



1. "NUEVE CARTAS A BERTA" de Soule M. Pottin.

2. "EL ULTIMO SABADO" de Pedro Balada.



«LUMIÈRE»

Boletín de Información cinematográfica • Perpignan



10. "CON EL VIENTO SOLANO" de María Cande.

NUMERO 32

MARZO 1967

En este número: Real del guión de "MIRANDO NADA ATRAS CON IRA".



(Boletín du cine-club "Lumière", Perpignan, sous la direction de M. H. Fipail).

● Final del **guión** de "MIRANDO HACIA ATRAS CON IRA", de Richardson (pág. 63).

● Encarte sobre la **actualidad** barcelonesa (pág. 97)

● La noticia es mejor con malicia (pág. 99)

● Encarte sobre la **semana** de Malins de Rey (pág. 103).

● La IV SEMANA DEL NUEVO CINE ESPAÑOL, de Malins de Rey (pág. 105).

● ENTREVISTA CON PEDRO BALADA (pág. 115)

Durante estos últimos tiempos se viene hablando cada vez con mayor intensidad del cine catalán, de un posible cine catalán e, incluso, del "actual" cine catalán, confundiéndolo muchas veces con el cine hecho en Cataluña, o más concretamente en Barcelona, principalmente por personas de menos de cuarenta años.

Pedro Balañá es el primer realizador catalán salido de la Escuela de Cinematografía de Madrid, y es muy interesante que, en su primer largometraje, se haya volcado en una circunstancia catalana tan importante como es el hecho social de los inmigrados a nuestro país. En "EL ÚLTIMO SÁBADO", adoptando la postura del observador-crítico, Pedro Balañá se ha sumergido en el mundo de los que consciente o inconscientemente han fundido su presente y su futuro con los de nuestra comunidad étnica. Por esta razón, EL ÚLTIMO SÁBADO debe ser calificado como uno de los pocos films realmente catalanes.

Esta "opera prima" puede parecer a muchos una obra "clásica", pero un examen atento conduce a otra conclusión. En la circunstancia de un barrio obrero barcelonés de inmigrados, Balañá plantea su temática teniendo como base la crisis entre generaciones, colocándose siempre al lado de los jóvenes, sin que en ningún momento las "explicaciones" de los mayores sean algo más que un testimonio condenable. Pedro Balañá no se limita al testimonio, sino que llega a formular un juicio; su film es verdaderamente social, por cuanto los problemas son realmente colectivos; en este sentido, la escena entre el padre y el hijo es enormemente significativa, no sólo en méritos del diálogo, sino también por la dirección (planificación, uso de la cámara y dirección de los actores). Sin recurrir a la "clásica" toma de conciencia bardemiana —de naturaleza individualista

aplicada a situaciones colectivas, lo que en sí es un contrasentido—, Balañá sigue una línea temática determinada y lógica que parte del conformismo de los mayores, avanza por la despolitización de los jóvenes y termina con un final dramáticamente individual, pero de evidentes resonancias colectivas. No sería justo, en este aspecto, silenciar la aportación de Luis Romero en el argumento y en el guión de este film, cuyas circunstancias de rodaje y de producción han limitado muchas de sus posibilidades.

Con "EL ÚLTIMO SÁBADO", el cine catalán se enfrenta con muchos de los problemas que tendrá que vencer si quiere subsistir, o mejor dicho, nacer; problemas de comercialidad, de ambientación y realidades lingüísticas, de posibilidades de explotación, etc.; problemas, éstos, respecto de los cuales Balañá algunas veces se ha tenido que quedar a mitad de camino, pero cuya consciencia e intento de superación obligan a que una crítica constructiva salga en defensa de este film, máxime cuando Balañá no ha recurrido a la fácil solución de la copia godardiana ni a la gratuita evasión de tipo formalista. Una "opera prima" impone el deber de examinar las posibilidades y primeras orientaciones del nuevo realizador; pues bien, Pedro Balañá, si bien a veces con cierta timidez, aplica a su guión una técnica narrativa idónea, iniciando su obra con un inconformismo y una insatisfacción que es el necesario patrimonio de todo realizador que quiera llegar a ser un verdadero creador.

Arnau OLIVAR

* El texto del guión de "EL ÚLTIMO SÁBADO" que publicaremos en el número próximo ha sido extraído directamente por E. R.-F. de la proyección pública del film, con la ayuda del guión de rodaje. Agradecemos al realizador y al productor las atenciones y las facilidades recibidas para que nuestro deseo pudiera hacerse realidad.

----- Entrevista -----
Entrevista
ENTREVISTA CON PEDRO BALANÁ
Entrevista
----- Entrevista -----

LA ESCUELA OFICIAL DE CINE:

RIPOLL- Sabemos que tu afición al cine data de antiguo. Pero, ¿podrías decirnos desde cuándo te dedicaste a él de una forma plena, total?

BALANÁ- Es difícil fijar una fecha concreta, puesto que el cine me ha interesado siempre por igual. Sin embargo, a medida que he ido cobrando conciencia de que podía hacer algo en el cine, me he ido entregando a él cada vez más, hasta dejar el ejercicio de mi carrera de Ingeniero Industrial e intentar incorporarme al cine profesionalmente.

RIPOLL- ¿Entraste directamente en la Escuela Oficial del Cine, o tuviste antes algunas experiencias prácticas profesionales o en 16 milímetros?

BALANÁ- Hice mis experiencias particulares en todos los formatos sub-standard y quemé muchos metros de película hasta dominar la técnica más elemental. Intervine en una co-producción franco-española titulada "EL CASCO BLANCO", que por cuestiones de tipo legal se utilizó mi nombre como el del director responsable puesto que no pudo utilizarse el del realizador francés.

RIPOLL- ¿Pasaste a la Escuela creyendo que sus enseñanzas eran lo suficientemente acertadas, o bien como obligado trampolín para adquirir el título o reconocimiento de la profesión de realizador? Como veo que vacilas en contestar, aclararé mi pregunta, pensando también en nuestros lectores. Según parece, existen tres medios para pasar al profesionalismo (o para que te dejen pasar): una experiencia de algunos años en los estudios de rodaje, pasando por el escalafón que señala el Sindicato, o haber realizado varios cortometrajes (en 16 o en 35 mm.) y con ellos a la vista pedir el certificado del Sin-

dicato, o, finalmente, seguir los tres cursos de la Escuela Oficial de Madrid.

BALANÁ- Después de mi experiencia en "EL CASCO BLANCO", no dudé en creer que de llegar al profesionalismo tenía que ser a través de la Escuela, porque a través de los contactos con los grupos profesionales no me instruía lo suficiente, y lo máximo que hubiese podido aprender en aquellos momentos era la rutina del profesionalismo, algo que es preferible soslayar. Veía hacer el cine a base de fórmulas técnicas.

RIPOLL- ¿Has encontrado en la Escuela la formación que esperabas?

BALANÁ- Me informé antes de ingresar en ella. No era entonces lo que es ahora, que cuenta con más medios y una mayor holgura de movimientos. La reconocida oficialidad de hoy y las facilidades de tipo oficial que recibe el alumno titulado para realizar su primer film profesional no existían entonces. Incluso existía cierta prevención y algunas personas me recomendaron que no fuese a ella, pues, según decían, mi preparación era superior a lo que la Escuela podía enseñarme. Lo cierto es que ingresé y que algo me ha enseñado, evidentemente, al obligarme a reorganizar mis conocimientos y profundizar en ellos, con método, sin olvidos ni lagunas. Quizá lo mejor que me ha proporcionado la Escuela es el poder estar en constante contacto con los compañeros, avivando, por cotejo, mi deseo de superación.

RIPOLL- Tu título oficial, tu paso por la Escuela, ¿te ha servido para encontrar un productor que te confiase la realización de tu primer film profesional de largo metraje, "EL ÚLTIMO SÁBADO"?

BALANÁ- De no haber ido a la Escuela, no hubiese tenido la oportunidad de hacerlo. Pero no quiero decir que el contrato haya surgido gracias a ella. La amistad con el productor es muy anterior al proyecto de "EL ÚLTIMO SÁBADO". Únicamente que el productor sabía que, habiendo sido yo alumno de la Escuela, el proyecto del film tenía unas ventajas que no

podría tener si yo no me hubiese titulado allí.

RIPOLL- ¿Te refieres a la protección oficial que reciben los films en los que intervienen un número mínimo de titulados en la Escuela?

BALANÁ- En efecto. Esa protección oficial facilita el ingreso de los jóvenes en la profesión, en la industria cinematográfica. Pero tengo que decir que, en mi caso, no fue esta circunstancia la única que estimuló al productor para hacer el film.

RIPOLL- Sin influir decisivamente, influyó. Tu paso por la Escuela fue provechoso en muchos sentidos.

BALANÁ- En efecto, y no sólo culturalmente.

UN PRIMER FILM Y SUS PERSONAJES:

RIPOLL- Todo primer film entraña una serie de problemas, de tipo práctico y de tipo intelectual. Por ejemplo, ¿qué te llevó a realizar precisamente "EL ÚLTIMO SÁBADO" y no otro tipo de film más fácil y comercialero, más adaptado a las normas que --desgraciadamente-- siguen imperando en nuestra industria?

BALANÁ- Lo que suele hacer un hombre que quiere dirigir (sobre todo cuando no ha dirigido anteriormente nada) es escribir una serie de guiones con la esperanza de que alguno de ellos llegue a gustar a un productor y le confíe su realización. En mi caso, debo confesar que yo no me siento estimulado a escribir nada si no hay la esperanza inmediata de convertir todo aquello en un film. Me cuesta mucho sentarme y escribir un guión en frío. Lo curioso del caso es que la sinopsis de "EL ÚLTIMO SÁBADO" yo ya la había escrito mucho antes de pensar que podría ser una cinta profesional. La escribí en el examen de ingreso de la Escuela. Posteriormente, intenté realizarlo como cine independiente, en 16 mm., con un metraje reducido. Las dificultades no me permitieron seguir adelante con el proyecto. Finalmente, cuando terminaba mis estudios en la Escuela me uní con otros compañeros (Guillermo Ziener y Hernández Marcos) y entre los tres escribimos una nueva sinopsis desarrollada, que fue la que luego intere-

só al productor, si bien yo hubiese preferido abordar otros temas, algo diferente. Pero, sea porque esos otros temas estaban menos desarrollados, o porque el de "EL ÚLTIMO SÁBADO" gustó más, lo eligió el productor, como el más adecuado para su primera producción.

OLIVAR- ¿A partir de qué momento --durante estas fases previas-- sitúas la acción del film en Barcelona?

BALANÁ- Originariamente, el núcleo, el punto de partida, había sido siempre un personaje viviendo en Barcelona. Más tarde, en la sinópsis que hice en colaboración, la acción se trasladó a Madrid porque allí vivíamos en aquel momento. Pero yo era consciente de que, a pesar del cambio geográfico, el personaje seguía vinculado a Barcelona y los ambientes seguían siendo catalanes. Estoy muy contento de que el film se haya realizado aquí, porque así los personajes no han sido desvirtuados, no han perdido su autenticidad primitiva.

OLIVAR- ¿En qué momento de los proyectos previos este personaje quedó definido en lo que se refiere a su posición social y origen del mismo?

BALANÁ- Desde siempre ha sido un inmigrado de otra región no catalana, perteneciente a la clase más humilde. Deseaba destacar las diferencias de idioma y de costumbres, incluso de mentalidades, entre este personaje y el ambiente de Barcelona. Esta complejidad no se hubiese producido situando la acción en Madrid, pues, por ejemplo, la cuestión del idioma no se hubiese dado.

RIPOLL- ¿Tomaste a este personaje protagonista como pretexto para presentarnos algunos aspectos concretos de nuestra sociedad y de nuestra ciudad, o no? Quiero decir si para tí era más importante el personaje o el ambiente en que se movía.

BALANÁ- La importancia está en la conjunción de ambos. El hecho de que ese muchacho sea un inmigrado, es una forma de llenar, de enriquecer tanto al personaje como al ambiente en que se mueve, porque uno y otro no se producirían de igual modo si el

muchacho fuese otro. Lo que a mí me interesaba de inmediato era el personaje y, una vez definido, hacerle participar naturalmente de los ambientes en que vive y de todo lo que le rodea e, incluso, de aquello que le ha precedido con el fin de ver en qué medida influyó todo sobre él.

RIPOLL- Para la definición y enriquecimiento del protagonista, ¿qué importancia tiene, dentro de la trayectoria del film, un personaje episódico como el de "Pablito"? ¿Tan característico es de nuestra ciudad para destacarlo como tú lo haces?

BALANÁ- He procurado que todos mis personajes no fuesen de una sola pieza. He intentado darles una "dimensión" humana, más o menos profunda según sea su participación en la historia, puesto que algunos se reducen a una simple pincelada. El personaje del señor Pablo no es que sea representativo de ningún sector de la ciudad, si bien abundan los tipos como él. Pero es un personaje que tiene importancia por dos razones. La primera, porque está íntimamente vinculado con todos esos individuos.

RIPOLL- ¿Qué individuos?

BALANÁ- Los que forman parte de este grupo.

RIPOLL- ¿Qué grupo?

BALANÁ- Me refiero concretamente al grupo de Pepe, ya que es él el más importante, el joven que forma parte del conjunto musical medio amateur, medio profesional, el amiguito íntimo y protegido del señor Pablo.

RIPOLL- Te refieres entonces a esos muchachos que buscan la vida fácil por caminos muchas veces no demasiado claros...

BALANÁ- Sí. Lo hacen de un modo consciente o inconsciente. Yo no diré que exista abiertamente esa forma de actuar, pero sí que inconscientemente existe y se la fomenta. Son unos muchachos que buscan una salida a sus problemas, una solución rápida. Y la que se presenta, la admiten. Si pueden...

RIPOLL- No has contestado a mi pregunta.

BALANÁ- Tal vez no la he entendido.

RIPOLL- ¿Qué importancia tiene para la descrip-

ción de José-Luis, el personaje central, ese otro, secundario, de "Pablito", cuya naturaleza homosexual resulta evidente? ¿La actitud de José-Luis ante la vida hubiese estado menos claramente definida sin la intervención de "Pablito"?

BALANÁ- He tenido un interés muy grande en que mi personaje se encontrara con una serie de posibilidades —y de imposibilidades— para conseguir lo que él quiere. Hay unas que él acepta abiertamente, como esa interesada relación sexual con la italiana. Y otras que no sabemos si las aceptará o no, más pronto o más tarde.

RIPOLL- Pero esa relación con "Pablito"... A mi entender, queda claro que es un tipo de solución que él no aceptaría.

BALANÁ- De momento, no.

RIPOLL- Acepta la relación con la italiana, en la que predomina el incentivo material (la moto), el interés. En cambio, el tipo de amistad que le propone "Pablito" —de un modo muy ambiguo, pero lo suficientemente claro para un hombre como José-Luis—, se advierte enseguida que él la rechaza; mejor dicho, la evita, la "sortea", sin rechazarla abiertamente.

BALANÁ- Exactamente. Por lo tanto, queda una posibilidad abierta para el futuro, puesto que no evita el trato con esta clase de individuos y tampoco rompe su amistad con Pepe, el muchacho del conjunto musical a pesar de no ignorar qué tipo de relaciones íntimas mantiene con el señor Pablo.

RIPOLL- Yo no me refería a si José-Luis podía o no aceptar la amistad superficial con esta clase de personas. Yo decía que rechaza el tipo de "relación" que "Pablito" puede proponerle y que le solucionaría algunos aspectos materiales de la vida. Y, en cambio, sí la acepta de la italiana, de la mujer. Yo quisiera saber si todo este aspecto marginal de la historia lo has introducido para hacer más simpático el personaje de José-Luis, ya que en otros momentos queda bastante mal, moralmente hablando. (Y me refiero concretamente al episodio con

la italiana, claro). En el episodio "Pablito" queda un tanto rehabilitado, por decirlo así, por su actitud seria, comedida y digna ante "Pablito".

OLIVAR- Por mi parte, no creo que se trate de una rehabilitación, sino un modo de dibujarlo con más precisión. Yo creo que, si bien no acepta lo de "Pablito", se lo reserva por si más adelante lo necesita, por un si acaso... Lo cual termina de definir al personaje. José-Luis es un hombre amoral, totalmente.

RIPOLL- ¿Tú crees, pues, que José-Luis podría aceptar esa clase de relación en circunstancias más apuradas?

OLIVAR- Sí, completamente.

RIPOLL- Esto se trataría ya de una especie de prostitución masculina...

BALANÁ- Fíjate: en ningún momento él adopta posiciones extremas, si bien podría adoptarlas. Se reserva, atento a todas esas posibilidades que se le ofrecen, y sigue la que más le conviene.

RIPOLL- Así, pues, si no se "aprovecha" de aquella vecina suya o portera, que está enamorada de él, en aquella especie de almacén...

BALANÁ- Es porque para él aquello no representa ninguna novedad ni interés, en aquel momento.

RIPOLL- ¿La rechaza porque no le aporta nada?

BALANÁ- Tal vez no resulta demasiado claro en el film, y entonces sería un defecto. Para él, aquella relación sexual no tiene interés porque no despierta en él ningún incentivo. Sabe que a aquella muchacha puede poseerla cuando quiera. En el guión primitivo este episodio estaba más elaborado. La muchacha era menos joven y agraciada. Se dejaba entrever que había sido la primera aventura de José-Luis, que se había prolongado un tanto y que ahora había caído en la rutina, por lo que no le ofrecía el incentivo de otras conquistas. Todo lo contrario para ella, mujer que probablemente ya había fracasado con algunos novios anteriores, y que ahora creía ver en José-Luis una última posibilidad, si no de casarse, sí por lo menos de sentirse feliz.

RIPOLL- Evidentemente, el personaje de José-Luis hubiese quedado más claramente perfilado, más coherente, si el personaje de la portera hubiese conservado las características que tú ahora nos precisas. Porque, tal y como ha quedado el episodio en el film --José-Luis respeta a la chica y elude sus "avances" erótico-amorosos--, lo que puede despertar en el espectador una simpatía hacia José-Luis y confundirle en el momento de valorar como debe el episodio con "Pablito". Tal vez sea mejor así, pues en la vida real pocas veces tenemos la certidumbre absoluta en lo que se refiere a la conducta o reacciones morales de la gente.

UN REALISMO OBJETIVO Y LA SUBJETIVIDAD:

OLIVAR- En el film existe una dinámica temática, que arranca del conformismo de los padres, pasa por la despolitización de los hijos y termina en lo que podríamos llamar "civilización de consumo". ¿Has considerado esta dinámica en función de un momento de la vida nacional determinado o en relación con una civilización, por ejemplo, propia de la segunda mitad del siglo XX?

BALANÁ- No se pueden separar. Lo que pasa es que las circunstancias hacen que se destaque más esa trayectoria. Quiero decir que, si el mundo camina hacia esa "funcionalidad" de las cosas, como tú lo has definido muy bien llamándola "civilización de consumo", "José-Luis", como persona que vive en nuestra época, estará influido por esa tendencia. Pero, de un modo más claro --y en el film pretendo ponerlo en primer término--, las circunstancias históricas de nuestra nación ponen más en evidencia esta fórmula como la única aspiración de este chico.

OLIVAR- No me refería a la posición del protagonista, que no ofrece dudas, sino a la posición del realizador. Se ve enseguida que existe una "distan-ciación" crítica entre tú, como realizador, y la obra. De modo que tu posición no es la de "José-Luis". ¿Tu posición crítica es la de aceptar la situación nacional del presente como una forma am-

biental del problema general, o ha pesado más la cuestión particular que el problema general?

BALANÁ- Tu pregunta no la veo muy clara.

OLIVAR- Tal vez con un ejemplo... Los films de Antonioni van de unas particularidades italianas a la situación, por ejemplo, de la Europa del Mercado Común. De lo concreto a lo general, porque lo que al parecer interesa a Antonioni es la civilización en general. En cambio, Rosi prefiere concretarse a una realidad local, en la que está implícita la realidad total. Ambas posiciones son claras y ambas son importantes, además de lícitas. ¿Tú te inclinas hacia una generalización a través de un ambiente particular, o te apasiona tanto el ambiente particular que analizas la general en función simplemente de la particular? En una palabra, si para tí lo importante es lo particular.

BALANÁ- Como he dicho al principio, a mí me interesaba el personaje en función del ambiente, pero esto de una manera muy equilibrada; ahora me resulta muy difícil contestarte si en el caso concreto de mi personaje quiero generalizar o si partiendo de la generalización de ambientes y personajes quiero particularizar. En el fondo, no se trata más que de dar noticia de lo particular y de lo general y la relación coexistente.

OLIVAR- Siempre están presentes. Pero, ¿cuál ha pesado más para tí? ¿La ideología dinámica de la historia, o la historia de nuestro país?

BALANÁ- Como ciudadano de nuestro país que soy, he pesado más la historia de nuestro país, evidentemente.

OLIVAR- Quiero completar mi pregunta con otra. Tu postura es de crítica, y tu crítica a lo largo de todo el film es una crítica negativa..., lo cual no quiere decir que sea negativa como resultado.

BALANÁ- He procurado ser lo más objetivo posible, ya que la objetividad pura no existe.

OLIVAR- Puede existir, pero pasando por la subjetividad.

BALANÁ- He procurado exponer los hechos con la

máxima objetividad posible para que el espectador juzgase por sí mismo lo que puede admitir como algo progresista, positivo, interesante, conveniente, o como algo negativo, censurable. Yo no acuso ni definiendo al protagonista, y me refiero ahora al protagonista porque es lo más importante, lo que más se destaca del film. No quiero convertirlo, con su muerte, en un héroe. Y tampoco presento su muerte como la consecuencia o el "castigo" de la vida que ha llevado. Es algo que me ha interesado muchísimo que quedase bien claro, y fue lo que más nos preocupó al establecer el guión y buscar un final. Si bien el personaje puede ser malo para algunos y bueno para otros, en realidad podía ser más bueno de lo que es y también más malo. La diferencia depende de que el personaje esté inmerso en unas circunstancias o en otras. Es lo que a mí me importaba: las relaciones entre individuo y circunstancias, y es aquí donde debe verse mi posición crítica.

RIPOLL- Por lo tanto, el final trágico es un final... casual. No es a consecuencia de nada en concreto.

BALANÁ- El film tiene una factura realista. La muerte, desde este punto de vista realista, aparece en el momento más inesperado.

RIPOLL- A mi entender, es la consecuencia lógica de algo: del modo inconsciente, irreflexivo, un tanto animal o instintivo, como obra el personaje. José-Luis obra siempre, no por reflexión, sino a impulsos de estímulos exteriores.

BALANÁ- Sí, exacto.

RIPOLL- En este punto concreto, es la velocidad de una moto más potente de la que él tiene por costumbre manejar...

OLIVAR- Permitidme que formule una pregunta: ¿Es que esa línea dinámica que conduce hacia la despolitización, hacia la inconsciencia social, hacia la desmoralización y la falta de ideales o de cualquier otra cosa positiva, no conduce hacia una cosa que es estúpida (como dice la chica, al final), una cosa que lleva al batacazo? Y no importa ahora que

el batacazo sea la muerte física del protagonista u otra cosa parecida.

RIPOLL- ¿Quieres decir la destrucción, esa destrucción a que alude "LA CAZA"?

OLIVAR- Una anulación colectiva, que corresponde a la anulación del individuo como tal en la "civilización de consumo" o "civilización de masas", que para este caso viene a ser lo mismo.

BALANÁ- Aquí ya pasamos a la interpretación que el espectador puede dar a esa muerte, y esto sí que me interesa como realizador. Desde el punto de vista simbólico...

RIPOLL- Aquí no cabe el simbolismo.

OLIVAR- No. Debemos referirnos más bien a la necesidad dramática.

RIPOLL- Desde el punto de vista dramático era necesario un final fuerte, duro, que produjese un impacto... Como ha apuntado un buen amigo nuestro, un factor y motivo preciso y necesario gracias al cual el espectador tomara una posición de juicio ante lo que el film le ha expuesto previamente, para que el contenido del mismo no se diluyera en la indiferencia al terminar la proyección.

OLIVAR- Un equilibrio histórico por un lado y un equilibrio dramático por el otro.

BALANÁ- Esto lo tuvimos muy presente, Luis Romero y yo. La muerte de José-Luis no viene como consecuencia del argumento, pero es necesaria para introducir definitivamente al espectador en la temática. Os habréis dado cuenta de que he procurado mantenerme siempre dentro de una técnica objetiva a lo largo de todo el film, excepto en el desenlace. En el momento del accidente, el film toma una forma subjetiva. Si a lo largo del film he procurado que el espectador no perdiera sus facultades críticas, en cambio, en el momento del accidente, procuro imponerme a su voluntad, impresionándole. No sólo porque el accidente es ya de por sí espectacular, sino porque he resuelto la escena utilizando un estilo diferente. He procurado que el espectador se sintiese protagonista del accidente. El accidente me ser-

vía de final adecuado, porque producía un impacto, dramáticamente acertado, y además porque forzaba al espectador a la reflexión, obligándole a abandonar por un momento el distanciamiento, la frialdad objetiva, con la que venía desarrollando la película.

RIPOLL- Todos los que frecuentamos el cine sabemos que un film puede salvarse o hundirse gracias a su final. Y que este final puede dar un sentido determinado a todo lo que le precede. Por ejemplo: el del "EMPLEO", de Olmi. Sin el ruido, ampliado, de la multicopista, el film hubiese podido pasar como un film conformista e incluso reaccionario, de estos que tanto gustan a determinadas personalidades italianas de la democracia-cristiana. La intención crítica quedaría demasiado diluida y pasaría por alto, si no existiese ese toque de atención final. Del mismo modo, sin el accidente trágico con que se cierra "EL ÚLTIMO SÁBADO", es muy posible que las intenciones que te han llevado a realizar el film podían pasar por alto. El adecuado final las pone en evidencia, no permite que el espectador se las "escamotee" a sí mismo, consciente o inconscientemente.

OLIVAR- Es la conclusión lógica de todo el film, pero impuesta.

RIPOLL- Pero es un auténtico hallazgo. Un acierto poco común, pues lo difícil es terminar una historia de un modo satisfactorio. Sin este final, el film no ejercería ningún efecto sobre el espectador.

OLIVAR- Lo que le da una dimensión es su intención social.

CAMINO DE UN ESTILO:

OLIVAR- Hay unos detalles de realización que me han llamado la atención poderosamente. Y son esos fundidos encadenados rapidísimos --casi inadvertibles-- para pasar de un plano a otro. Concretamente, el plano de José-Luis tendido en el suelo, muerto, y las imágenes finales del puerto de Barcelona que vinculan de nuevo al personaje a nuestra ciudad. También en la secuencia del "barrio chino".

Son unos fundidos encadenados preciosos, que me han recordado un poco el estilo de Alain Resnais. ¿Por qué has recurrido a ellos?

BALANÁ- Hay otros. La secuencia de amor entre la italiana y José Luis está resuelta a base de estos fundidos encadenados rapidísimos. Vamos progresando en las relaciones amorosas entre ellos dos a base de este procedimiento de montaje, y si he recurrido al mismo ha sido para hacer más suave, más dulce, esa progresión a base de pocos planos. No quería que este momento, este clima creado entre los dos, viniera a romperlo el paso demasiado brusco entre un plano y el siguiente. En la secuencia de la calle Robador ("barrio chino") el motivo es otro. Los planos fueron rodados directamente, sin preparación, de un modo espontáneo, con una cámara oculta. Después, seleccionamos los trozos más interesantes. Sin los fundidos encadenados rápidos, el cambio brusco de plano a plano hubiese podido producir confusión al espectador, haciéndole creer que se pasaba a otras calles o que transcurría un tiempo distinto al deseado, al real. Yo quería dar una fluidez total a esta secuencia. Quería dar la sensación de que no nos movíamos del mismo ambiente. Quería dar una unidad al material de que disponíamos.

RIPOLL- Lo difícil era dar a ese encadenado el ritmo preciso.

BALANÁ- Y en cuanto al final, tampoco deseaba añadir un plano más, sino volver a pasar del personaje al ambiente, prolongar el personaje..., cerrar el círculo.

RIPOLL- Otra cosa buena del film es su continuo tono de autenticidad. En ningún momento se produce una discordancia, ni siquiera de diálogo, cosa rara en una primera película.

OLIVAR- Otra cosa que valora "EL ÚLTIMO SÁBADO" es lo siguiente: a pesar de sus predilecciones cinematográficas (Godard, Antonioni y Bergman, por su estilo, y Francesco Rosi, por sus temas), Balaná ha seguido para su primera obra un camino apartado de

ellos, buscando un camino personal, algo que el día de mañana veremos si cuaja en un estilo.

EL PROBLEMA POLÍTICO:

RIPOLL- ¿Qué te gustaría hacer como segunda película?

BALANÁ- ¿Quieres decir qué es lo que me preocupa actualmente? Pues muchas cosas...

RIPOLL- No. La pregunta es más modesta y concreta. ¿Qué película desearías hacer ahora?

BALANÁ- No tengo posibilidades de rodar, por ahora. Pero sé exactamente lo que me gustaría hacer.

RIPOLL- ¿Tantas ideas tienes en cartera que no sabes por cuál decidirte?

BALANÁ- Pues son muchas... y, en realidad, ninguna. Ya te he dicho que no me siento inclinado a escribir y madurar un guión si no veo unas posibilidades inmediatas de rodaje. Ahora bien, últimamente me ha venido preocupando una temática que hasta ahora me preocupaba de un modo complementario. Y es la cuestión política. No sé de qué modo esa temática —nueva para mí— llegará a concretarse, pero me interesa mucho. Y no como simple fenómeno particular, sino como fenómeno colectivo. La política como repercusión en la cuestión social, y no la política en sí misma...

RIPOLL- Aunque tu admiración como espectador se incline preferentemente hacia Godard, un hombre de cine predominantemente formalista, veo que en realidad te inclinas más como realizador hacia el cine que hace Rosi. "LA SFIDA", "SALVATORE GIULIANO", "LE MANI SULLA CITTA" y, con menor intensidad, "EL MOMENTO DE LA VERDAD", son films donde incide la política como un elemento más, decisivo, del cuerpo social de una comunidad.

BALANÁ- ...No me interesa la política en su aspecto anecdótico (la vida de un político, por ejemplo) o abstracto, sino la repercusión de unas formas o unos sistemas políticos sobre una comunidad. O las reacciones de una comunidad ante unas presiones políticas determinadas.

RIPOLL- ¿Sería éste el tema de fondo de tu próximo film, si tuvieses la oportunidad de realizarlo ahora?

BALANÁ- No sólo de fondo.

RIPOLL- He dicho de fondo, porque es de suponer que encima, en primer plano, transcurrirá lo que se llama "trama" o "peripeicia argumental".

BALANÁ- No. El tema político quedaría más en primer término y no únicamente implícito en la trama. La situación política condicionaría la acción o la reacción de los personajes dentro de una comunidad. Pero la situación por la que está atravesando en estos momentos la industria española de cine es tan crítica que veo muy difícil o improbable que yo y otros muchos realizadores puedan dirigir un film en un próximo e inmediato futuro. Por otra parte, éste es un tema muy difícil para ser realizado abiertamente en el momento actual.

PROBLEMAS DE CENSURA:

RIPOLL- ¿Ha significado para tí un freno considerable pensar que "EL ÚLTIMO SÁBADO" tendría que ser sometido a los criterios de una Censura?

BALANÁ- La Censura es como una gran piedra que desde cierta altura amenaza aplastarte. Pensar en ello limita considerablemente la libertad de inspiración, aunque después, a la hora de la verdad, sea la censura menos rígida de lo que uno presumía. Para evitar contratiempos al productor —ya que cualquier cambio en el guión y, más aún, en el film terminado, representa un gasto considerable—, el realizador se autocensura, aunque procurando siempre no exagerar. El productor, en mi caso, ya presionó para que ciertas cosas quedaran atenuadas, o desaparecieran del todo, en el guión. Aunque siempre queda el temor de que, una vez terminado el film, la Censura exija cortes o cambios. Pero yo tenía la impresión de que al film no se le podía cortar nada; o era autorizado tal y como quedó, o era prohibido totalmente. No cabían las componendas.

RIPOLL- Quieres decir, entonces, que el film, u-

na vez terminado, no ha sufrido ninguna modificación por parte de nadie, ni censura ni producción.

BALANÁ- Exacto.

RIPOLL- No deja de ser un caso raro.

OLIVAR- ¿Y por parte de la autocensura?

BALANÁ- Pues, sí. El aspecto erótico de las relaciones entre José-Luis y la portera desaparecieron por completo, y también se atenuaron las escenas amorosas con la italiana. A mí me hubiese gustado mostrar al personaje entregado a la relación sexual de un modo activo, en un caso, y de un modo pasivo en el otro. Creo que esto hubiese enriquecido considerablemente al personaje. También eliminé algunos detalles de tipo ambiental, como por ejemplo un sacerdote que se detiene a conversar con el señor Pablo mientras José-Luis está arreglando la moto. Pero eran detalles sin demasiada importancia, que podían complicar las cosas. El productor las eliminó.

RIPOLL- Como se ha dicho en tantas ocasiones, plantear el problema de la censura cinematográfica es plantear el problema de España.

OLIVAR- Si pudieses rehacer alguna cosa, sin las dificultades de producción con que te has debido enfrentar, ¿qué secuencia elegirías?

BALANÁ- En realidad, lo que haría es terminar el film, porque considero que no está terminado del todo. Hay escenas que sólo han quedado abocetadas, limitadas a unos pocos planos, y que las dificultades de producción a que te has referido no me permitieron rodar como yo lo tenía previsto. Escenas secundarias, si tú quieres, de enlace entre una y otra secuencia importante. Pero hubiesen dejado más redonda la realización, en particular el episodio con la italiana.

RIPOLL- El film no da la sensación de que esté truncado por algún sitio. La continuidad es perfecta; por lo menos, a simple vista. Esto quiere decir que colaboraste intensamente en el montaje.

BALANÁ- El montaje se ha hecho delante mío, plano a plano. Y algunas secuencias nos han dado mu-

chísimo trabajo. Como la de la fiesta en casa de Pablo, con los Sirex.

OLIVAR- ¿Y el doblaje?

BALANÁ- Ha sido un problema bastante gordo. No estoy totalmente satisfecho del resultado, si bien creo que se ha logrado un doblaje muy diferente al habitual en los films españoles. Yo quería voces con acentos regionales, cuando lo habitual es tomar voces sin acento de ninguna clase, voces neutras cuya única preocupación se reduce a vocalizar bien. Al final, se llegó a un compromiso. Y, como en todos los compromisos, todos tuvimos que ceder un poco. Los resultados no son los que yo quería (pues el acento regional de los personajes me hubiese ayudado a terminar de perfilarlos), pero tampoco ha resultado ser ese doblaje híbrido y standard de todos los días.

PROBLEMAS DEL CINE ESPAÑOL:

(Al llegar a este punto, la entrevista aborda los problemas económicos del cine español. Todos los males —como la inmensa mayoría de especialistas han afirmado y cuya opinión han venido a refrendar las recientes declaraciones del director general de Cine y Teatro— derivan de un decreto del año 1941 obligando a doblar al castellano todos los films extranjeros autorizados a ser exhibidos en nuestro país. Nuestro cine vivía muy bien de sí mismo, como cualquier otra industria libre, antes de 1939. El doblaje obligatorio desposeyó al cine español de su propio mercado. Para que no desapareciera la industria, el Estado se vió obligado a conceder ayudas, premios, anticipos de todas clases, etc., que de poco o nada habían de servir ante la arrolladora fuerza de los films extranjeros "hablados" en el idioma oficial del país. Lo ideal hubiese sido suprimir el doblaje o restringirlo de tal modo que, en la práctica, viniese a ser lo mismo. ¿Por qué no se hizo, a pesar de lo catastrófico que fue para el cine español el aludido decreto-ley? ¿Por qué no se ha hecho después? No debemos olvidar que esta a-

yuda estatal no es desinteresada puesto que va acompañada de un control de producción severísimo, un control preferentemente ideológico, que desaparecería si desapareciera la ayuda. El estado ya no podría promocionar el cine que desea se haga, limitando su futuro control al cine ya realizado, a través de la Censura. Un control nada desdeñable y que pesa mucho sobre los realizadores (y productores, sobre todo), aunque parezca insuficiente a la Administración pública. Pero, ya que las cosas están como están, lo que sí debería hacer la Administración —tanto si se va como si no se va a la supresión del doblaje— es cuidar y estimular las exportaciones. A juzgar por las cifras, las declaraciones de Summers y otros realizadores, y las mismas crónicas de algunos corresponsales en el extranjero —concretamente, el de "La Vanguardia" en Buenos Aires—, el organismo encargado de semejante tarea, vital para nuestra producción nacional, no hace nada, o bien no hace lo suficiente. Nosotros vimos una muestra de cómo hace las cosas dicho organismo —Uniespaña— con el llamado Congreso Hispanoamericano celebrado en Barcelona en octubre pasado, y, la verdad, los resultados no fueron precisamente alentadores, no pudiendo despertar optimismos ni confianzas plenas. Si ante una manifestación tan sencilla como ésta, los resultados fueron tan pobres —por no decir catastróficos para el prestigio de algunas cinematografías— y la organización tan lamentable, ¿cómo esperar que Uniespaña consiga abrir nuevos mercados o pueda conservar los que otros han obtenido con su esfuerzo personal?). (Otro aspecto importante, que merma las posibilidades de nuestro cine, tanto en el mercado nacional como, sobre todo, en el internacional, es la falta de libertad de expresión. Hay temas tabú y otros que sólo pueden tratarse con los mayores circunloquios y precauciones. Con semejante limitación, tan extremada, difícilmente podemos luchar de igual a igual, y mucho menos competir, con otras cinematografías más libres, menos pudibundas e hipócritas).

Llegados a este punto de la entrevista (parte de la cual me he visto obligado a resumir en el apretado párrafo que antecede, por razones de espacio), paso a preguntar:

RIPOLL— ¿Qué ha hecho Uniespaña para dar a conocer "EL ÚLTIMO SÁBADO" en los mercados internacionales?

BALANÁ— Supongo que lo primero que habrá hecho Uniespaña es cobrar del productor la cuota correspondiente, ya que de lo contrario no hubiésemos recibido el permiso de rodaje. No tengo noticia de que haya hecho nada más...

RIPOLL— La contestación es definitiva y nos basta para poner punto final a esta cuestión.

(Otro escollo que todavía no ha podido vencer el film español: la desconfianza y la desidia del distribuidor y del empresario. Si bien se ven obligados a comprar y a proyectar estos films, no se preocupan lo más mínimo en sacar el máximo provecho de los mismos, perjudicando lógicamente a sus realizadores e intérpretes, para no citar a todo el cuadro de colaboradores. Los tratan como si fuese un impuesto gubernamental molesto pero ineludible, que pagan a regañadientes y del que procuran olvidarse enseguida. Y nos referimos, obviamente, a aquellos films españoles que no tienen un carácter descaradamente "comercial", si bien no siempre los films "comerciales" dan a ganar el dinero que se espera de ellos... El distribuidor y el exhibidor de nuestro país sigue viviendo en la década de los años cuarenta, soñando todavía con los fabulosos ingresos que entonces percibían. De nada les sirve, al parecer, la experiencia de estos últimos años: cambios perceptibles en los gustos del público, experimentos rentables de Salas de Ensayo en Francia, etc. Ellos siguen en sus trece... El comerciante de cine, por lo menos en nuestro país, es el hombre que menos conoce y menos se preocupa en conocer el negocio que lleva entre manos, porque hasta ahora era un negocio que iba poco menos que solo y daba a

ganar sumas enormes. ¿Será preciso que se creen unas Escuelas de Cine reservadas a distribuidores y exhibidores para que las cosas cambien favorablemente? Esperemos que no sean Escuelas oficiales y que no radiquen con carácter único en una sola ciudad...).

o o o

El film fue proyectado en Molins de Rey el 9 de febrero (primera exhibición pública en España), y al término de la misma Pedro Balaña se sometió al habitual "interrogatorio", del que hemos entresacado el fragmento que sigue:

LOCUTOR- El film refleja ciertos aspectos de nuestra juventud. El personaje que encarna Julian Mateos, ¿puede decirse, a juicio de Pedro Balaña, que es prototipo de un cierto sector de nuestra juventud? ¿Sí o no?

BALANA- Sí. Con las particularidades que, naturalmente, le dan el estamento social y, digamos, lo que él viene a representar dentro de Cataluña, como un elemento que es de la juventud inmigrada.

LOCUTOR- ¿Puede decirse que hay muchos jóvenes que reaccionan con esa irresponsabilidad?

BALANA- En realidad, hay dos tipos de jóvenes. Unos que actúan con una cierta responsabilidad, y de los cuales no se puede hablar en el cine. Y existen los otros —dentro sus respectivos niveles sociales—, los jóvenes que se inhiben, unos con plena consciencia y otros de un modo inconsciente, como es el caso de mi personaje.

Entrevista con PEDRO BALANA efectuada por ENRIQUE RIPOLL-FREIXES al magnetofón, con el concurso de ARNALDO OLIVAR, la noche del 18 de enero de 1967.
