder del cine como espacio de resistencia. En la decisión del cineasta se hace patente una forma de reforzar la centralidad del cine a partir del principio de la sustracción, como hará años más tarde en *El sopar*.

Una estrategia similar sobre la fuerza de la sustracción sería abordada por Portabella años mas tarde con el mediometraje *Mudanza* (2008). Como fruto de un encargo del curador Hans Ulrich Obrist que programa una serie de intervenciones en la casa museo de Federico García Lorca en Granada, Portabella propone una acción totalmente distinta a la de los otros artistas. Su propuesta se centra en el traslado de todo el material expuesto en la casa de García Lorca. Se trata de filmar el vaciado ordenado de la casa, de todos los muebles, pinturas, piano y objetos sentimentales del poeta, un momento en el cual el protagonismo recae en los restauradores y transportistas y en las obras que van siendo empaquetadas. Una vez la casa ha quedado totalmente vacía, la cámara de Portabella filma en travelling los muros blancos, en donde aun resuenan los ecos visuales de los objetos que allí estaban concentrados, con la confianza en que la ausencia de los objetos se replicará de alguna manera en el espacio vacío. El filme culmina con un acercamiento al almacén donde provisionalmente estos objetos han sido depositados durante todo el tiempo en que duraba la acción performativa. Durante los meses en que esta acción funcionó, los visitantes de la casa Museo entraban en ella solo para ver la película de esta

mudanza, obteniendo así un tipo de emoción totalmente distinta. El sentimiento de pertenencia existía, aunque hubiera sido aparentemente borrado del espacio interior. Una vez más Portabella demuestra que la sustracción es un valor, y que de esta ausencia puede emerger un nuevo sentido de la verdad contenida en el filme que certifica esta desaparición.

Por lo tanto, el concepto de puesta en escena de *El sopar* es perfectamente coherente con la poética espectral de Portabella. No citar el contexto de la muerte de Puig Antich en la película no quiere decir borrar totalmente su trazo. Es confiar que con el paso del tiempo, esta ausencia acabará tomando cuerpo en la realidad filmica, que la memoria que merodea el film seguirá presente, justamente por el hecho de no ser aludida. Se trata de un «silencio clamoroso», una expresión del propio Portabella, cuando ratifica esta confianza expresiva en la sustracción y la espectralidad. Un silencio inscrito que acabaría emergiendo y tomando cuerpo, como así ha sucedido.

La ficha de cliente

Con motivo de esta investigación sobre la recepción de *El sopar* y el anacronismo de su interpretación con el paso del tiempo, Pere Portabella decide dar un paso creativo. Convencido de que la relación de la coincidencia del rodaje de la película con la muerte de Puig Antich se ha convertido en un hecho público adoptado por el activismo ciudadano y por la historiografía, como hemos detallado en la primera parte del artículo, el año 2017 decide recuperar unas imágenes que filmó el mismo año 1974 en que se realizó *El sopar*. Unas imágenes que remiten directamente a la muerte de Puig Antich, rodadas también en clandestinidad y totalmente inéditas hasta el momento.

Estas imágenes fueron filmadas en el despacho del abogado de Puig Antich, Oriol Arau, para certificar la memoria del militante anarquista y del proceso que llevó a su ejecución. Este material en 16mm y blanco y negro, supone una muestra más del estilo indirecto de Portabella. En vez de limitarse a una descripción de los hechos ocurridos durante la defensa del acusado transmitida por el abogado, Portabella acuerda con Oriol Arau que se recurra a «la ficha de cliente», es decir, a todo aquello que consta en la documentación del bufete de abogados que acredita los diversos actos que se han realizado

para su defensa. El militante es pues un cliente, y esta paradoja hace aun más radical y distanciada la lectura de todos estos actos que se han redactado de manera sucinta, sin emoción aparente, casi notarial, que culminan de forma brutal con la asistencia a la ejecución, el entierro y el funeral clandestino.

Portabella siente que estas imágenes son un eco de *El sopar*, porque certifican aquello que merodea la película pero no está en ella. Lo extraordinario es que Portabella decide incorporarlas a un nuevo montaje, que deja igual la película anterior, pero que recoge su propia evolución reflexiva sobre la recepción de *El sopar* y el papel que juega en ella la sombra de Puig Antich. Es decir, las imágenes de Arau y su bufete pasarán a forma parte de un nuevo filme, en el cual estas imágenes recuperadas funcionarán como una continuación, como un comentario al filme anterior. Como una adenda.

En esta nueva propuesta filmica a partir de *El sopar*, Portabella deja el filme inicial intacto, respetando el fundido a negro final tras el silencio que acompaña las últimas palabras de Lola Ferreira, en un ambiente de gran densidad dramática. Tras este fundido, aparece un cartel con un «30 años después», que da paso a unas imágenes del capítulo de *Crònica d'una mirada*, el programa de la televisión pública catalana que supuso el detonante del conocimiento público de la coincidencia del film con la ejecución. La secuencia empieza con la voz de Portabella en el coche que lo conduce a la masía del Vallé:

«Però el que no vam preveure desgraciadament és que el dia aquest que vam quedar per venir aquí, és just el dia que executen, que es compleix la sentència contra Puig Antich en la Model aplicant-li el garrote vil. Hi havia molta mobilització entorn d'això i la policia estava molt atenta. Lany que ve farà 30 anys, això va ser en el 74».

Estas imágenes del testimonio del cineasta, funcionan como un engarce, como una introducción a la película inédita de Portabella. Tras ellas, aparecen las imágenes rodadas en el despacho de Oriol Arau en noviembre de 1974 y montadas por primera vez para formar parte de esta nueva película. La secuencia inicial de este filme que ahora emerge muestra a un abogado en prácticas del bufete (Juan José Pérez) recogiendo un expediente del archivo del despacho y llevándoselo a Arau, que está sentado en su mesa de trabajo. Al abrir el expediente, entre los papeles, aparece una fotografía de Salvador Puig Antich.

Juan José Pérez: *Expediente de Salvador Puig Antich.*

Oriol Arau: *Bueno, este es el expediente nº 68 del año 1973 que corresponde a Salvador Puig Antich, aunque realmente para dar una orientación de este asunto, quizás fuera mejor tener la ficha que nosotros hacemos en nuestro despacho.*

De un archivo con diversas fichas, Oriol Arau extrae una:

Oriol Arau: *Bueno, esto es una ficha que nosotros llamamos ficha económica... Un momento, número 68. Bien, esto son unas fichas que nosotros tenemos para la organización interna, a través de las cuales, sabemos todos los pasos que realizamos de cara al cliente y cuestiones que se realizan por él. Es decir, visitas a juzgados, escritos, visitas a la cárcel, entrevistas, etc. Claro en esta ficha resumimos completamente, al margen de la cuestión económica, día por día, todo lo que se hace respecto a otros asuntos. Entonces, una vez se acaba, cancelamos la ficha, la archivamos y etc.*

¿Quieres leerla Juan José por favor?

La cámara enfoca en primer plano a Juan José Pérez, que lee esta «ficha económica» a partir de las acciones realizadas por la defensa en el año 1974, durante las semanas inmediatamente anteriores a la ejecución de Puig Antich:

Juan José Pérez: *Pasamos al año 1974 en el cual empezamos por:*

Día 8 de Enero: con una visita a la cárcel del abogado Sr. Condomines.

Día 9 de Enero: Visita al Gobierno Militar.

Día 10 de Febrero: Visita a cárcel, entrevista con el director.

Día 11 de Febrero: Asistencia a vista en Consejo Supremo de Justicia Militar.

Día 12 de Febrero: Visita a consejo Supremo de Justicia, entrevista con abogado García Trevijano.

1 de Marzo: Comunicación de Gobierno Militar del ente-rado del Gobierno reunido en consejo de ministros decisorio. Visita a cárcel y comunicación de la sentencia a Salvador. Toda la noche en la cárcel. 3 visitas al colegio de abogados.

2 de Marzo: a las 10 menos 20, ejecución de la sentencia. Muerte de Salvador. Visita al cementerio. Información en el Colegio de abogados.

3 de Marzo: Asistencia prohibida al entierro.

7 de Marzo: Asistencia a los funerales.

8 de Marzo: Se da por finalizado el asunto y se procede a su archivo.

El último plano se prolonga sobre el rostro de Juan José

Pérez que mira a cámara en un largo silencio que se corresponde visualmente con el último plano de *El sopar*: Un peso similar, y una misma evocación de la atmósfera densificada, con el humo del tabaco igualmente presente, cargando la escena de significación icónica.

¿Qué es esta película? No se trata solo de una nueva versión de *El sopar*, sino de la recreación de una experiencia fil- mica a la que se incorpora un personaje fantasmal que existía sin estar. Esa nueva película no anula la existencia de *El sopar* como filme de 1974 en su integridad. Pero funciona como una adenda, una apostilla –etimológicamente «post illa», «des-pués de aquello»–, una acotación que interpreta y completa el texto original, como una incorporación llena de significados, en la cual aparece igualmente esta misma estrategia de la sustracción. Cuando Arau y Portabella deciden que sea la ficha económica de cliente la que establezca la crónica de la muerte de Puig Antich, están realizando un gesto muy significativo, una confirmación de la efectividad de este proce- dimiento dramático. El lenguaje seco, burocrático, donde solo se da información factual, permite dejar fuera de campo los aspectos emocionales que siguen presentes en la película por el hecho de repercutir en la conciencia del espectador. Además, esta adenda responde a lo que Rubén Hernández define como «narrativa de la sedimentación» cuando se refie- re a las capas sucesivas que reverberan en las películas de Portabella (2008, p. 183). Una vez más en su cine, la puesta en escena indirecta adquiere una coherencia ejemplar.

Esta recuperación de la pieza de Oriol Arau sobre Puig Antich podría haber sido rescatada como un cortometraje documental, que tuviera su vida independiente. En sí mis- mas, estas imágenes de Arau y su bufete son un gran testimo- nio como documento, porque se pueden considerar entre las pocas imágenes en movimiento existentes sobre el proceso y la muerte de Puig Antich que se rodaron durante el franquismo, en clandestinidad. Igualmente son imágenes importan- tes porque hacen justicia a Arau, del que solo se conservaba hasta ahora una sola entrevista filmada, realizada quince años más tarde. Pero la decisión de Portabella de hacerlas renacer no como un filme aparte, sino como un eco de *El sopar*, con el que se relacionan como en una composición musical, pro- porcionan una nueva dimensión al relato completo de este año 1974. Estas imágenes recuperadas e inéditas nos cuentan una injusticia y un asesinato legal del franquismo. Pero al



Oriol Arau sostiene la foto de su defendido, Salvador Puig Antich. Imagen del film

hacerlo como una crónica casi profesional, donde la emotividad subyace en la distanciada narración de los hechos, nos está proporcionando otra manera de acercarse al fenómeno de la disidencia, que completa el testimonio de los otros presentes.

Esta película y su adenda nacida en 2017 es pues una obra de nuevo tipo sobre el cine militante, una nueva interpretación de un texto filmico efectuado por su propio autor, con una evidente dimensión política. *El sopar* está ahí, en su inquebrantable fuerza testimonial, que dialoga ahora con otra presencia, la de Puig Antich, que finalmente acaba participando en él. Portabella ha creado esta adenda que no es solo un comentario paralelo, sino que incorpora otro texto filmico de naturaleza parecida a la de *El sopar*, con el cual se relaciona tanto en la puesta en escena como en la dimensión política de su concepción. Con esta incorporación, Portabella se hace eco de una correspondencia que ya estaba instalada en la esfera pública y ciudadana, y refuerza así el trayecto anacrónico que ha vivido la película y sus diversas apropiaciones.

Con este nuevo filme polifónico, Portabella establece un gesto de una especial profundidad cinematográfica y ética, de una gran potencia dialógica: la que produce el encuentro de los participantes de *El sopar* con la sombra de su otro protagonista ausente. ■

Bibliografía

- AA.VV. (1975). *Pere Portabella*. Barcelona: Dossier Cine-Club Ingenieros.
- BALSUM, E. (2016). «Freedom of Association: The Cinema of Pere Portabella». *ArtForum*, Vol. 55, núm. 1, p. 342-350.
- EXPÓSITO, M. (ed.) (2001). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, Ediciones de La Mirada.
- MARSH, S. (2010). «The Legacies of Pere Portabella: Between Heritage and Inheritance». *Hispanic Review*, Volume 78, Number 4, Autumn 2010, pp. 551-567.
- RAILLARD, G. (1978). *El color de mis sueños. Conversaciones con Joan Miró*, Barcelona, Editorial Gedisa, p. 208.

Jordi Balló es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Junto con Xavier Pérez ha escrito los libros *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*; *Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición* (premio de la Crítica 'Serra d'Or' de ensayo) y *El mundo, un escenario: Shakespeare el guionista invisible*.

Alan Salvadó es profesor de Historia del Cine e Iconografía en el Cine en la Universitat Pompeu Fabra dentro del Grado de Comunicación Audiovisual y el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos y coordina el Máster Internacional en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales organizado por la UPF en colaboración con otras trece universidades europeas.
