



Joan Anton González, en aquellos heroicos tiempos

# La cabeza invisible

Entrevista a

Joan Anton González

por Josep Torrell

**F**inaliza aquí la serie de reportajes aparecidos en números anteriores de esta revista sobre las andanzas de la red clandestina de distribución cinematográfica El Volti y del cine club Informe 35, cuyas aventuras durante el tardofranquismo y la transición han sido narradas por Josep Torrell.

Joan Martí, miembro del Cine Club Informe 35 (1972-1976) dijo de Joan Antón González Serret que era «la cabeza invisible» de aquella movida y, por decirlo claro, de otras muchas. González fue, a los 22 años, el inspirador del Volti y, a los 24, la cabeza invisible de Informe 35. Desde 1975 fue el director del Institut del Cinema Català, productor ejecutivo desde 1977 a 2009, y en la actualidad es el Secretario general de Productores Audiovisuales Federados (PROA).

—*Tú has sido definido como la «cabeza invisible» del cine club Informe 35.*

—Quizás, pero esa no era en absoluto mi principal ocupación. Además del cine club, yo trabajaba en la banca, estudiaba derecho y periodismo. Era uno de los coordinadores de «la local» de Comisiones Obreras (o sea, todo Barcelona), y miembro del comité de Barcelona del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Llevaba eso que tú llamas «distribuidora de material clandestino» que era El Volti. Además, organizaba recitales de la Nova Cançó, dirigía teatro (Marguerite Duras, Bertolt Brecht, etcétera), fundé la Sala Villarroel y el Grup de l'Oncle Joan (música), que fue la antesala de Zeleste.

—*A veces pareces reacio a hablar de esos años.*

—Entiendo que tengo algunas «obligaciones», y por eso acepté grabar una larga entrevista con los historiadores de Comisiones Obreras, pero tengo miedo a que esto pueda descontextualizarse y yo pueda aparecer como un «héroe de la resistencia», con cierto olor a épica, lo cual, la verdad, me pone los pelos de punta. Hay que rehuir por completo de este tipo de cosas. Cuando hablo del pasado me refiero siempre a un trabajo colectivo. Esto, por un lado. Y, por el otro, yo nunca tuve el cine como actividad principal, como Pere Portabella, por ejemplo. Mi participación era mucho más tangencial.

—*Pero todos los entrevistados, al referirse al Volti, se refieren a ti como la pieza clave.*

—Sí. Pero no lo he dicho yo. Está bien que tú lo deduzcas, pero yo no lo he dicho. Ya sé que tuve protagonismo en lo que hicimos, y quizá sería un poco absurdo negarlo cuando conoces ya la opinión de los demás. Efectivamente, yo era el que decidía, el que sabía, etcétera.

## Producción

—*¿El PSUC tenía gente que estuviera en la realización de cine militante?*

—Estaba la Comisión de Cine, una comisión de gente del PSUC

o muy cercana a él. No era, sin embargo, ni una célula ni una entidad orgánica, con responsable político, etcétera. En los últimos años de la lucha antifranquista, el PSUC tuvo muchas organizaciones así, más o menos laxas, sobre todo en el terreno intelectual. Mi tarea era fundamentalmente la de coordinar. Sus participantes eran bastante variables, pero había un núcleo más o menos fijo: Carlos Durán (las reuniones se hacían de noche en su casa), Manel Esteban, Maruja Torres, Jordi Farrarons, Octavi Pellissa, Carles Santos y, a veces, Pere Portabella. Ésta era la gente que iba habitualmente.

—¿Quién solía rodar?

—Manel Esteban, por supuesto. Manel era un operador de cámara espléndido y era al que se le pedía normalmente que rodase una manifestación. Otras personas que participaban en los rodajes eran Pere Joan Ventura, Antoni Tomás y Roc Villas. Rodábamos en material reversible. Más adelante, cuando la creación del Grup de Producció en 1975, Pere Joan Ventura pasó a ser la persona clave en la producción de cine militante. De hecho, casi todas las películas guardadas en el Institut del Cinema Català son fruto de sus rodajes: unas sesenta películas de pocos minutos, que hoy están en la Filmoteca de Catalunya.

—¿Cuándo empieza esto?

—No sé. Estuve estudiando cine desde septiembre de 1967 en el Institut des Hautes Etudes Cinematographiques (que es el predecesor de la actual FEMIS) y en mayo de 1968 me expulsaron de Francia. Llegué aquí en setiembre de 1969. Supongo que ellos –Portabella, Esteban, Durán, etcétera– ya se reunían, pero no lo sé. Una reunión más «formal» llegó cuando Antoni Gutiérrez Díaz, responsable de intelectuales del PSUC, dice que había que intentar aprovechar a toda esa gente para rodar actos clandestinos. En pocas palabras: hay que dar a conocer lo que hacemos. No utilizó el término contra-información pero de eso es de lo que se trataba. Esto debe remontarse al año 1970.

—Entonces empieza el cine militante...

—Nosotros lo que hacíamos era sencillamente contra-información. Hay algo que creo que es bueno dejar claro, si no lo está ya. Está el cine militante, y luego hay también el cine independiente más autoral, rodado en 16mm. A este cine más autoral –como, por ejemplo, Antoni Padrós–, la dictadura podía tolerarlo, ya que había pocas posibilidades de exhibirlo. En cambio, el cine militante de contra-información estaba muy vinculado a lo que ocurría en la calle y era totalmente perseguido por el régimen, precisamente por las repercusiones que podía tener en el exterior.

—¿Qué contactos teníais con Europa?

—Teníamos contactos con las corresponsalías de la ZDF alemana y con la Televisión Sueca y habíamos montado un sistema con los corresponsales de France Press en Barcelona. Lo primero que se rodó fue, en 1970, las acciones contra la guerra de Vietnam: el atentado con cócteles Molotov a las oficinas de la Panam y el atentado a las oficinas de la publicación Reader's Digest. El problema es que el partido en el exterior quedó sorprendido por aquellas acciones y decidió guardarlas en un cajón para siempre. También rodamos la manifestación del 30 de abril de 1973 en Sant Cugat o las manifestaciones de Barcelona de febrero de 1976.

—¿Cómo las revelabais?

—Ahora ya se puede contar. Muchos de los revelados se hicieron en Barcelona. Algunos en Roma y otros en Francia. En Barcelona se revelaron con la connivencia de algunos trabajadores de Fotofilm. Con el tiempo, supe que los dos jefes de Fotofilm estaban al corriente de lo que se hacía en su empresa, e hicieron la vista gorda.

—¿Cómo las entrabais o sacabais del país?

—El sistema era diverso. Por ejemplo, los maquinistas de trenes que iban a Francia. Había una muy buena organización de Comisiones. Les entregábamos un paquete y, pasada la frontera, alguien de la CGT lo recogía y lo llevaban al partido. Después, para evitar la frontera, se recurrió a llevarlas con mochila por los Pirineos. Así entraron, por ejemplo, las bobinas para montar *Mitin a Montreuil* (1970) aquí, en Barcelona.

### **Distribución**

—Como historiador, tengo interés en saber cómo empieza *El Volti*.

—Esto es muy difícil de saber. En la historia, y sobre todo en las cosas de tipo clandestino, la gente que sigue viva tiene recuerdos divergentes, que te hacen dudar de los tuyos. El Volti comienza porque había ya una masa crítica de películas clandestinas que es posible reunir y hacerlas circular. Es decir: primero están las películas; después, los proyectores; después la exhibición de este material, y entonces llega un día en que nos planteamos poner juntas todas estas películas, y nace el almacén –que esto es un voltio– donde guardarlas. Entonces empezó ya el repaso de las copias, la reparación cuando se rompía una película; en fin, el trabajo que permite hablar de una *distribuidora*. La cosa es muy sencilla. Primero contábamos con una película, que era *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais, y se plantea la posibilidad de organizar algunas sesiones. Las películas tienen procedencias muy diversas. Algunas las conse-

guimos a través de Antoni Tàpies y su esposa, que tenían una filmoteca en 8mm muy bien surtida.

—*Pero necessitabais projectores...*

—Primero conectamos con un proyccionista profesional, que tenía una furgoneta Biscuter 200 («una rubia» por el color de la carrocería, toda de madera blanca), totalmente equipada para hacer proyecciones en 35mm y 16mm. Estas proyecciones aprovechaban las pequeñas ventanas que ofrecía la iglesia. Después el proyector nos lo dejaba otra persona que fue importante, Antoni Lucchetti. Aquí ya empieza lo que fue conformando el Volti. Entonces aparece una persona bastante decisiva, Jordi Socias, que por entonces era vendedor de relojes y que será, con el tiempo, un extraordinario fotógrafo y el responsable de *El Dominical de El País*. Él fue uno de los primeros clandestinos del Volti. Iba con un coche haciendo algunas proyecciones. Más tarde también asumieron este papel los hermanos Pérez, los actuales propietarios de los Cines Verdi de Barcelona.

—*El Volti ha de empezar alguna vez. Deduzco que surgió hacia 1971 o 1973, como fechas límite.*

—Bueno, 1971 es posible. Pero no tengo clara la fecha en que esto se produjo. En cambio, tengo claro cuando empieza este período *previo*: hacia 1967. Yo pertenecía al Grup 67, que era un grupo ligado a la parroquia de Sant Josep Oriol, que después dio como consecuencia la creación de la Sala Villarroel, de la cual me siento totalmente partícipe. En el Grup 67 hay un centenar de personas que se dedican a dos ámbitos muy claros: cine y teatro. Es evidente que esto no era el Volti, pero sí son un precedente claro de lo que vino después.

—*Hay un fenómeno curioso: el Volti es estrictamente secreto, pero su exhibición es casi abierta.*

—El Volti, *como depósito*, era secreto: había una serie de cortafuegos que impedían llegar hasta él. En cambio, El Volti, *como exhibición*, era una actividad pública. Era clandestina pero, a la vez, tenía que ser pública para llegar a ciento cincuenta perso-

nas. El acto más público que hicimos fue, ya en 1976, el de la calle Urgell. La jugada consistía en hacer algo clandestino pero público: era hacer algo totalmente clandestino pero diciendo abiertamente que lo haces. Se hicieron carteles en imprenta convocando al acto y se colgaron por todo Barcelona. En el cartel ponía que era un acto por la amnistía, que se proyectarían tales películas y habría un coloquio. La policía movilizó todo lo que podía movilizar: caballería, tanquetas de agua, etcétera. El

acto, sin embargo, se hizo. Hablamos Leopoldo Espuny, Andreu Nebot y yo, entre otros. Se recaudaron fondos y, para que no cayeran en manos de la policía, tuvimos la habilidad de repartirlos entre mucha gente, que volvieron a juntarlo una vez fuera. El acto lo dejaron hacer, pero con la policía dentro de la sala. Al acabar empezaron los arrestos. Yo salí el penúltimo, con Alfred Bienzobas Gargallo, se nos echó encima la policía y hubo más de cien detenciones que fueron a un juicio rápido en el Tribunal de Orden Público.

—*¿Qué red teníais?*

—Muy buena, dada las condiciones de clandestinidad. En una actividad clandestina la red es siempre múltiple: está la red clandestina, en este caso, el PSUC; está el asociacionismo en general pero ligado en torno a las organizaciones religiosas (entre otras cosas porque no había demasiadas asociaciones fuera de la iglesia); y están también las organizaciones de base: Comisiones Obreras, las comisiones de barrio o los comités de universidades. Estos diferentes niveles son los que

tienden a generar el caldo de cultivo en el cual son posibles las proyecciones. Una vez, en un local religioso de la calle Mariano Cubí (la Cofra) pasábamos *Viridiana*, pero había tanta gente que era imposible empezar la proyección. Entonces salimos y les dijimos que volveríamos a proyectar la película una vez que terminase la primera proyección. ¡Y se hizo una sesión clandestina *doble!* ¡Fue genial! Hubo unas ciento cincuenta personas, que estuvieron una hora y media circulando por ahí cerca, hasta llegar la hora de la sesión... y sin que la policía se enterase nunca.



**Después, para evitar la frontera, se recurrió a llevarlas con mochila por los Pirineos.**



Zengakuren

—Sé que es imposible hacer un balance del número de proyecciones y de asistencia. ¿Sin embargo, te atreverías a hacer un balance de lo que hicisteis, después de tantos años?

—Nosotros no disponemos, por razones obvias, de un listado de las proyecciones que hicimos. Hay dos vertientes: las que eran de producción propia y las que se habían conseguido fuera, de distintas procedencias. Entre las de producción propia, el *Mitín de Montreuil* (1970) se proyectó mucho, a pesar de que era larguísima, lo que complicaba la sesión clandestina porque había que llevar dos bobinas. Incluso se pasó en la universidad, con mucho público. El *Noticiero RNA* (1970) lo proyectábamos mucho y solía gustar bastantes a los espectadores. En general, todo lo de Llorenç Soler solía pasarse mucho. Incluso *El altoparlante*, en que la gente se ponía a reír al oír aquella voz en off. Es evidente que esta película no la pasabas sola, sino acompañando a otra. Y escuchar a Franco, ese capullo, con la vocécita que tiene, era hilarante. Era una

**La policía movilizó todo lo que podía movilizar:  
caballería, tanquetas de agua, etcétera.**

— — — — —

ridiculización del dictador brutal pero, a la vez, con un montaje muy poco manipulado: le oyes a él y ves la gente que pasa. A mí me parece una obra muy interesante, la verdad. *Proceso 1001* (1973) era una película de actualidad, que había interés por ver, e interés por parte nuestra por hacerla ver. Otra película que mostrábamos mucho era *Sant Cugat* (1973), que enseñaba la manifestación del 1 de mayo, y se pasó bastante. *Xirinachs* (1973) se pasaba menos, pero en una época consiguió tener cierto eco en los sectores de la iglesia y en los incipientes objetos de conciencia que le dieron a Xirinachs cierta publicidad como héroe de la resistencia pasiva.

*Viaje a la explotación* (1974) fue de las primeras en poder verse, y se vio mucho en los inicios.

— ¿Y entre las películas que venían de fuera?

—Yo destacaría *Vietnam (A y B)* [s.f.] y *La ofensiva del Tet* (1969), que me atrevería a decir que fueron las películas que



Nuit et Brouillard

más se vieron. Todo lo relacionado con la guerra del Vietnam lo pasábamos mucho, hubo un esfuerzo encaminado a que estas películas se viesan realmente: eran el símbolo de un tiempo. También estaba *Zengakuren* (1968) que era una obra muy bien rodada en color (con una belleza plástica y formal espléndida) sobre la resistencia —nada pacífica, por cierto— del movimiento universitario en Japón. Luego está *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y de Octavio Gettino, que al ser una película de autor entraba dentro de lo que sería la red de cine clubs. La alquilábamos normalmente a cine clubs, es decir a entidades legales. El sistema consistía en anunciar una película y proyectar otra. Ellos pedían el permiso para otra película pero, en el momento de la verdad, proyectaban *La hora de los hornos*. Esto se hizo bastante a menudo. La policía no solía supervisar lo que hacía un cine club... a excepción hecha del Informe 35, claro.

**El sistema consistía en anunciar una película y proyectar otra.**



—Hay una película problemática. Se trata de Montanya/ Montserrat (1970), sobre el encierro de intelectuales, profesionales y artistas en Montserrat contra la pena de muerte. He buscado gente que la hubiera visto entonces, pero no he encontrado a nadie.

—Que se viera poco no quiere decir que no se viera. Quizá se hacían menos proyecciones y se veía menos. Pero esto era debido al tipo de gente al que se destinaba. Era una película orientada a intelectuales y artistas. No puedo decir con exactitud cuántas veces se programó, pero se pasó bastante por parroquias que contaban con un grupo de jóvenes muy activos.

**Exhibición**

—En 1972, al PSUC y a Comisiones Obreras se les ocurre montar un cine club, que es Informe 35.  
—Al PSUC no se le ocurre nada. Al PSUC lo mejor es sacarlo.

Comisiones Obreras ve una oportunidad clara de utilizar Informe 35 para tener una fuente de financiamiento. El cine club financiará al aparato central de propaganda de Comisiones Obreras de Barcelona. Primero financia un piso, en la calle Girona por debajo de la Gran Vía, que se alquiló con un carnet falso. Sólo íbamos a ese piso dos personas, Alfredo Conte y yo, para evitar que el aparato de propaganda cayese en manos de la policía. Allí se instalaron todos los sistemas de reproducción y edición, incluida una Ronner grande. Todo eso –el piso, la maquinaria, el papel, la tinta, la luz, la porteria– se financió gracias a Informe 35. El dinero de Informe 35 era suficiente para cubrir todo esto. Hasta tal punto que se montó un segundo aparato en Gracia, donde se hizo la revista *Comissions*, que tenía casi veinte páginas. Ahí iba el dinero de Informe 35. Quien meta por medio el PSUC, se lo inventa. Lo único que se hizo fue dar dinero a la Comissió de Solidaritat, que era un organismo unitario.

—El PSUC, por lo tanto, no...

—El PSUC no tuvo nada que ver con esta historia. La estructura del PSUC estaba muy alejada de la realidad. En realidad,

hay dos PSUC. Existe el PSUC real, el que está en la universidad, en las fábricas vía Comisiones, el que se mueve en el Baix Llobregat, Terrasa o Sabadell. Éste es el PSUC *real*. Luego está la estructura, que es otra cosa. Lo que es muy importante es hacer comprender que el PSUC y sus militantes eran una minoría en el contexto de la sociedad catalana, que era muy compleja, rica y plural. El PSUC –el PSUC *real*– comprendió su carácter de minoría. Que no podía ir con apriorismos en su política cultural. Así, nunca recibí ninguna consigna de la dirección del PSUC. La política cultural era precisamente el trabajo cultural que hacíamos, sometido a errores pero, a la vez, muy atento a lo que pedía la gente que estaba a nuestro alrededor. La gente del Volti o del cine club Informe 35, generosa y arriesgada, intentó tan solo dar a conocer un cine que, de otra forma, nunca habríamos conseguido ver. La orientación no fue política o ideológica, sino que lo que nos movía era nuestra propia afición al cine.

—¿Cómo funcionabais?

—Era un colectivo que funcionaba bien. Estaba Joan Puig, que era una persona bastante clave. Tiene mucho talento. Estaban

# ARCHI>OS

DE LA FILMOTECA  
TERCERA ÉPOCA

Ahora en versión digital  
[www.archivosdelafilmoteca.com](http://www.archivosdelafilmoteca.com)

Abierto el *call for papers*  
del número 73:  
**EL TRATAMIENTO DEL GÉNERO  
EN LA REPRESENTACIÓN FÍLMICA**  
Aceptación de artículos  
hasta el 10 de enero de 2014  
Envíos a través de la web

- > Acceso abierto y gratuito,  
previo registro personal
- > Todos los números  
disponibles
- > Búsquedas avanzadas
- > Información para autores



Seminarios · Publicaciones y revista *Archivos de la Filmoteca*  
Proyecciones · Videoteca y biblioteca · Archivo fílmico y gráfico  
Fomento y promoción del audiovisual · Puntos de encuentro  
Programa Curts Comunitat Valenciana · Festival Cinema Jove

Apasionados  
por el cine  
[ivac.gva.es](http://ivac.gva.es)



CULTURA  
ARTS  
IVAC

Joan Martí y Montserrat Torras... En realidad, funcionaba como un equipo. Tú planteabas hacer un ciclo y entonces se abría un *brain storming* de ideas. Por ejemplo, los títulos de los ciclos, que son fenomenales: *El cine como arma*, ¡fenomenal! Teníamos un grafista, Joan Batallé, que diseñaba unos carteles maravillosos. La colección de carteles de Informe 35 es verdaderamente espléndida. Sobre todo desde un punto de vista publicitario. En aquella época era impensable. También era insólita la cantidad de gente que llegó a estar relacionada con el cine club. Para entrar en un cine club la ley te obligaba a ser miembro. Llegamos a tener 5.800 personas en nuestra base de datos. No era un cine club al uso. De hecho, nosotros nos negábamos a programar las películas que programaban otros. Es más, nosotros teníamos un principio no escrito por el cual ni proyectábamos Ingmar Bergman ni teníamos como presentador a Miquel Porter. Esto forma parte de las bases de la definición, del tipo de cine club que nosotros deseábamos. Joan Puig era muy fino para escoger los títulos a presentar. Los presentadores los traía fundamentalmente yo. No recuerdo que nadie se negara a venir. En general, después, hablando de la experiencia todo el mundo estaba encantado. A Manuel Sacristán, por ejemplo, la sesión le pareció genial. Y Manolo Vázquez Montalbán fue un repetidor entusiasta. En el cine club hacíamos una cosa bastante insólita: anunciábamos nuestras sesiones en la cartelera. Esto era bastante insólito, porque los cine clubs raramente lo hacían, y lo cierto es que no era caro.

—¿Qué cobertura legal teníais?

—Necesitamos una tapadora para poder funcionar. A través del Grup 67 conocí a una persona encantadora, era el presidente de la Asociación de Antiguos Alumnos del Instituto Maragall. Le explicamos claramente lo que pensábamos hacer, sin esconder que detrás estaba Comisiones Obreras. Él estuvo de acuerdo y el cine club pasó así a tener entidad jurídica propia. Después vino Carlos Quinto, que fue el presidente y quien siempre firmó y dio la cara por el cine club, con Montse Torras, que era la secretaria.

—¿Qué piensas de todo ello, retrospectivamente?

—La resistencia a la dictadura está llena de nombres anónimos. Muchos dejaron sus vidas en muchos sentidos. A la sociedad actual no le gusta recordar su pasado. Al margen de perder parcialmente sus orígenes, así también puede repetir los mismos errores. Las personas que hicieron posible el funcionamiento del Volti o bien rodaron imágenes (que hoy son el único testimonio de la lucha de aquellos años) merecen el reconocimiento público por lo que hicieron.

—Para terminar, ¿qué película te ha impresionado más?

—A mí me interesó mucho *Le petit soldat* (1962) de Jean-Luc Godard. En general, hay toda una época de Godard que me interesa muchísimo. Hay una frase de Godard que dice que *le cinéma, c'est à la fois la régie Renault et le Musée du Louvre*. Considero que eso es algo que me toca particularmente como productor, este vivir el cine entre la industria y la cultura. Tengo ganas de volver a la producción. Tengo un proyecto de documental de largometraje de una joven que abarca las adaptaciones literarias en el cine de 1908 a 1930, y muestra una cierta cultura europea en la que todavía no existe la figura del malo. Es apasionante, pero difícil de producir:

un documental sobre la cultura no interesa producirlo a nadie. Pero, precisamente por eso, me apasiona. Yo reivindico algo, que viene del mayo francés de 1968, que es que el productor también es autor, y por tanto forma parte de la obra colectiva. Que te dejen formar parte de proyectos como éste es

una suerte, y, la verdad, un privilegio. ■



**El PSUC no tuvo nada que ver con esta historia. La estructura del PSUC estaba muy alejada de la realidad.**

Nota

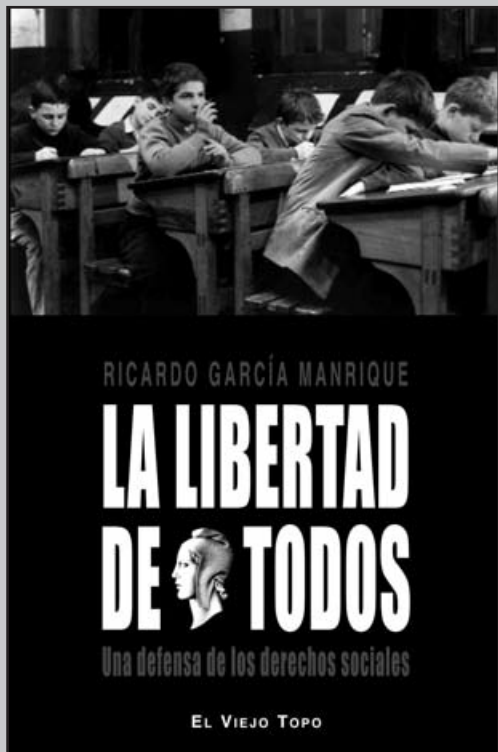
Esta entrevista es un collage de distintos materiales. La mayor parte procede de dos entrevistas, efectuadas el 12 de enero de 2011 y el 19 de febrero de 2013. Entre ambas, se han cruzado infinidad de e-mails, que ocasionalmente se han añadido aquí. El conjunto cuenta con el el jocoso *nihil obstat* del entrevistado.





# EL VIEJO TOPO

Ensayo



Ricardo García Manrique

## La libertad de todos

### Una defensa de los derechos sociales

Es este un ensayo de filosofía jurídico-política escrito en defensa de los derechos sociales, que siguen siendo los parientes pobres de la familia de los derechos fundamentales y los que más sufren en tiempos de crisis económica y social.

Su idea central es que una comunidad política que no garantiza debidamente estos derechos permite y fomenta desigualdades injustificadas en el ámbito educativo, en el asistencial y en el laboral, que a su vez generan relaciones de dominación y sumisión o, lo que es lo mismo, un reparto desigual e injusto de la libertad.

José Luis Monereo Pérez

## Los fundamentos de la democracia

### La Teoría Político Jurídica de Hans Kelsen

La influencia de Kelsen ha sido extraordinaria en todo el siglo, y en el nuevo siglo XXI continúa desplegando esa influencia y concitando un gran interés en la teoría política y jurídica. El pensamiento de Kelsen ha sido contemplado de ordinario desde una perspectiva excesivamente unilateral como teórico del Derecho (y sin duda es uno de los juristas más relevantes de la historia), pero se olvida fácilmente que nunca dejó de interesarse por los problemas de la teoría política.

