



### 3. EL ÚLTIMO SABADO

#### EdB VERSUS NCE (CRÒNICA D'UN DESAMOR)

A mitjan anys seixanta moltes coses comencen a canviar. Sorgeixen noves situacions, noves expectatives, que fan que neixin certs moviments d'oposició, onades contraculturals. Per exemple, el 1964 s'inicia l'escalada de la guerra del Vietnam, fet que marcarà profundament el pensament mundial dels anys següents; mentrestant a Espanya el "règim" del general Franco celebra els seus *25 años de paz*, comencen a arribar-hi milers de turistes. L'any 1965 serà l'inici de les multitudinàries manifestacions als EUA contra aquella intervenció americana. I, fins a arribar al famós 1968, trobem aquí entre d'altres la *caputxinada* a Sarrià (1966), vagues i més vagues d'estudiants, estats d'excepció...

Mentrestant el cinema espanyol no era precisament una bassa d'oli. Es feien pel·lícules com *¿Dónde vas Alfonso XII?* i *La violetera* (1959), que s'exhibien amb un gran èxit de públic i els atorgaven els premis oficials. Però també sorgien tímides propostes innovadores com, per exemple, *Los chicos de Ferreri* (1959) i *Los golfos* de Saura (1959), més interessants pel que representaven que per la seva incidència en els espectadors... Malgrat tot, començava a consolidar-se una generació que havia fet bandera del famós pentagrama de les "Conversaciones de Salamanca" del 1955: "*El cine español es: Políticamente ineficaz, Socialmente falso, Intelectualmente ínfimo, Estéticamente nulo, e Industrialmente raquítrico.*" A més, els Cine-clubs proliferen i adquireixen un paper important de debat i reflexió. I les noves fornades d'aspirants a pertànyer a la indústria cinematogràfica ocupen l'I.I.E.C. (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). Pel juliol del 1962, amb l'arribada de Fraga Iribarne al *Ministerio de Información y Turismo* (l'anomenada "*apertura*"), és nomenat García Escudero com a Director General de Cinematografía. Aquest havia intervingut a Salamanca i escrit els llibres: *Cine Social* (1958) i *Cine español* (1962) reivindicant un "*nuevo cine*" més a prop de la realitat social (però sempre, com deien, "*dentro de un orden*").

Poc després, a l'inici del curs acadèmic 1962-1963, es reestructura l'I.I.E.C. i passa a denominar-se E.O.C. (Escuela Oficial de Cinematografía).

S'havia reemplaçat el "¡Pero si el cine no se estudia!"<sup>1</sup> pel "Paso a los jóvenes": es como una invasión. Durante varios meses no se habla de otra cosa en Madrid, en los ambientes profesionales (...) se les llama los chicos de García Escudero, los chicos de la Escuela..."<sup>2</sup>. Són les darreres fornades d'aquella mena de "fàbrica de directors". Envaeixen les pantalles espanyoles una munió de pel·lícules diferents que s'inspiren en el neorealisme italià (només que es produeixen amb deu o quinze anys de retard), que es roden bàsicament al carrer o en escenaris naturals (defugint els estereotipats i carrinclons "estudios"), que tenen costos de producció reduïts, una certa qualitat, i malgrat tot un baix rendiment econòmic. Podríem dir que és un "cinema en blanc i negre" (amb molt de negre).

Entre d'altres, podem esmentar les pel·lícules: *Del rosa al amarillo* de Summers, *El verdugo* de Berlanga, *El extraño viaje* de Fernán Gómez (totes del 1963), *La tía tula* de Picazo (del 1964), *La caza de Saura*, *Nueve cartas a Berta* de Martín Patino, *Acteón* de Grau (aquestes del 1965), i *Juquetes rotos* de Summers (del 1966). Principalment són primeres o segones pel·lícules de gent que ha sortit de la Escuela de Cine, o hi fa de professor. Aquest moviment serà anomenat el Nuevo Cine Español (NCE), i el seu principal portaveu la revista de Madrid *Nuestro Cine*.

Per potenciar la producció d'aquestes pel·lícules es creen lleis noves. Per exemple (19 d'agost del 1964), atorgant el 15 % dels ingressos bruts de la recaptació als cinemes com a estimul per als inversors. O creant la categoria d'*Interés especial* per a aquelles que presentin "suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos (...) y faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulados de la E.O.C.", la qual cosa suposava obtenir avançaments d'entre un i cinc milions (d'aquella època) abans de començar el rodatge. En resum, entre 1963 i 1967 s'incorporen a la indústria cinematogràfica espanyola quaranta-sis nous directors que fan vuitanta-sis pel·lícules.

La trajectòria cinematogràfica de Pere Balañà és paral·lela a tots aquests esdeveniments mencionats més amunt. El seu company Juyol (del grup de "La Gente Joven del Cine Amateur", LGJDCA) havia estat a les Conversaciones de Salamanca, d'on tornà sembla que entusiasmat.

1 José Luis Egea criticant les velles idees a "Escuela y profesión" (*Nuestro Cine* pàg. 10, núm. 16, gener 1963).

2 Jesús García de Dueñas a "Un año de cine español" (*Nuestro Cine* pàg. 7, núm. 27, febrer 1964).

Fent *bolos* amb les seves pel·lícules amateurs per Espanya, coneixen gent que estava o havia acabat a l'escola de cinema (Diamante, Borau, Martín Patino...) o que pretenien entrar-hi; això fa que Jordi Feliu i Pere Balañà (ambdós de LGJDCA) decideixin traslladar-se a Madrid (1858) per intentar-ho. Pere Balañà acabarà la *carrera de director* en la promoció del 1963-1964, junt amb Víctor Erice o Angelino Fons. Era un "chico de la E.O.C.". Tres anys després dirigirà el seu primer llargmetratge, *El último sábado* (1966), que obtindrà la valoració d'*Interés especial*. Era una pel·lícula en blanc i negre. Era una clara mostra de NCE feta des de Barcelona.

Paral·lelament sorgeix a Barcelona un altre tipus de cinema (que es reclamava diferent), un cinema fet des d'unes altres perspectives. És el d'Escola de Barcelona (EdB). Les seves pel·lícules pràcticament mai no feien ús d'allò de l'*Interés especial*, els seus guions no passaven censura prèvia, es produïen amb els diners dels "papàs" rics i gairebé al marge de la (escassa) indústria cinematogràfica que hi havia a Barcelona, s'exhibien a les noves *Salas de Arte y Ensayo* (1967), i també, com moltes de les del NCE (encara que aquí més agreujat), tampoc no donaven beneficis econòmics que possibilitessin la producció de noves pel·lícules. La seva gent era prou diferent, aquells anomenats "gent de Bocaccio" o del "PC de Cadaqués". Havien posat el seu punt de mira a l'estranger, Madrid els era província, havien estudiat cinematografia a l'IDHEC de París (Durán) o arquitectura i urbanisme a Ginebra i la Sorbona de París (Bofill i Esteva). Tan sols un, que sapiguem, Jordà, va intentar anar a estudiar cinema a l'IEEC de Madrid (on va coincidir amb Balañà), però en va sortir escaldat. El mateix any (1966) en què es produïa *El último sábado*, hi ha el llançament d'aquesta etiqueta d'EdB des de la revista *Fotogramas* i de la mà de Ricardo Muñoz Suay (casualment era el cap de producció que Balañà va imposar a la seva pel·lícula i que després se li va girar d'esquena intentant fer-l'en fora). A Barcelona hi havia gent que mirava d'esquena a Madrid, una revista "moderna" i un públic que sovint feia escapades a Perpinyà a veure d'altre cinema. Les pel·lícules de l'EdB eren (fonamentalment) "cinema en color" (amb molt de color)<sup>3</sup>. Les revistes van començar a parlar d'aquell nou cinema que es feia a Barcelona.

3 Tot aquest moviment de l'EdB està magníficament tractat (i amb abundant informació) en el llibre *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, d'Esteve Rimbau i Casimiro Torreiro, del Departament de Cultura de la Generalitat).

Nuestro Cine dedicava el quart capítol d'una sèrie sobre el "Nuevo Cine Español" a Catalunya (núm. 54, 1966) i se centrava en *Fata Morgana* d'Aranda i *Noches de vino tinto* de Nunes. Però, uns números més tard (el 61, 1967), consagra mitja revista al "Cine Catalán", amb la portada d'*El último sábado* i ja establint una certa confrontació entre "dos largometrajes catalanes" (la pel·lícula de Balañà i *Mañana será otro día* de Camino). També hi havia un article de Joaquim Jordà sobre l'EdB que començava dient: "Ignoro el grado de sorpresa, desconfianza o incredulidad, que la denominación Escuela de Barcelona puede provocar en un lector acostumbrado durante años a pensar en Madrid como único centro irradiante de la cultura cinematográfica peninsular..." (pàg. 36); després de fer una enumeració de les pel·lícules que definien l'EdB, diu que "la lista podría aumentarse con obras como (...) La piel quemada de José María Forn, y El último sábado de Pedro Balañà, que por razones de tipo formal y económico, escapan al fenómeno de la Escuela de Barcelona..." Més endavant, Durán diu en una entrevista que li fa Jordà: "(...) para darte una imagen gráfica, te diré, por ejemplo, que en el cine de Madrid aparecen como personajes mujeres feas, que dan la sensación de oler mal (...)" (pàg. 39). Tota una declaració de principis.

Cinestudio també s'hi aboca, al núm. 65 (gener 1968), amb un ampli "Nuevo Cine Catalán", malgrat que dins fa esment pràcticament tan sols de l'EdB. Ja no s'hi esmenta *El último sábado*, tan sols *La piel quemada* de Forn. La pel·lícula de Balañà, a poc a poc, per les molt diverses circumstàncies que es produeixen al seu voltant, s'està escorant cap a ser considerada (molt erròniament des de Madrid) com una pel·lícula no-catalana. I finalment, cal mencionar *Film Ideal* que al final del 1968 també dedica un molt extens dossier a l'EdB (núm. 208); en aquest, Esteve assevera que "cualquier acercamiento a la moderna estructura de la estética contemporánea implica un rechazo al realismo tradicional castellano (hablo en términos cinematográficos)" (pàg. 73). Són aquells anys en què des de Barcelona s'etiquetava com cine mesetario el que es feia a Madrid (i a Castella).

A tall d'exemple d'aquestes dues posicions confrontades d'entendre el cinema, hem trobat un programa de mà del Cine-Club A.F.Y.C. (de Girona) que, amb el títol de *La dantesca Escuela de Barcelona: entre un cine de Barcelona y un cine catalán*, presenta dues sessions (20 i 27 de gener de 1969) dedicades a *Dante no es únicamente severo* d'Esteve i Jordà, i *El último sábado* de Balañà. A la introducció es diu que hi ha "un cine realista, de denuncia en principio, y otro cine de carácter experimental, fruto de una cultura que cabría consi-

derar aparte y que huele secretamente a barrio residencial (...)", i presenta la pel·lícula de Balañà dient que "la revista Nuestro Cine ha dicho que es de los pocos que pueden clasificarse de auténticamente catalanes". Quin sidral. Ara ja no sabem on col·locar la pel·lícula de Balañà: forma part del NCE? És una pel·lícula catalana? És més catalana (o no?) que les de l'EdB?...

Havia succeït que en el curt termini d'un any (des del març del 1967 fins al del 1968) es varen estrenar a Barcelona les següents pel·lícules: *Noche de vino tinto* de Nunes (26-3-1967), *El último sábado* de Balañà (16-5-1967), *Mañana será otro día* de Camino (25-9-1967), *Dante no es únicamente severo* d'Esteve i Jordà (10-11-1967), *Fata Morgana* d'Aranda (14-11-1967), *La piel quemada* de Forn (20-11-1967), *Cada vez que...* de Durán (25-3-1968). Totes elles, excepte les de Balañà i Forn, quedaran enquadrades dins de l'etiqueta de l'EdB.

(L'estrena a Madrid de la pel·lícula de Balañà no es farà fins l'any següent: el 6 de maig del 1968.)

Durant aquests mesos, a la premsa cinematogràfica barcelonesa té lloc la polèmica sobre la catalanitat i la necessitat dels dos vessants esmentats abans: "cinema realista"/"cinema de l'EdB". I, sovint, el paradigma d'aquests vessants seran respectivament: *El último sábado* i *Dante no es únicamente severo*. Per exemple, a *Imagen y Sonido* (núm. 69, març 1969) Planas Gifreu hi contraposa la primera, que parteix de "las verdaderas circunstancias y mentalidad del país", amb la segona, totalment esteticista... simbòlica. En aquest mateix número, Balañà declara que "el estilo realizado por la Escuela es totalmente decadente, con resultados (...) que no llevan a ningún sitio (...) es interesante que exista porque refleja una mentalidad, la cultura de un determinado sector, que no creo que sea, precisamente, el más representativo, aunque sea el que más se da a conocer (...)"

A més, per una banda Balañà reclama la pertinença de la seva pel·lícula com formant part de l'anomenat NCE (al press-book de presentació d'aquesta la primera frase publicitària proposada és: "El último sábado es una película del Nuevo Cine Español porque está hecha para el público de la nueva mentalidad"), i per l'altra cerca la catalanitat oposant-se a les maneres esteticistes i decadents de l'EdB.

Pere Balañà se'n deu començar a adonar, que la seva (única) pel·lícula no pot competir en els mitjans de comunicació amb el grapat dels de l'EdB. Quedarà ofegada entre tanta model publicitària meravellosa, entre tantes proclames vers la modernitat.

Realment, els curiosos problemes existencials dels burgesets personatges de les pel·lícules de l'EdB no tenien res a veure amb els del "noi de la moto" d'*El último sábado*.

En qualsevol cas, Pere Balañà era un *outsider*, un individualista que navegava a contracorrent. Suposo que era considerat una mena de *viajante del textil* a Madrid i un *mesetario* a Barcelona. Malgrat tot, poques persones iniciaven un text de presentació d'una pel·lícula seva (el 1967, en ple franquisme) dient: "*Soy catalán. Doctor Ingeniero Industrial. Director - Realizador por la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid*" (*Nuestro Cine* núm. 61, pàg. 24). No sabríem dir si és un molt sintètic currículum, una declaració de principis o una obscura provocació.

## GÈNESI DE LA PEL·LÍCULA

Tot i que el mateix Balañà ens diu (*Nuestro Cine* núm. 61, pàg. 25) que "*el argumento es mínimo. Prácticamente se trata de una única situación en un estado dinámico del personaje central. Un conjunto de situaciones nos permiten profundizar en el conocimiento del protagonista e indagar sus circunstancias durante un día de su vida...*", sabem per un altre article publicat a la mateixa revista (núm. 67, pàg. 22) i firmat per José Luis Hernández Marcos i Guillermo Ziener, en el qual reivindiquen el paper de coguionistes d'*El último sábado* (que semblava recaure tan sols en el novel·lista Luis Romero), que el guió va tenir una llarga elaboració: des del 1962 fins al 1965.

Segons consta en els títols de crèdit de la pel·lícula, la idea original era del mateix Balañà. A més, també ho certifiquen José Luis Hernández Marcos i Guillermo Ziener (en aquell article) quan diuen que "*a mediados de febrero de 1962, siendo los tres -con Balañà- alumnos del segundo curso de Dirección de la E.O.C., acordamos reunirnos (con) el propósito de buscar una idea, trabajarla y llevarla hasta la fase de sinopsis (...). Tras concienzudas discusiones, se llegó a la conclusión de que la idea presentada por Pedro (Balañà) era la más apropiada. Tratóbase de un asunto que con anterioridad había empezado a filmar en 16 mm, sin llegarlo a terminar...*"

Aquesta informació sobre el fet que hi havia prèviament una pel·lícula curta (mai acabada) que podia ser el punt de partida d'*El último sábado*, creiem recordar que l'hem sentida de companys seus d'aquella època (Lozano, Schaaff...), però a més hem trobat un full de presenta-

ció d'una sessió que aquell grup de "La Gente Joven del Cine Amateur" va fer al Cine-Club Liceo (Còrdova, març 1961), on a la filmografia de Balañà hi figura *El último sábado* del 1959 i s'hi diu que està "*en montaje*".

Els tres companys de l'E.O.C., faran una primera sinopsi de quinze pàgines en què, a més, es detalla "*las fichas biográficas de los personajes como referencia imprescindible para la acción... (y) señalamos un horario, puesto que el relato, el último sábado de la vida de José Luis, se limitaba a un día (...)*".

Passem ara a veure les configuracions inicials dels personatges, remarquant els que posteriorment varen canviar. Per exemple, l'acció estava centrada a Madrid al barri obrer de Carabanchel, i la família del protagonista era originària de Salamanca (ho era Hernández Marcos).

A la primera pàgina d'aquesta sinopsi, s'hi deia que el protagonista anava a treballar amb bicicleta, i que "*su mayor ilusión es comprarse algún día una moto*". En la versió final ell ja té una moto (una "nacional" Derby), i en desitja una de millor (una "estrangera" Ducati). Resulta interessant de constatar que el pas de tan sols uns tres anys, o potser el canvi que hi haurà de localització de Madrid per Barcelona, determini que el personatge hagi de tenir ja una moto, encara que petita. És l'inici del "*desarrollismo*", del boom econòmic dels seixanta.

A poc a poc, a mesura que avança la configuració d'aquesta sinopsi (amb reunions i més reunions entre els tres alumnes de l'E.O.C.), l'acció es decanta fins a situar-se a Barcelona. Segons declaren els dos signants d'aquell article reivindicatiu, al principi, ja han canviat Madrid per Barcelona, l'estrangera serà francesa, i hi sortiran les llavors famoses curses de motos de Montjuïc. Des de la primera sinopsi ja hi havia definida la relació de José Luis amb tres dones: la xicota, la veïna i l'estrangera.

A mitjan any 1963, Balañà els informa que ha trobat un possible productor (Juan Palomeras) que s'interessa per aquella sinopsi, i decideixen tots tres que sigui el mateix Balañà qui es faci càrrec de realitzar la pel·lícula. Recordem que aquest acabava de finalitzar els estudis a l'E.O.C. i ja residia un altre cop a Barcelona. A partir d'aquell moment, aquella història estaria totalment en les mans de Balañà. Diuen els dos signants de l'article: "*en definitiva, Barcelona está lejos...*"

Això dóna idea que, com avançàvem abans (quan parlàvem de la confrontació NCE amb EdB), realment tant geogràficament com mentalment eren dos entorns molt allunyats, diferents.

A partir d'aquell moment, s'incorpora el novel·lista Luis Romero (Premi Planeta el 1963 amb la novel·la *El cacique*) a l'elaboració del que serà el guió definitiu. Aquest publica un article a *Nuestro Cine* (núm. 61, pàg. 20, 1967), amb el títol "*El último sábado. Un guió ambicioso*", que comença dient: "*La historia que sirvió de base y amigable para El último sábado no es mía...*" Malgrat tot, certes asseveracions d'aquest, i fonamentalment que a partir de llavors la crítica cinematogràfica assignés a Romero (era un novel·lista famós) la total autoria del guió, varen determinar l'article de protesta d'aquells dos.

Continua dient Romero: "*los hechos que se me presentaban, centrados en la posesión de una moto...*" La moto continuava sent el motor de la pel·lícula.

Romero ens comenta també que mentre que a ell el personatge de José Luis no li resultava especialment simpàtic, en canvi embadalia Balañà.

Suposem que la decisió d'escollir Romero fou de Palomeras (el productor), i valorant que com després es deia en un *press-book* del llançament de la pel·lícula, tenia "*una obra empeñada en dar relieve a los problemas sociales con cierto halo de tragedia*".

Centrada ja totalment l'acció a Barcelona, la família de José Luis resultarà que serà originària d'un sud imprecís. La "francesa", que al principi la veien com de més edat "*y casi desprovista de atractivo físico*", acaba sent, per una ziga-zaga de producció, la meravellosa Eleonora Rossi-Drago. Això comportava abandonar la idea de la quasi prostitució del personatge, i es convertia en una mena d'ocasional història d'amor entre el noi (un xic pinxo i Don Juan) d'un barri obrer i la guapa burgesa.

D'altres elements s'hi afegeixen, com a conseqüència dels nous temps, de les noves situacions que (en principi) poden interessar o influir en els joves de (ja) mitjan anys seixanta. Per exemple, les al·lusions que fa un dels companys de José Luis a la guerra de Vietnam (que estava a primera pàgina dels diaris l'any 1965). I fonamentalment, a la part final de la pel·lícula, les anotacions a aquella anomenada "música moderna", als "*ye-yés*". Hi trobem des d'una actuació de la impagable Karina intentant lligar amb aquell jovenet amb pinta de macarró que és el José Luis, o els assajos d'uns Sirex que resulta que són companys del seu barri; el José Luis serà amic del grum d'un hotel, i és el "guapo de la guitarra" que encisava a totes les amigues o, novietes, dels qui llavors ens acostàvem a l'adolescència.

En una nota de premsa de la productora de la pel·lícula (*Profilmes*), de gener de 1966, s'hi diu: "*(Sirex)... en España no se había conocido todavía un fenómeno que pudiera compararse al impacto de Los Beatles (...)* Por primera

vez, Los Sirex aparecerán en la pantalla grande. També es fa esment de "*la encantadora Karina, la ye-yé número 1 de España*". Hem sabut que Balañà era una persona molt interessada per la música moderna, pel rock; suposem que això, unit a l'eclosió a mitjan anys seixanta del fenomen "*ye-yé*", va determinar l'intent d'inserir aquest vessant a la seva pel·lícula. A priori, resultaria molt més atraient cara a un públic jove. Per altra banda, sabem que a Balañà li agradava molt l'estètica de la pel·lícula *Qué noche la de aquel día* dels Beatles (*A hard day's night*, de Richard Lester, 1964), i que va aconsellar a l'operador de la seva pel·lícula Aurelio Larraya que l'anés a veure. Es vivia l'onada Beatles (vindrien a Madrid i Barcelona els 2 i 3 de juliol de 1965), la gent jove comença a comprar-se tocadiscos, el 1965 el músics "*ye-yés*" s'apoderen de les ràdios i les actuacions, i el 1966 serà el gran any en la repercussió d'aquest moviment. Eren el mesos de pre-producció i finalment rodatge d'*El último sábado*. Tota aquesta "moguda" va ser potenciada al moment de l'estrena de la pel·lícula. A més de la projecció, s'anunciava un "*desfile de Moda Joven (Carnaby street) a ritmo ye-yé*".

Tornant a la qüestió de l'autoria de la història que reflecteixen les imatges de la pel·lícula, cal dir que finalment en els títols de crèdit hi figuraria com l'autor de la idea Balañà, com autors de la sinopsi Balañà, Hernández Marcos i Ziener, i com a guionistes Balañà i Romero.

Vist des d'ara, aquesta inútil picabaralla per aquesta autoria (en la qual mai no s'acusa Balañà de res) per una banda l'agraïm perquè gràcies a ella sabem com va ser el procés d'elaboració d'aquest, i per l'altra intuïm que en la rèplica d'aquells dos hi havia el desig de figurar com una part important d'una pel·lícula que prometia figurar en un lloc important (vist des d'aquell moment i des de Madrid) en la història del cinema espanyol d'aquells anys.

## LA PEL·LÍCULA (DES DE LA LLUNYANIA DE FEBRER DEL 1997)

Per endavant, cal dir que és si més no una pel·lícula molt interessant, i caient en un cert agosarament podríem dir que excel·lent.

No solament pel que per endavant sabem sobre la preparació de la pel·lícula sinó fonamentalment pel seu visionament, presenta les caracte-

rístiques d'una pel·lícula polièdrica, amb diverses possibilitats d'anàlisi i diversos camins o vessants a explorar.

Potser el més determinant de la pel·lícula és la contextualització d'aquella Espanya quasi negra de la immigració a les grans ciutats: constants i llargues panoràmiques que mostren sense discontinuïtat uns camps darrerament abandonats i enormes blocs de pisos, amb profusió de torres d'alta tensió que ara han quedat situades enmig dels carrers, a tocar dels edificis. Els carrers estan sense asfaltar, pràcticament no hi passa cap cotxe (tan sols alguna petita moto i molt de tant en tant). Una riuada de treballadors caminen seguint senderons, oberts pel pas de cada dia, enmig dels camps abandonats fins a arribar als límits de la "ciutat" urbanitzada (mínimament); és encara un desordre, però els carrers estan ja asfaltats; i s'enfilaran en tramvies atapeïts per anar a les respectives fàbriques o a les oficines del centre de la ciutat.

Veure amb molts pocs dies de diferència *El último sábado* (gràcies a la còpia en vídeo que en té la Filmoteca de la Generalitat) i alguns dels curtmetratges d'en Llorenç Soler en un cicle que li va dedicar (també) la Filmoteca, és adonar-se que reflecteixen la mateixa realitat: la Barcelona suburbial dels seixanta. Les imatges de *52 domingos* (1966) o *El largo viaje hacia la ira* (1969) encara colpejaven la ment, quan em disposava a veure la pel·lícula de Balañà. A més, totes són pràcticament del mateix període. Sempre un seguit de panoràmiques, aparentment neutres, actuen "acumulant" elements, fragments de realitat. Ara l'espectador viu un enorme bombardeig d'imatges diàriament, estem tan acostumats a "viure" d'altres realitats llunyanes *on-line*, en viu i en directe que diuen, que gairebé ja estem immunitzats. Des de la perspectiva actual, potser per a alguns es fa difícil d'entendre la cabdal importància d'aquelles imatges (escasses) que han estat fetes amb la intenció de reflectir i denunciar aquella realitat.

Al principi de la pel·lícula, un zoom ens duu des d'un pla general dels blocs de pisos a un primer pla d'un habitatge: on viu el nostre personatge. Aquest és jove, amb aspecte una mica de pinxo, i possiblement en alguna ocasió pugui arribar a ser un xic malcarat. Duu una horrorosa samarreta negra amb tirants i li veiem una polsera al canell dret. Està rentant-se les dents quan entra la que després sabrem que és la seva germana, i s'intercanvien les primeres paraules de la pel·lícula: (ell) "*¿De qué humor se ha levantado el viejo?*", (ella) "*Vás a hablarle de la moto*", (ell) "*¡Sí, aunque esto te moleste*". Tot d'una veiem plantejat el que serà l'element

primordial de la pel·lícula, la idea obsessiva que motiva la vida del personatge. Ell és jove i es rebel·la contra la submissió del món dels grans (tots caminant arrengrerats cap a la parada del tramvia); ell ja té una moto, però en vol una de més cilíndrica. Creu que té possibilitats, farà el que calgui. És la percepció de l'important desenvolupament econòmic que està ja a la vora? "*La juventud del suburbio también desea un lugar bajo el sol*", deia una frase publicitària de la pel·lícula.

D'altres anotacions ens intenten explicar que hi ha tensió en el món del treball. A l'editorial algú parla del *lío del convenio*, i veiem moviments reivindicatius per part d'un grup de treballadors que van a parlar amb el cap de l'empresa (mentre ells s'animen dient que "*el sindicato nos apoya*"). El "noi de la moto", el José Luis, està al marge de tot això, però és un individualista: ell té els seus propis objectius.

Un altre vessant en seran les diversions dels companys de barri el dissabte a la tarda. Primer van a l'enorme sala de futbolins, billars i *flippers*, on estan amuntegats i on viuen un caos de músiques i converses (l'un esmenta la guerra del Vietnam mentre un altre diu ufanós que no para de robar motos). Després tots aniran amb les seves motos al "*Paralelo*", a aquells carrers farcits de dones repenjades a les parets esperant els seus clients. Aquest és un món de nit, de carrers curulls de gent, de bars plens de dones grans. Llargs *trávelings* en cotxe amb la càmera enfocant la gent que circula per les voreres ens situen en una pel·lícula documental. És la realitat tal com raja. Els actors desapareixen.

La seva relació amorosa amb la italiana el duu a conèixer nous ambients, com aquella sala de ball on té una topada amb uns *pijos*. La seva relació amb les dones és conflictiva. La "novieta" (la rosseta i tindrà Silvia Tortosa), sols la vol per quan no té ningú més. Mentre ell empaita l'elegant i maca italiana per veure si pot aconseguir-li una "Ducati", la seva veïna (grassoneta i gens agraciada, "*eres una mujer de fábrica*" li diu) l'empaita a ell per apaivagar el seu escalfament. Encara té temps de flirtejar amb la dependenta de la llibreria i intentar concertar-hi una cita. Realment és una persona amoral, i més en aquella època.

I, finalment, hi ha aquelles pinzellades sobre aquell ambient (esmentat més amunt) de la música "*ye-ye*". El José Luis vol sortir (allunyar-se) del barri acompanyant senyores estrangeres, i el grum i els seus companys intenten triomfar formant un conjunt de música "*ye-ye*". És curiós ressaltar que pràcticament l'únic que els ajuda és l'antiquari. Aquest el porta amb la

seva moto quan ho necessita, i li deixarà la seva al final; als altres, els farà de mànager del conjunt. Veient la pel·lícula, a un li fa la sensació que hi ha quelcom de tèrbol, d'obscur, en aquest antiquari. Gairebé al final de la pel·lícula, a la festa/assaig dels Sirex a casa d'aquell, unes molt precises imatges suggereixen que hi pot haver un rerefons sexual: quan l'antiquari li posa la mà al damunt de l'espatlla ell li dóna una mirada inquieta, l'antiquari prefereix estar-se a baix al pati acompanyant-lo quan arregla la moto que a dalt amb tota la festa, aquell consell de "no te fies de las mujeres", o quan li cura el petit tall que s'ha fet a la mà se l'enduu a la cuina i fa mala cara quan (trencant la intimitat) hi entra una joveneta. Aquesta sensació que creia que estava prou clara, se'm va confirmar quan vaig trobar que en aquell text d'Hernández Marcos i Ziener (que mencionàvem abans) s'hi esmentava que a la sinopsi ja hi havia "la situación, tenuemente teñida por la ambigüedad del señor Pablo, en que José Luis le repara la motocicleta"; a més, també en aquella nota de premsa de la productora sobre la participació dels Sirex a la pel·lícula, s'hi diu, parlant del seu paper, que són "ayudados por un extraño tipo que les protege" (referint-se al mànager-antiquari). Molt probablement, en una situació més favorable per a la producció de la pel·lícula (menor control de la censura, uns anys després, amb una major permissivitat de la societat), Balañà hauria fet més explícita aquesta relació homosexual. José Luis, tot i no acceptar-ho de bon principi (recordem aquella "mirada"), potser haguera pogut pensar que era un altre camí per a aconseguir el seu objectiu: la possessió de la moto de gran cilindrada.

En conjunt, la pel·lícula és una mena de documental sobre la Barcelona dels seixantes. De la geografia d'aquella Barcelona: els barris suburbials (Verdum), grups de nois jugant a futbol per carrers sense cotxes, els tramvies a vessar, el seu "motocarro" que anomena "el haiga"<sup>4</sup>, les curses de motos a Montjuïc, les palmeres del Passeig de Colom i les tanques de ferro que impedièen la gent acostar-se al port (al Moll de la Fusta de Salvat Papasseit), els carrers del "barri xinès". Però també de la gent: aquell nou ric que abans vivia al barri i deu haver fet diners amb l'especulació del sòl, que ara té la botiga de motos i viu en un pis de l'Eixample on coexisteixen una reproducció de *La rendición de Breda* de Velázquez amb una altra de Picasso (*¿es raro, eh?*), el cap de l'editorial algú amb la força

<sup>4</sup> Això de "haiga" diuen que venia d'aquella bestiesa del nou ric que volia comprar-se un cotxe espectacular i demanava "el coche más grande que haiga".

dels diners de tota la vida, el seu pare que fa vint-i-cinc anys que treballa a *Tianvías* on va entrar per influència del seu capità a la guerra i que pensa que l'important és acceptar el paper que cadascú té assignat.

A més, hi ha molts elements que determinen les petites geografies on viuen: ell té una habitació compartida amb el seu germà, a casa hi conviuen tres generacions (l'àvia, els pares, ell i els seus quatre germans), al menjador hi ha un quadre amb un Sant Sopar i un altre d'una Verge, dinant sona a la ràdio el "Parte" de les notícies franquistes, a fora a la petita terrassa tenen unes gàbies amb conills, a l'autobús ple de gom a gom hi trobem una parella que festegen, una dona gran que comenta el serial de la ràdio, una monja, i un nen amb pinta de dolentot que llegeix un còmic; a l'habitació de la italiana ell pot gaudir d'un transistor i escoltar música...

Cal també esmentar la voluntat de constatar que certs personatges parlen (en algun moment) en català: el cap de l'editorial, la secretària, un dels sindicalistes, el de la botiga del soterrani de casa seva on deixa la moto... Però també n'hi ha que parlen italià (l'estrangera), alemany (al vestibul de l'hotel), francès (l'estrangera amb l'amic que troba a la sala de ball).

D'una manera encoberta es plantegen les dues realitats que hi ha en aquell moment a Catalunya: els d'aquí i els nouvinguts. Per cert, la pel·lícula testimonia que en aquella època a tots aquests últims se'ls deia que eren "castellans", encara que fossin d'Andalusia, Extremadura o qualsevol altre indret, cosa que amb el pas dels anys s'ha perdut. El cap de l'editorial li pregunta: "¿Es usted catalán?" i ell contesta: "Soy castellano, pero he nacido aquí", que vol ser ja un principi de voluntat d'assumir (voluntàriament?) la particularitat de la nova terra. Aquesta diferenciació també queda palesa quan l'amic grum demana feina per al José Luis al cap d'un bar del "barri xinès": "Este es catalán, es de confianza..."

#### MÉS ENLLÀ DE...

Podria semblar agosarat des d'ara, quan sabem tantes i tantes coses (potser no totes, és clar) de Pere Balañà, establir una certa relació o un lleuger paral·lelisme entre el "noi de la moto", aquell dissortat José Luis, i ell mateix (o si més no, la seva trajectòria cinematogràfica). Recordem que abans havíem mencionat que Balañà restava encisat pel personatge "José Luis".

Aquell ambient hostil (la societat de l'època, la dificultat per inserir-se en la indústria cinematogràfica), la recerca de camins individuals, en un revolt de la carretera troba la seva fi quan li semblava que estava a punt de començar una nova vida... Aquella cara del José Luis ja mort a terra impressiona.

No l'haviem conegut en vida, però quan cerquem en la nostra ment la cara de Balañà al moment que tot d'una és conscient que la seva tan estimada i desitjada carrera cinematogràfica s'ha estrocat definitivament (acomiadament de televisió per la tancada a Montserrat), pensem que quelcom hi deuria haver de comú o proper amb aquella del "noi de la moto".

Per a nosaltres, Pere Balañà a partir d'ara serà algú que apreciem, algú que lluità per aconseguir allò que tant estimava.

Moltes llargues filmografies no presenten la intensitat dramàtica ni la capacitat de reflectir la realitat que té el seu únic llargmetratge, *El último sábado*.

MARTÍ ROM

#### 4. D'UN TEMPS, D'UN PAÍS: ENTREVISTA AMB PERE BALANÀ

Aquesta és, amb tota probabilitat, la darrera entrevista que Pere Balañà va concedir al llarg de la seva vida. El seu primer i últim llargmetratge, *El último sábado*, s'havia estrenat trenta anys abans de posar en marxa el magnetòfon un matí de novembre del 1994. No es tractava, en conseqüència, de parlar de l'actualitat sinó de reviure amb vocació històrica el paper que el cineasta i el seu film van jugar durant la dècada dels seixanta. Van ser els anys dels canvis legislatius promoguts per García Escudero, que van donar peu a una sèrie d'il·lusions i esperances que després van desembocar en un més gran pessimisme i renovades frustracions.

Conjuntament amb Josep Maria Forn (*La piel quemada*) i Josep Lluís Font (*Vida de familia*), Pere Balañà i *El último sábado* van constituir la tendència realista homologable, des de Catalunya, als postulats del Nuevo Cine Español. Estèticament distanciat dels avantguardismes de l'Escola de Barcelona, aquests films haurien pogut ser la gran esperança blanca d'un cinema català realista, si els altres sectors d'una cultura que en aquells anys saltava de la clandestinitat tolerada a la creació d'infraestructures empresarials en els àmbits del teatre, el llibre o el disc haguessin integrat el cinema com una eina imprescindible per a la construcció d'una identitat nacional. No va ser així. Els uns per *pijos* i els altres per xarnegos, les dues tendències d'un possible cinema català van naufragar no solament per la desaparició de la tolerància franquista que les havia recolzades econòmicament, sinó per l'absolut menyspreu i desconexió dels altres sectors d'una cultura catalana que mai no ha considerat l'art del segle XX entre les seves prioritats.

*El último sábado* va passar censura sense altres problemes que els comentaris sarcàstics del crític falangista Marcelo Arroita Jáuregui en el seu informe particular, i finalment positiu, sobre el guió: "*La frivolidad conduce a la muerte, es la moraleja del guión, centrado en las últimas horas de la vida de un obrerillo barcelonés. Pretende tener un aire documental, que niegan las acumuladas peripecias y la concentración de problemas personales: se queda en el habitual tono irrealista de las películas realistas. El pobre José Luis tenía que acabar así porque, en un solo día, no se puede discutir con la familia, intentar comprarse una moto, intentar que le suban el sueldo, intentar cambiar de oficio, intentar ligar*



*con una francesa madura, intentar reñir con la novia, hacer bellaquerías rápidas con una portera en un almacén de sacos, asistir a entrenamientos de motorismo, visitar bares elegantes, y finalmente ir a un guateque en casa de un sospechoso fabricante de antigüedades y bailar el surf. Naturalmente, cuando se lanza a la calle en moto, se pega el morrón: agotamiento, indudablemente.”*

Tanmateix, els problemes que va patir el film van ser d'una altra mena. Econòmics, substancialment, durant el rodatge, però també per a l'estrena de la primera pel·lícula d'un realitzador que, paradoxalment, tenia vincles familiars amb el principal exhibidor de Barcelona. No va ser aquesta, però, l'única ingenuïtat que Pere Balañà va cometre en la seva curta trajectòria dins del cinema professional. A més de constar formalment acreditat en la coproducció titulada *El casco blanco* i dirigir *El último sábado*, el cineasta va posar en marxa uns estudis destinats a substituir els serveis tècnics que havien facilitat els Orphea. S'ha dit, erròniament, que un dels certificats de defunció del cinema català havia estat estès amb l'incendi d'aquestes instal·lacions ubicades a Montjuïc. La realitat és inversa. Ni Kinesa, els estudis fundats per Balañà i després transformats en Profilmes, ni cap dels altres platós barcelonins –Buch Sanjuán, Balcázar, Iquino o Diagonal– van aconseguir sobreviure a l'agonia d'una producció cinematogràfica catalana desassistida d'altres inversors que no fossin unes subvencions ministerials que van entrar en una de les seves periòdiques crisis al final dels anys seixanta.

Trenta anys després, al voltant de la taula d'una cafeteria del centre de Barcelona, Pere Balañà va reflexionar sobre totes aquestes circumstàncies a partir d'un qüestionari elaborat per a la recerca que jo estava fent amb vista a la meua tesi doctoral en Ciències de la Informació sobre *“La producció cinematogràfica a Catalunya (1962-1969)”*. La xerrada va ser intensa, apassionant, però mai més no ens vam tornar a veure. Jo vaig llegir el meu treball acadèmic a la UAB pel juny de l'any següent, i un parell de mesos després, una tarda d'agost del 1995, vaig rebre una trucada de la redacció del diari *Avui* per demanar-me una necrologia d'urgència sobre Pere Balañà. Una nota d'agraïment signada per Arnau Olivari, amic comú que ens havia posat en contacte, certificava que les converses sobre cinema que ell mantenia sovint amb el realitzador d'*El último sábado* “eren, realment, interessants”.

Ara per ara, la meua tesi no s'ha publicat més enllà de l'àmbit estrictament universitari. És el lògic destí d'un treball que denuncia el desinterès

de la cultura catalana pel cinema més enllà de la seva naturalesa com a vehicle de normalització lingüística. Bona part dels materials objectius sobre els quals està construïda no inciten precisament a l'optimisme, però són el testimoni d'una realitat cultural i de nombroses lluites contra múltiples circumstàncies adverses. Un dels seus protagonistes va ser Pere Balañà, i la transcripció d'aquella entrevista pretén contribuir a l'homenatge que justament li tributa l'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya:

– *Com va viure, des de la seva condició d'alumne de l'IEC, l'arribada de García Escudero a la Direcció General de Cinematografia el 1962? Va creure que alguna cosa canviaria?*

– Des de la perspectiva actual és diferent, però jo crec que en aquell moment sí que s'hi creia. Com a mínim, donaven unes certes possibilitats de fer coses amb una mica més de serietat, presentar la vida tal com és o bé afegir-se als corrents de renovació que hi havia a Europa. Després hem vist que tot allò va ser molt poca cosa en relació amb el que podia ser i amb la democràcia que va venir després. García Escudero va suposar un canvi en el sentir que... Jo crec que l'home coneixia el cinema, l'estimava, lluitava perquè la gent pogués fer alguna cosa a nivell internacional. Va fer algunes coses positives, però francament limitades. Jo tinc un bon record d'aquells moments perquè donaven esperances.

– *Em fa la sensació que els alumnes de l'IEC éreu els privilegiats d'aquesta política i, per aquest motiu, éreu vistos amb un cert recel per part dels veterans de la indústria...*

– Hi havia una divisió total. Per una banda, hi havia els qui estaven exercint i no podien imaginar-se que aquells que anaven a una escola poguessin sortir-ne amb la mínima experiència necessària per a afrontar la realització d'una pel·lícula. D'altra banda, crec que nosaltres també estàvem en contra d'ells, no sols perquè per poder entrar en la professió s'havien de seguir uns meritòriatges i una sèrie de coses, sinó perquè es veia el cine d'una altra manera. Per part nostra hi havia un menyspreu vers aquells directors que venien de tant temps enrere i simbolitzaven el cinema espanyol. Això mateix passava quan ells venien a l'Escola a parlar amb nosaltres; nosaltres ens els miràvem com una cosa passada...

– *Es refereix concretament a José Luis Sáenz de Heredia?*

– Això mateix. Ell va ser professor i nosaltres no toleràvem les seves classes...

– *Aquest rebuig era de tipus professional o més aviat polític?*

– En el cas d'ell crec que no era una qüestió política. Haig de dir una veritat. Jo vivia molt al marge de la política, potser no havia sintonitzat... Volia fer cinema, i em semblava que totes dues coses no eren compatibles. Jo no volia vincular-me a grups que sabia que existien. Algun cop m'havien cridat a reunions, però jo no veia gaire clar què és el que pretenien.

– *Dins del mateix IIEC?*

– No ben bé dintre, però sempre hi havia els qui militaven en algun grup polític. A més de la por i la inseguretat que provocava tot això. El Règim era molt estricte en aquest sentit. Jo vaig tenir una experiència molt particular: abans d'acabar els cursos de l'IIEC, aquí a Barcelona se'm va oferir la possibilitat de col·laborar en una pel·lícula com a director, *El casco blanco*. Això m'interessava molt. Era una producció de Barcelona, coproducció hispano-francesa. Em van presentar al director francès, el guió el feia el mateix jesuïta que havia escrit la novel·la i jo vaig col·laborar-hi. Però va arribar un moment que jo aquell guió no el veia, el veia de comèdia francesa, li veia unes possibilitats que no hi eren i a més en un gènere que jo no m'hi he distingit. M'agrada, però no m'hi he atrevit mai. No era una comèdia de saló, sinó buscant l'agredolç de situacions còmiques. Vam estar a París amb el guionista oficial, que era francès. Jo vaig fer la proposta de refer un tros del guió, i em van cridar de la productora de Barcelona i em van dir: "Mira, escolta, siguem sincers: la pel·lícula l'ha de fer aquest senyor, i el teu nom hi figura perquè nosaltres puguem dir que és una coproducció." Això se'm va assentar com un cop de peu al ventre. Com a rebel·lia vaig signar Pedro B. Bonvehí. Es va fer la pel·lícula i jo estava allà al costat i si podia aportar alguna cosa l'aportava, però mai no vaig donar cap ordre executiva. Això va fer que, quan vaig tornar a l'escola, perdés un curs i que tothom em mirés d'una altra manera pel fet d'haver intervingut en una cosa d'aquest tipus. Tothom em va dir que havia desertat de la puresa que representava l'escola.

– *El fet de ser, conjuntament amb el Font Espina i en Feliu, la colònia catalana a l'Escola de Cinema de Madrid, també comportava algun tipus de discriminació?*

– Nosaltres no dèiem que érem catalans. Ho sabien, però. En Font Espina estava més integrat a Madrid. En Feliu i jo, quan podíem, agafàvem el tren, veníem aquí a passejar per la Rambla i a ensumar el mar. Nosaltres dissimulàvem que érem catalans, procuràvem no defensar posicions catalanes perquè sabíem que sortiríem perdent i vam sentir coses molt grosses. Jo diria que vaig ser covard, però tampoc no hagués aconseguit res. Potser estaria més tranquil de consciència, però no hauria servit de res. Va ser el mateix que va passar després amb la tancada de Montserrat i em van fer fora de TVE. Cada cop que m'he ficat en política, m'he sentit utilitzat i desbancat.

– *A l'hora de buscar productora per fer El último sábado, com va contactar amb Juan Palomeras? La marca es deia Films Pronade o Profilmes?*

– Es deia Profilmes... Quan jo vaig tornar de l'escola tenia un guió, però no m'ajudava ningú. Vaig parlar amb l'Iquino, que tothom coneixia quin peu calçava, però com que havia ajudat Mario Camús...

– *Va contactar amb els Balcázar?*

– Directament, no, però indirectament, sí. Llavors em vaig dedicar a fer documentals publicitaris i tècnics, sobre les perles Majòrica i les noves urbanitzacions. Aquí és on vaig conèixer en Palomeras, que promocionava urbanitzacions des d'una financera. Li vaig fer tres o quatre documentals, un a Eivissa... Llavors hi havia un tal Josep Serra Estruch que em va fer dirigir dos petits curts infantils protagonitzats per Salvador Escamilla, i vam parlar de fer uns petits estudis i tenir una base industrial per fer publicitat. Llavors hi havia un monopoli, el Víctor Sagi...

– *Palomeras tenia alguna experiència prèvia dins del món del cinema?*

– No, però era un home molt emprenedor. Era de l'Opus Dei. Aquell projecte, de moment, no es va portar endavant, però després vaig proposar agafar uns terrenys que el meu pare tenia arrendats per fer-hi uns estudis. En Serra ja en va quedar al marge, i s'hi van fer unes inversions

molt importants. El meu pare em va ajudar molt i hi havia una tercera persona, un estranger, que no ha aparegut mai, Marcel Sighentaller, un suís. Vam posar drets els equips amb el mínim. Va costar molt que ens donessin la llicència, el permís dels bombers, però després de dos o tres anys, al final es van inaugurar els estudis.

– Això va ser el 1965, però la idea de fer-los devia coincidir amb l'incendi dels Orphea...

– Exacte, perquè jo vaig anar a parlar amb el de Fotofilm, l'Aragonés, per veure si volia entrar en aquell projecte, i em va dir que no. Que ell ja havia passat pels Trilla i pels Orphea i estava...

– ...molt cremat, en el sentit literal de la paraula...

– Això mateix. Potser això de cremar els estudis va ser una solució per a ell. Barcelona estava pràcticament sense res. Pensàvem que era un bon moment. La primera producció que es va plantejar era la meua, però allò amb què no comptàvem era que estàvem en un moment de crisi, sobretot per fer cinema.

– El fet de ser diplomad de l'IEEC era una bona base per a tenir una subvenció estatal?

– Sí. Jo no vull pensar que en Palomeras digués que aquesta era l'oportunitat per a tenir un cofinançament. Jo no hi entrava, en això; a mi m'interessava fer la pel·lícula.

– L'elaboració del guió també va portar problemes...

– Primer vaig fer jo una pel·lícula amateur que no vaig acabar, amb la mateixa història d'*El último sábado*. A Madrid ens reuníem amb José Luis Hernández Marcos i Guillermo Zienner i vam dir: "Intentem fer un guió i presentar-lo". De totes les idees només estava desenvolupada la d'*El último sábado*. A partir d'aquell moment ells eren coautors perquè jo els vaig donar lloc que hi entressin per perfeccionar-lo i ampliar-lo. Quan jo vaig presentar aquesta sinopsi a en Palomeras, hi havia tots tres noms,

però ell volia que el guió l'escriuís un professional i n'havien de desaparèixer els altres dos. Llavors se'ls va indemnitzar econòmicament perquè renunciessin a fer el guió definitiu, i ell va contractar en Luis Romero. Em va proposar diversos noms, i a mi aquest em va semblar bé. Es va documentar molt i va fer un gran esforç per utilitzar un llenguatge escaiant amb els personatges i el lloc on estaven ubicats, cosa per la qual després –per diferències que van sorgir al final de la producció– en Palomeras em va apartar del doblatge i van agafar els professionals de La Voz de España i van canviar tot el diàleg.

– Hi ha frases en català?

– Algunes, molt poques, com anècdota. Això també ho feien els de Madrid.

– Estàvem parlant del doblatge...

– Jo vaig aconseguir tornar a entrar dins del doblatge. Vaig protestar i Juan Antonio Bardem em va ajudar. Ell va ser el que va aconseguir que a mi em deixessin participar al doblatge de la pel·lícula.

– S'havia pensat, en algun moment, a utilitzar José María Prada com a protagonista en el paper que finalment va interpretar Julián Mateos?

– No ho sé. La contractació dels actors es va fer a Madrid. També va ser una qüestió de diners. Julián Mateos no era el que jo volia. No és que no s'esforcés ni que no sonés, perquè sonava bastant, sinó perquè jo volia una persona més desconeguda, més grisa en aquest sentit, que no fos ell el protagonista. Després, Eleonora Rossi-Drago ho va acabar d'espantllar tot perquè no volia despullar-se. Va ploure cada dia i no podíem rodar exteriors. Hi ha una escena que va ser rodada en presència d'un notari, perquè volien fer-me fora de la pel·lícula...

– Com van començar, tots aquests problemes?

– Julián Mateos es va portar molt bé, però hi havia el problema que jo no volia que fos el protagonista. Ell havia de saber anar amb moto, però

ens va enganyar perquè no en sabia. El rodatge va ser una tragèdia, i en això ens va fallar molt. El primer dia es va vestir i pentinar d'una manera que a mi no m'agradava, i es van haver de repetir dos dies de rodatge. Això és una cosa negativa, però com que era el primer dia no passava res. Però després hi va haver més coses, com per exemple una escena que es va tallar perquè hi sortia un capellà. Primer, en Palomeras, que era de l'Opus Dei, no va dir res, però al moment de rodar va dir que no. La Rossi-Drago només va posar el nom... perquè hi havia unes escenes amoroses on ella feia de dona experimentada de tota la vida i ell s'acollonia. Això no hi és, a la pel·lícula, i si s'entén, s'entén... A més ella passava unes depressions tremendes i, de cop i volta, es posava a plorar. L'equip no va funcionar. Jo vaig aconseguir que vingués Fernando Arribas d'ajudant de càmera, però en Larraya es portava molt malament, s'emborratxava. Tantes desgràcies no poden ser... Jo demanava una moto i els de producció me'n portaven una que no s'engegava, i les hores passaven... Jo vaig dir a en Larraya que anés a veure *Qué noche la de aquel día*, perquè aquell era el tipus de fotografia que jo volia fer, però ell ni tan sols hi va anar. Hi havia unes escenes amb la Rossi-Drago que jo les volia fer en un cotxe, passejant per Barcelona. Però com que plovia, només vam poder rodar una passada. A més no es va llogar la plataforma del cotxe i tot s'havia d'improvisar. Es van haver de fer en un bar. Jo tenia un notari al darrere, cosa que no sabia, esperant que em negués a rodar aquelles escenes per fer-me fora de la pel·lícula...

– *Qui va posar el notari?*

– En Palomeras. Amb tot això s'havia acabat el contracte amb la Rossi-Drago, i allò costava molts diners.

– *Quin paper va tenir en tot aquest afer Ricardo Muñoz Suay, que consta acreditat com a direcció general de producció de la pel·lícula?*

– Ell va aparèixer bastant aviat. Aquí hi ha una cosa que és molt important, que després em va confessar en Palomeras. Em va dir: "Jo em pensava que el realitzador d'una pel·lícula era el que portava la responsabilitat de tota la producció." Jo li vaig dir que això corresponia al cap de producció. Ell creia que jo havia de portar el control dels diners. L'Anto-

ni Jové no va fer allò que havia de fer i jo vaig dir que anessin a buscar Muñoz Suay, pensant que es posaria al meu costat. Però Muñoz Suay va preferir recolzar en Palomeras que a mi.

– *En què va consistir l'ajuda que li va proporcionar Bardem, des de la seva condició de president de l'Associació Sindical de Realitzadors...*

– Ell em coneixia de l'escola. Era un cas estranyíssim perquè estava en un partit i també al..., però es va portar molt bé perquè si no m'haurien fet fora, d'una manera o una altra m'haurien fet fora de la pel·lícula. Des de dintre del sistema, ell va intentar ajudar la professió a partir de la petita obertura que donava García Escudero. No diria que ell jugués una doble política, però...

– *Va costar molt que li donessin l'Interés Especial?*

– Crec que va costar bastant, però això jo no ho he viscut. Són tràmits que va fer en Palomeras, i, amb les seves coneixences, el va aconseguir.

– *Tenia influències directes a Madrid?*

– A través de l'Opus, suposo, però això no m'ho ha explicat mai.

– *La pel·lícula va tenir un cert prestigi...*

– Els cine-clubs i la crítica, no els *gacetilleros*, van defensar la pel·lícula, fins i tot més d'allò que es mereixia. Però vista ara no s'aguanta. En canvi, en Martínez Tomás se la va carregar a *La Vanguardia*... Va tenir una estrena al pitjor cine de Barcelona que podia anar, al Windsor. No sé si vivia el meu oncle, en tot cas hi havia el meu cosí, i quan vaig passar la pel·lícula en una projecció privada ni va venir, no va voler saber-ne res. Sempre hem estat molt distanciats. Quan jo vaig als seus cines, pago l'entrada. En Palomeras pensava jugar aquesta carta que tenia al seu favor, i en això també vaig fallar. La pel·lícula no es va estrenar durant molt temps i finalment se la va quedar Alfredo Matas. Se'n va voler fer una estrena "a bombo y platillos" però no era així com s'havia d'estrenar la pel·lícula.

– *Vostè intervenia a la producció dels films que es rodaven als estudis?*

– Normalment eren contractes de lloguer. En alguna pel·lícula intervenia en Palomeras com a productor, però va arribar un moment en què hi havia grans deutes. Primer s'ho va quedar tot en Palomeras, després m'ho vaig quedar jo, i al final es van perdre molts diners; el meu pare, hi va perdre molt.

– *Es va fer una carta a la Diputació signada per membres de la professió que demanaven un ajut per als estudis, que va publicar la revista Destino...*

– Sí, es va fer una mena d'instància per veure si com que no hi havia estudis a Barcelona, es podia fer alguna cosa, aconseguir alguna subvenció, per mantenir el caliu.

– *Creu que hi havia una campanya organitzada per traslladar la indústria de Barcelona a Madrid?*

– No ho crec, però a la gent de fora els interessa més invertir a Madrid que a Barcelona. Si aquí hi hagués una indústria privada... perquè sempre anem a l'Administració.

– *Quina infraestructura tenien els estudis Kinesa?*

– A l'estudi teníem contractats el decorador, la secretària i l'Antoni Jové com a cap de producció. Teníem una sèrie de dependències. Les càmeres es llogaven perquè era la moda i cada director volia la seva. Teníem una moviola que era nostra. Hi havia un plató molt gran i els fonaments per a un segon plató que es va fer després que jo ho vaig deixar. Ho vaig oferir a TVE i els tècnics s'ho van venir a mirar, i van dir que hi havia problema d'aparcaments. A Miramar només hi havia dos platós: un de mitjanet i l'altre petit. Als estudis nosaltres oferíem aquests serveis i la idea era tenir uns equips propis, però després vam anar a mal.

– *Quina relació va tenir amb la segona etapa de Profilmes, amb Palomeras i Muñoz Suay?*

– Jo n'era soci, però la primera cosa que vaig fer va ser desmarcar-me d'ells. Era soci per no cobrar, és clar. Només teníem una relació a través dels estudis; ell anava fent les seves pel·lícules com a productor, però jo no me n'assabentava. Quan els estudis ja no van poder aguantar més, ell em va vendre les accions a un preu ridícul perquè hi havia uns deutes molt grans. Jo encara pensava poder-ho aixecar, però es va perdre tot.

– *Va moure algun altre projecte després d'El último sábado?*

– Jo volia fer *La setmana tràgica*, però no com la que va fer l'Antoni Ribas... Era simplement una idea que vaig començar a treballar amb l'Arnau Olivar, buscant documentació, però no va passar d'aquí. En Ribas va ser meritori a *El último sábado*, i potser li'n vaig parlar. La idea era produir al costat dels estudis amb el mateix productor. Amb en Palomeras no vam acabar tan malament. A l'estudi, hi teníem una participació i no estàvem renyits. No ens interessava estar renyits. De tant en tant encara ens veiem.

– *Quan va començar a treballar a TVE?*

– Jo vaig entrar-hi com a ajudant del programa "*Mare Nostrum*". Allò era molt interessant, semblava que fos un món diferent. Això va venir de Federico Gallo. Un dia vam coincidir en un restaurant. Ens coneixíem i el vaig saludar. Després ell es va aixecar i em va dir que em trucaria. I em va trucar i em va dir que si m'interessava col·laborar en aquell programa, perquè hi havia molta cosa que es rodava en 16 mm. Precisament, la Mercè Vilaret hi va entrar amb un cuny i em va desplaçar. Llavors em van donar un altre programa sobre la circulació. Després, Jorge Arandes és el qui em va fer fora de TVE per haver estat a Montserrat. Em va fer acudir a la Plaça de Catalunya i em va dir: "*Si está en contra de los que le dan el trabajo...*". Jo estava fent un programa i ja no em van deixar continuar.

ESTEVE RIAMBAU