



EL EXILIO INTERIOR DE JUAN ANTONIO BARDEM

El cine de Berlanga y Bardem, durante años, ha sido considerado como el único posible y válido en nuestro país. Tiempo después, con una perspectiva nueva, aquella irrupción de un cine nuevo e insólito en nuestro contexto cinematográfico ha sido diseccionada, ensalzada o disminuida de acuerdo con unos criterios o unos valores no siempre inteligibles. Sin embargo, al margen de cualquier intento de «actualización», la obra de estos dos cineastas —unidos en su intento de responder a una misma realidad y dialécticamente separados en su forma de expresarla— seguirá teniendo en la breve historia del cine español el mismo interés y el mismo significado que en su día se le diera.

Hoy, Juan Antonio Bardem, ante el estreno de su última película «El último día de la guerra», tras un largo período de inactividad, se nos presenta con una figura distinta, marginada a aquella que nos hizo conocerle como el cineasta del realismo crítico. Su película se inscribe en una tónica comercial que hace difícil en un primer acercamiento a la misma, considerarla

como una obra más de su realizador. ¿Qué ha ocurrido en este tiempo, a qué es debido este aparente cambio en la línea de Bardem? ¿Se trata en todo caso de un problema personal o «El último día de la guerra» responde a una nueva tónica, necesariamente generalizada del cine español?

Bardem, contradictorio, indeciso y no siempre confiado, dialoga con nosotros en esta tarde fatigosamente calurosa y monótona del agosto madrileño. Quizá, como el mismo reconoce, su cine no haya sido más que el reflejo de una circunstancia. Si su última película no es directamente testimonial, quizá es que se haya producido una traslación cualitativa: ahora es la persona de Bardem y su trayectoria expresiva la que nos muestra las frustraciones de nuestro país, hoy, Juan Antonio Bardem es, desde este su exilio español, un testimonio de carne y hueso. Y un testimonio siempre es molesto.

• • •

TRIUNFO.—Se acaba de estrenar en Madrid "El último día de

la guerra", su film más reciente. Como introducción a esta entrevista nos gustaría saber cómo llegó a realizarlo, cuál es el camino que le conduce a esta historia bélica.

JUAN ANTONIO BARDEM.—Mi última película española ha sido «Nunca pasa nada», que rodé en el año sesenta y tres. Las dos películas siguientes que he hecho han sido «Les pianos mécaniques», de nacionalidad francesa, y «The last day of the war», norteamericana. Esta última es un guión que me facilitó mi agente William Morris y que yo acepté con la condición de que pudiera modificar alguna cosa. Insisto en que es una película americana, aunque haya también participación española (los americanos no tenían suficiente dinero), que me decidí a hacer porque me tentaba la experiencia de dirigir una película hablada en inglés con sonido directo. Pude modificar el guión lo que me parecía más endeble, como la parte final, que era también la que más me interesaba. Es decir, la muerte

del SS por aquellos refugiados del campo de trabajo, que en un principio era un campo de concentración, pero que tuve que cambiar ante la dificultad de encontrar auténticos famélicos. Es uno de esos campos donde había españoles, franceses, belgas, italianos..., la mano de obra esclava. Vamos, los mismos que están ahora, pero militarizados.

«El guión es original de Howard Berk y Sam X. Abarbanel, productor —este último— de la película, y yo sólo he intervenido en esas correcciones. En cuanto a los diálogos de la versión española, he participado únicamente para ver si eran correctos desde el punto de vista de la traducción. Actores sólo me impusieron a los dos protagonistas, George Maharis y María Perschy. Los demás hubo que elegirlos, y esto era complicado, porque, al ser una coproducción tripartita, tiene que haber un equilibrio entre los actores de cada país, lo que es natural. Hubo que buscarlos con la limitación de que supieran hablar inglés, dado que el sonido era directo y había que procurar

«EL ÚLTIMO DÍA DE LA GUERRA» ES UNA PELÍCULA DE PASTO, DE LOS CENTENARES QUE SE HACEN TODOS LOS DÍAS».

doblar lo menos posible. Esto limita mucho las posibilidades de intervención y se produce esta paradoja sangrante de que tienes que elegir a la gente de tu país no por lo que vale, sino por las lenguas que conoce.

T.—Lo primero que sorprende en "El último día de la guerra" es que se trata de una película totalmente distinta a su producción anterior, en la que incluso cada plano revela un deseo suyo de pasar inadvertido, de que nadie note que es Juan Antonio Bardem quien está tras la cámara. Además, no se enfoca ningún problema español, todo lo contrario a lo que sucedía en sus anteriores obras, aunque este enfoque ya fuese relativo en "Los pianos mecánicos". ¿Por qué "Nunca pasa nada" es su última película española? ¿Qué ha pasado en estos siete años para que sólo trabajara en producciones extranjeras?

B.—«El último día de la guerra» es una película de pasto, de los centenares que se hacen todos los días. Si yo acogí la oportunidad de trabajar para el extranjero fue un poco por eso de que siempre es agradable el salto a un cinema que podríamos llamar más internacional. Uno busca en el cinema una mayor difusión porque se piensa que si se puede encajar una película y que si esa película tiene algún éxito... Es el cuento de la lechera... Si la película queda bien, pues eso te puede dar cierta fuerza para hacer otro tipo de cine, que es el que tú quieres. Por todo esto acepté el material de Henri François-Rey de «Los pianos mecánicos», aparte de que a mí me parecía un material digno. Esta película francesa me la ofrecieron durante el rodaje de «Nunca pasa nada», que a mí me parece, objetivamente hablando, mi mejor película. Sorpresivamente, no tuvo ningún éxito, ni de público ni de crítica, y tendríamos que estar hablando toda la tarde para tratar de encontrar las razones. Una de ellas podría ser la siguiente: para una audiencia internacional, la película le está hablando de cosas amplísimamente superadas en el temario que el cinema ofrece a esta audiencia para su consumo. Insisto en algo que vengo diciendo siempre y que suena ya como una especie de disco: el techo de las posibilidades de expresión del cinema nacional desde el año cincuenta y cinco, el año de «Muerte de un ciclista», de «Calle Mayor», de «Calabuch», no ha variado en estos últimos quince años o lo ha hecho en un porcentaje muy pequeño de más o menos un cinco por ciento... Pueden salir algunos bikinis, los besos pueden

ser más largos, más maliciosos, el adulterio ya no es un escándalo casi de orden público, como era en «El ciclista» o en «Mogambo»... Pero el tratamiento y la observación en profundidad, con cierto rigor, de la realidad española siguen siendo prácticamente los mismos del año cincuenta y cinco. Ese ha sido el techo máximo. Pero aún en ese año, la distancia de nuestro techo con el nivel mínimo permisible en el cine europeo o americano de entonces era salvable. Quince años después, esa distancia ya es prácticamente insalvable, es infinita. Entre lo más avanzado que se pueda hacer hoy en España y una película de consumo, como pueda ser «Midnight cow-boys», o «Zabriskie point», o el «Satyricon», o lo que vosotros queráis, ya hay una distancia totalmente insalvable. Pero ya lo era en el año de «Nunca pasa nada». Allí se trataban los problemas de siempre: que si la provincia, que si esto y todo lo demás... Esa puede ser una razón.

»Por otra parte, su exhibición en el territorio nacional coincidió con la inauguración del «nuevo cine español». Siempre he creído y sostenido que ese nuevo cine era un producto artificial de la Administración. Hoy se puede decir esto porque todo el mundo ya lo cree así, pero en aquellos años te llamaban hereje si lo pensabas. O amargado y resentido. Y «Nunca pasa nada» no coincidía con la tónica de ese nuevo cine... Puede ser otra razón.

»Sería curioso plantearnos ahora las posibilidades de trabajo reales que yo he tenido desde «Los pianos mecánicos». A mí siempre me han dicho: «Lo que te hace falta es el éxito comercial», y eso era divertido, porque uno ha intentado siempre —además de una salida— para mí mismo y mi trabajo— hacer un cine que viera todo el mundo, porque una película metida en una lata no es nada, no sirve para nada. En España, sobre todo, «Los pianos mecánicos» fue realmente un éxito comercial, y uno podía pensar, teniendo en cuenta la ley de la oferta y la demanda, la economía de libre cambio, el capitalismo y esas leches, que podría volver a hacer cine en seguida. La verdad es que el teléfono no sonó jamás. ¿Por qué? El problema no ya sólo mío, sino de todos mis compañeros que no sean ricos por su familia, es que al no haber una industria —cosa de la que nosotros no tenemos ninguna culpa— hace que tú no puedas ofrecer tu fuerza de trabajo a nadie. Es como si te preguntasen: «¿Y usted qué oficio tiene?», y contestaras: «Tallista de diamantes». «En Amsterdam, claro», y tú respondieras: «No, en Burgos».

»Las oportunidades de trabajo fueron nulas, porque del exterior no venían, y esto es lógico, ya que no hay ninguna razón para que el cine francés llame —salvo excepciones, como «Les pianos mecánicos»— a un director español para que haga una película francesa. ¿La producción española? Es que no sé si por cansancio, por soberbia o por propia incapacidad me cuesta mucho trabajo ir buscando por ahí a alguien que le interese una idea, que la quiera convertir en película. Si lo hacía en mis años mozos, ahora me parece tan triste... Dado que uno tiene un pequeño nombre y aparece alguna vez en los diccionarios de cine y el valor se le supone y todo eso, que conozco diversas lenguas, pues no es anormal que venga alguna propuesta de hacer cosas en el extranjero.

T.—¿Qué pasó con el proyecto de rodar "Carmen" con Rocio Dúrcal?

B.—No se ha llegado a hacer, y es una lástima. La película tenía que estar ya acabada. Surgieron problemas entre el productor y el distribuidor... Lo siento porque en el cine nacional hay pocas estrellas y si me interesaría trabajar con alguna y cuando digo estrella, me refiero a esa persona, animal o cosa por la cual un distribuidor adelanta un dinero antes de que la película se empiece a rodar. Que yo sepa las estrellas nacionales son Manolo Escobar, Marisol, Sara Montiel, Raphael y Rocio Dúrcal. Claro que alguna de ellas no puedes transformarlas porque tienen ya una línea muy determinada y es absurdo que te pongas hacer «Crimen y castigo» con Raphael, por ejemplo. Y esto no me parece mal, quiero decir que siendo un artista de primer orden y conociendo su forma de trabajo, sería absurdo que se dedicara ahora a dar la vuelta. Sin embargo, a juzgar por las opiniones de los grandes sabios de la nación, están todavía Marisol o Rocio, que podrían plantearse un nuevo giro en su carrera. «Carmen» —basada en la novellita de Merimée, no en la ópera— era una película de encargo, pero, por supuesto, no tengo nada en contra de este tipo de trabajos, que, además, en esta ocasión parecía funcionar —por primera vez— de una manera racional.

»Por supuesto que he tenido otras ofertas de trabajo, pero por las razones que sean nunca han llegado a cuajar. Ahora mismo hay alguna cosa en el aire..., prefiero no hablar de ella..., ya os avisaré cuando esté lista la copia standard. Llevo tiempo intentando poner en práctica una teoría que aparentemente es muy sencilla, y es que quiero hacer —lo voy a hacer— un cine muy espa-

ñol, pero con una proyección universal, en el buen sentido de la palabra. Quiero decir en el sentido de una mayor difusión. No se trata de irrumpir en el mercado americano, porque esto es como el cielo de los justos, pero sí en el europeo. Si uno se pregunta cuántas películas españolas se han visto en los cines de los Campos Eliseos desde el año sesenta, la cifra es aterradora. Hay que intentarlo, apoyarse y buscar esa proyección, porque si no ya me diréis cómo consigues meter nuestro cine en el exterior.

T.—¿Considera plenamente suya una película como "El último día de la guerra", más volcada al consumo que a la reflexión y que se desvincula totalmente de su tradición precuculada por un cine realista que enfocase la problemática española?

B.—Esta película es tan mía como las otras. Sería estúpido de mi parte decir ahora lo contrario. Como sería deshonesto que yo hubiera firmado con seudónimo o dijera hoy que no la he hecho. Vivo de esto y trabajo no tanto como yo quisiera. Lo que me molesta es que se considere «The last day of the war» como producción española. No lo es. Se trata, como decía al principio, de una producción americana que he hecho y aceptado, porque voy, como el Tenorio, buscando más altos vuelos. Y, como película americana, responde a los esquemas de ese cinema y al público, fundamentalmente americano, que va a verla. La versión original es inglesa, y se ha doblado al español, como cualquier otra película.

»¿Qué es lo que me puede atraer de esta historia? Pues el hecho ese de la inutilidad de la guerra, de la inutilidad del esfuerzo de esta gente el último día de la lucha, ese sentido gratuito de la muerte de algunos. Y luego que hay una cosa positiva en Chips, el sargento, que lúcida mente entiende que no hay que esperar a que el enemigo desaparezca, sino que hay que ir tras él hasta exterminarlo.

»Me dijeron —y vosotros me lo confirmáis— que la noche del estreno el público se rio en algunas escenas por los diálogos de los personajes. Yo luego leí un poco el guión y no entendí bien por qué había ocurrido esto. Si alguna frase resulta pedante será por la traducción. Quizá si la hubieran proyectado en versión original, con subtítulos, el público habría pensado que la película era excelente. No sé lo que pasará entonces cuando la doblen al checoslovaco...

»La película tiene algunas supresiones —en la secuencia de Sancho Gracia con las dos señoritas, por ejemplo—, porque los distribuidores querían que fuera

EL EXILIO INTERIOR DE JUAN ANTONIO BARDEM



apta para mayores de catorce años, y sin ellas, que se deben de notar mucho, no estaría permitida más que para mayores de dieciocho.

«Sí, claro, la película se rodó en treinta y cinco milímetros, pero luego se hincha a setenta milímetros para poder subir los precios de las entradas. Es algo que se suele hacer. Pero que fastidia algunos encuadres que, de haberlo sabido, se hubieran hecho de otra forma.

T.—Nos parece que "El último día de la guerra" resulta un film muy ingenuo, que los mecanismos dramáticos en los que se basa —y esto es achacable, sobre todo, al guión— son excesivamente simples. Por otra parte, el espectador se pregunta por qué los miembros de esa patrulla no abandonan la persecución, sobre todo a partir de la muerte del teniente, si ha finalizado su responsabilidad como soldados. Y la presencia del personaje de Elena parece siempre absurda, como si su única justificación radicara en el hecho de que había que meter a una mujer en el grupo de

protagonistas, lo que los productores siempre piensan como atractivo comercial...

B.—Si la película resulta ingenua es por ser una película americana destinada a una audiencia americana a la que, según parece, gusta. Todos los posibles convencionalismos parten de ahí. Ya dije antes que era una película de pasto, hablando en lenguaje enológico; es decir, que es como un vino corriente y normal que no se embotella. A mí también hay cosas que me parecen ingenuas, pero no creo que me hayan llamado para darle una mayor carne a esto. El productor y yo teníamos muy claro lo que queríamos. Buscábamos ese maravilloso sentido del ritmo que los americanos saben dar a su cine y que funciona para el público al que está destinado. Supongo que para un espectador español las pequeñas pulladitas que cada personaje tipifica, los «gags» verbales (en inglés) y cosas por el estilo carecen de gracia e incluso de sentido. Sin embargo, todo eso funciona en Estados Unidos, y es para este país

para el que se ha hecho la película.

«Una de las cosas que yo siempre reprocho a los críticos es que, en realidad, cometen un delito de abstracción, en la medida en que las películas hay que juzgarlas en función de unas ciertas coordenadas y no en términos absolutos, lo que sería injusto. Es decir, si se le explica al espectador que la película que está viendo se ha hecho en función de otros espectadores, de otra mentalidad, etcétera, la película cambia de sentido. Cuando el productor escribió el guión y planificó el rodaje estaba pensando en el espectador de Iowa, que es, además, donde se estrenó, y no en el público de la calle Fuencarral, de Madrid. (La cinta magnetofónica recoge aquí una especie de gruñidos desaprobatorios que emiten los entrevistadores.) Este tipo de películas se hacen en España por un problema de costos. Si el productor americano tiene todo el dinero, la monta él solo en Almería, y además toma el sol. Si le falta algo, pues pide una ayuda a un productor español (o italia-

no, que dinero de los dos países tiene «The last day of the war»), con lo que administrativamente se convierte también en producto hispano. Los mecanismos de este tipo de películas funcionan así, y habría que informar al espectador de ello.

T.—En el caso de que tuviera posibilidades para ello, ¿volvería a su primitiva línea de realismo crítico, al tipo de obras como "Muerte de un ciclista", "Calle Mayor" o "La venganza"? ¿Cree que este tratamiento de la realidad sigue siendo válido o se ha deteriorado profundamente, ya no le interesa?

B.—Aunque, como dije antes, en aquella época rayábamos ya el techo de nuestras posibilidades de expresión, hacer en estos momentos cualquiera de aquellas películas exigiría un mayor rigor, una mayor profundidad, a nivel formal incluso. Creo que entonces funcionaban, pero hoy necesitamos hablar de otros problemas más actuales y urgentes, aunque —también lo sé— intratables. Hacerlo de la forma en que lo hacíamos entonces (con el esquematismo de «Muerte de un ciclista», por ejemplo) sería hoy estúpido. En este sentido, soy pesimista con respecto a las posibilidades del cine nacional, so pena de que busques las vueltas de otra manera.

«Entonces, ¿qué tipo de cine medio se puede hacer ahora en España? Pienso que el futuro es muy tenebroso en el sentido de que no creo que se pueda hacer algo muy distinto a lo que se está haciendo: la alegre comedia suelta y brillante o el «spaghetti western» o el «spaghetti guerra». Y no hablo, claro, de ese cine de los que quieren engañarse a sí mismos y se llaman independientes, lo que a mí me suena a broma macabra el querer ser independientes aquí.

«Pero cuando uno se plantea el problema de una intervención real de temas de la cultura española en una audiencia internacional, te das cuenta de que para ello hace falta una inversión de capital de la que en este país no se dispone, que los términos de su mercado lo impiden. Es decir, cuando uno se plantea que no puede hacer un cine crítico, incisivo, combativo, violento, revolucionario, comprometido con la realidad española, entonces piensa en refugiarse en la novela del siglo diecinueve. Pero para hacer en cine una de estas narraciones, resulta que no hay dinero bastante. Porque no se puede revivir el Madrid decimonónico, por ejemplo, sacando un trozo del Arco de Cuchilleros como todo exterior. O metiendo a los personajes contra una pared del museo Romántico, si no hay dinero

para un decorado como hace falta. Es decir, o esto se hace como lo hace Visconti o no se puede tocar. Es la única manera de que lo vea la gente. Y que no me digan que es que las películas españolas se distribuyen en Colombia, porque no sé qué interés puede tener nadie en que sus películas se vean en Colombia...

»No sé, a mí todo esto me produce tristeza. Pero es que, además, hay otro problema, y es la no existencia de la cultura española en el mundo europeo desde el siglo diecisiete. Porque de pronto tú intentas llevar «El buscón» al cine, y la gente te pregunta que eso qué es. Aparte de que para poder interesar a las productoras extranjeras, que son las únicas que pueden invertir el dinero suficiente para rodar la película, hay que llevar un estudio hecho concienzudamente tanto a nivel de guión como de diseño. Y sólo como posibilidad de que todo el trabajo sirva para algo, sin sentirte seguro en lo más mínimo. ¿De dónde sacas el dinero para pagar a los profesionales que necesitas para que te hagan, por ejemplo, ese diseño de producción?

»Cuando llevé por ahí «Sonatas» ya tuve ocasión de experimentar ese desconocimiento total de nuestra historia, de nuestra cultura, al que antes me refería. Aparte de los valores positivos o negativos de la película en sí misma, el crutido crítico francés o italiano se quedaba sólo con la idea de que estaba viendo una película en colores de buenos y malos. Es decir, le faltaba la plataforma cultural indispensable para llegar a una película que le hablaba de Fernando séptimo, de la represión absolutista, de los apostólicos... Si se lo explicas, entonces te dicen «Ahhh», pero no te vas a ir con un puntero a cada sesión para explicarlo. Hace falta una introducción cultural, un desarrollo previo, que motiva que cuando tú vas a ver «Senso» o «El gato pardo», ya sabes qué es el «Risorgimento» y Garibaldi, y... lo que estás viendo es algo más que lo que tienes ante los ojos. ¿Entendéis? No se tiene ni idea de quién es Valle-Inclán o lo saben sólo cuatro o cinco hispanistas, lo que es peor aún.

T.—A breve, medio o largo plazo, ¿cree en la posibilidad de hacer efectivas las reivindicaciones y conclusiones de la ASDREC (Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Cinematográficos) que usted preside, su paso de «declaración de principios» a modificaciones efectivas?

B.—Tenemos que seguir movilizándonos, porque nuestras peticiones aún no han sido concedidas. Por ejemplo, creo que se está elaborando ahora una nueva Ley

del Cine, y la ASDREC pedía que en ella intervinieran los asalariados del cine, que los profesionales pudieran opinar y tener acceso a la nueva legislación que va a regular su mundo, su trabajo, su forma de vida. Pues nada en absoluto.

»Nuestro centro de actuación es participar en la gestión de la cosa cinematográfica. La postura de la ASDREC no se congela en la simple petición de una participación real, tanto en la gestión del cine como en la representación sindical, sino que habrá que contar con la voluntad de todos de seguir llevando todo esto adelante y llegar a un punto en el que los dos frentes lleguen a entenderse.

»En un futuro más o menos próximo, más o menos remoto, todo esto se conseguirá. La marcha atrás es imposible. Mi pesimismo interviene cuando considero que todo este tiempo cuenta también para uno y que cuando llegue ese mundo maravilloso ya estaremos viejecitos y jubilados. Mi pesimismo se desprende de esta visión de que, en un plazo inmediato —mañana, este año o el que viene—, no existe una solución para el cine nacional. O para mí, en cuanto participante de él. Lo triste es que se considera que cuando uno habla de todo este tinglado económico-industrial del cine se está escapando y no se llega a ver que es ahí precisamente donde reposa todo.

T.—Como final de este encuentro, de este diálogo, nos gustaría plantearle algo que, más que una pregunta, es una búsqueda de reflexión por su parte o, más bien, de autorreflexión: con casi cincuenta años de experiencia vital, con veinte de trabajo profesional a sus espaldas, cómo ve esa misma experiencia, ese mismo trabajo... Cuál es su reacción ante este periodo, ante el cine que ha creado y el que no ha podido hacer, ante este cúmulo de frustraciones que define la trayectoria de cualquier intelectual español contemporáneo...

B.—Ante todo, me planteo el grave problema de la situación del cine nacional, que se ha ido deteriorando de tal manera que la situación actual era imprevisible hace quince años. Esto, tanto a nivel colectivo como personal. Realmente, en este instante, y sin que lo que voy a decir signifique una autodefensa, lo importante es el problema de la supervivencia en tanto que profesional. Somos doscientos cuarenta, más los que vienen, los directores censados en el Sindicato. Entonces me pregunto qué tiene que ver esta cantidad con la realidad de la producción nacional. Vamos a asomarnos a la producción española y ver qué películas se hacen y se nos van a abrir



El Arco de Constantino, levantado en el año 351.
El Ferrari Daytona 4.400 diseñado por Pinin Farina 1969.

Desde 9.200 pts., viaje a la Italia eterna.

¿Quién podrá mostrarle Italia mejor que Alitalia?

Italia eterna lo espera. Con su mundo abigarrado y asombroso, donde se mezclan lo antiguo y lo moderno. El arte y el paisaje. El Chianti y Dante.

La experiencia de Italia es la experiencia de la humanidad, por eso una parte suya está siempre en Italia.

Antiguas villas y modernas ciudades. Los Alpes y los lagos del Norte o las solitarias playas del Sur.

Olvidese de su guía de turismo. Alitalia conoce bien su casa, que es también la suya. Y tiene el itinerario que usted busca. Alitalia está en la "Dimensión 70", como Italia, como usted.

Por eso viajar a Italia, es viajar Alitalia.

Alitalia



Ruego me amplíen información sobre itinerarios turísticos de Italia.

Nombre

Dirección

Ciudad Prov.

LA PILDORA, AL CINE

las carnes viéndolo. ¿Esto era previsible cuando yo empezaba?... No sé, lo que hay que preguntarse es qué hemos avanzado desde que comenzamos a hacer cine... Nuestro cine ya no existe, ni a escala industrial ni como entidad cultural. Se han producido aciertos aislados, pero una continuidad real en la que te puedas plantear qué vas a hacer cuando hayas acabado la película que en ese momento preparas, eso ha desaparecido. Ahora dominas menos la situación que antes. Me acuerdo que cuando hice «El ciclista», yo tenía apuntado que después iba a hacer «Calle Mayor» y, después, la «La venganza». Y no creo que esto valga sólo para mi caso personal, porque mis películas tampoco han sido un desastre. Lo que pasa es que la economía del cine nacional se ha ido deteriorando paulatinamente. Se ha cambiado totalmente el frente: cuando Berlinga y yo irrumpimos en el cine no se nos ocurría considerarnos como profesionales, sino que nuestras aspiraciones iban a otro nivel, pero ahora estamos diciendo: «No, pero fulanito es un buen profesional...». Ya nos justificamos nosotros mismos...

«Si no puedo decir que todo ha sido una maravilla, evidentemente aún conservo una cierta ilusión, y ahí tengo un montón de historias que me parecen buenas. Pero hay que buscar a alguien que ponga dinero para hacerlas. Y si luego resulta que lo que hay que hacer es un tipo de cine más barato, entonces tú, que estabas apuntado a otra cosa y te ofrecen esto, puedes funcionar si estás en un absoluto régimen de libertad de expresión. Si te encuentras con las mismas restricciones, pero, además de pobre, con un equipo reducido, sin medios de producción, entonces es imposible que hagas nada que valga la pena. Tienes que hacer una película como las de las «vedettes» americanas, pero con catetos subdesarrollados. Te pones así frente a todo el cine industrial, pero sin ninguna de sus ventajas. La gente entonces tiene que agarrarse a cualquier cosa de televisión o hacer lo que le manden, aprovechar lo que le den.

T.—Ante este panorama, ¿cuál es su actitud? Resignada, pesimista, crítica, abiertamente de lucha...

B.—Hombre, es combativa, sin duda, y en todos los frentes. Porque los problemas del cine espa-

ñol están adscritos, lógicamente, a una problemática más amplia. Ahora que, realmente, el cine que hacemos es un reflejo fiel de esta época y los estudiosos del futuro dirán: «Pues en la España de este año se hacían estas cosas», pero se hacen porque, económica y culturalmente, no se pueden hacer otras. Lo terrible de esta situación es que, si seguimos así, el cine del próximo año será peor...

«Yo siempre pienso que todos los que nos dedicamos a este oficio en una u otra materia, todos juntos —incluidos los críticos—, sumaremos unos dos mil quinientos más o menos. Bueno, y si desaparecemos todos, ¿qué pasa? ¿Pues no pasa nada! Al contrario, habría un problema menos, porque todo el mundo podría ver las películas americanas de importación y se lo pasaría tan bien.

«Me molestaría mucho que saliera todo esto en un tono plañidero, porque no me considero víctima, sino verdugo también... Pienso que estoy inmerso en unas circunstancias determinadas, cuyas coordenadas estamos intentando fijar y reflexionar sobre ellas, y yo hago «El último día de la guerra» y no me avergüenzo por ello. Preferiría, claro, hacer una película que quiero hacer, pero que costaría un montón de millones de dólares, y hacen falta unas estrellas maravillosas... Y lo que yo ya no puedo hacer es cine «underground», coger una cámara de dieciséis milímetros para rodar por ahí, porque a eso llevo ya tarde. Yo ya me he adscrito al cine industrial y soy un asalariado de este sistema.

«Tomando como base este país, decidme vosotros —de verdad—, ¿qué es lo que se puede ofrecer a un espectador extranjero? Porque folklore, ya no. Cuando Francesco Rosi vino a hacer «El momento de la verdad» traía un cheque en blanco y libertad total para rodar cuanto quisiera. Pero, ¿conseguir aquí esa igualdad de medios para rodar, vamos!

«Y el cine español es así porque la novela y el teatro, y... son así y porque todo es homogéneo. Y resulta que luego te dicen que todo el problema es de falta de talento, así como si nada. Que en España no hay nadie con talento. ¿Y los que dicen esto? ¿Se han preguntado si tienen ese talento que nos exigen? ¿No será más bien al contrario? ■ (Entrevista tomada al magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: MANUEL URÍA.)

El médico francés doctor Rozenbaum, que, en colaboración con el doctor Meignant, realizó un documental cinematográfico titulado «Los anticonceptivos orales en tres países de Europa» ha recibido posteriormente el encargo del Instituto Nacional de Investigaciones Médicas en orden a promover una encuesta sobre los accidentes derivados del uso de este tipo de anticonceptivos.

El doctor Rozenbaum, como se ve, conocedor de la materia y en posesión de valiosos datos, resume sus experiencias y reflexiones:

—Hay actualmente en Francia —dice— cien mil consumidoras de píldoras menos que en estos últimos años. Hoy no suman más que quinientas mil. La campaña anti-píldora ha sido, pues, eficaz. Pero, naturalmente, sus resultados ofrecen la contrapartida de un notable aumento en el número de los abortos. Precisamente con la finalidad de aclarar estos complejos problemas planteados en torno a la píldora rodé, con el doctor Meignant, esta película. Sus escenas fueron filmadas en París, Londres y Munich por espacio de cinco semanas. Y la presenté en el Congreso de Ginecología celebrado en el Hospital de Neckner el pasado mes de marzo.

«Las cifras son, por sí mismas, altamente significativas: Quinientas mil consumidoras de píldoras en Francia, contra un millón quinientas mil en Gran Bretaña y cien mil en Alemania Occidental.

«En la película respondemos a las tres acusaciones fundamentales formuladas contra la píldora: riesgos cromosómicos, flebitis, cáncer.

•**FLEBITIS.**—Los americanos y británicos estudiaron el problema hace ya algunos años. Entre mil novecientos sesenta y uno y mil novecientos sesenta y dos, unos cuantos investigadores americanos realizaron estudios profundos sobre el particular. Durante varios meses tuvieron bajo observación a un grupo de mujeres consumidoras de píldoras y a otro grupo que no tomaba nada. El número de flebitis en ambos casos resultó ser idéntico. Los británicos, por su parte, realizaron, en mil novecientos sesenta y ocho, estudios retrospectivos. Interrogaron en diecinueve hospitales de Gran Bretaña a todas las mujeres internadas por padecer de flebitis y les preguntaron si tomaban la píldora. Después, en los mismos hospitales, interrogaron a todas las mujeres internadas por otras razones y les formularon la misma pregunta. Conclusión de su encuesta: la píldora era consumida más frecuentemente por las mujeres internadas por flebitis que por las otras pacientes. Pero los médicos británicos descubrieron igualmente que las enfermas de flebitis (ya consumiesen o no la píldora) presentaban a menudo un factor que las predisponía.

«Por otro lado, el Dunlop Committee, de Londres, ha estudiado todos los casos de flebitis señalados desde mil novecientos sesenta y cinco hasta mil novecientos sesenta y nueve: mil trescientos cinco en total (pequeña cantidad desde un punto de vista estadístico, ya que son un millón quinientas mil las británicas que consumen la píldora). Se ha descubierto que las píldoras que contienen una fuerte dosis de estrógeno provocan más accidentes circulatorios que las píldoras que sólo contienen una pequeña dosis. Y fue este descubrimiento, que sólo se refería a determinadas píldoras, el que provocó la marea anti-píldora.

•**CÁNCER.**—Se ha vuelto a hablar recientemente de los peligros de cáncer. Se ha llevado a cabo en los Estados Unidos una serie de experimentos con perras de raza «beagle», en las que, al parecer, se habían provocado tumores mediante ciertas píldoras sin estrógeno. En la película, el profesor Netter, jefe del Servicio de la Fisiopatología de la Reproducción en el Hospital de Neckner, responde: «Son perras predispuestas a los tumores. No pueden aplicarse esos resultados a las otras especies animales y mucho menos a las mujeres». Según las estadísticas referidas a quince años, no se ha podido comprobar un aumento del número de cánceres entre las consumidoras de píldoras. Se ha descubierto, por el contrario, una disminución de los cánceres del cuello y del útero. Esta disminución no es debida a la píldora, sino que es consecuencia de una mejor vigilancia médica. ■ YVETTE ROMI.