

PEDRO Olea era el autor maldito de dos películas mediocres. «Días de viejo color» y «En un mundo diferente», sus dos primeros largometrajes, no confirmaron la impresión que Olea produjo con su práctica final de carrera de la Escuela Oficial de Cine, «Anabel», una de las más interesantes entre las realizadas en este centro.

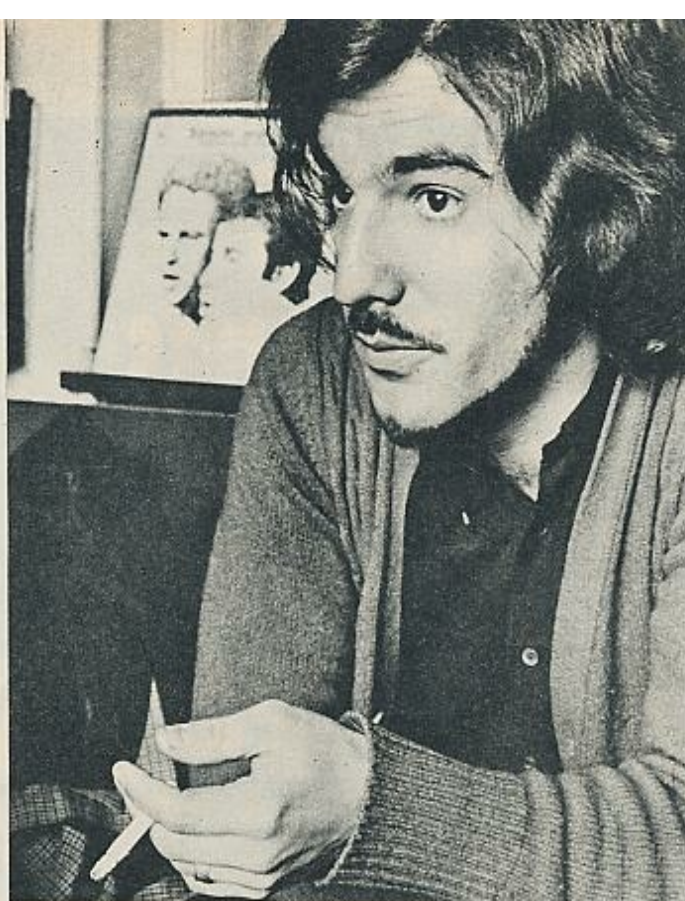
Cansado de sus experiencias profesionales, Olea se lanzó al mundo de la aventura, construyendo un tinglado económico que le permitiera expresarse en cuanto autor. El resultado de esa aventura es «El bosque del lobo» (antiguo «El bosque de Ancines»), en torno a la que gira nuestra conversación con él.

Olea es un hombre ágil, imaginativo, simpático, cordial. Nunca da la impresión de hablar para que sus declaraciones vayan a publicarse más tarde. Charla como si contara a unos amigos íntimos su última aventura. Y eso, a pesar de su laconismo, de responder con precisión matemática a las preguntas que se le hacen, de ser «muy vasco» (según él mismo se define)...

Ante todo, es difícil calificar a Pedro Olea. De su adoración por Marlene y Marilyn (discos que nos pone para amenizar) al retorcido y reprimido mundo de su Galicia filmica puede que haya un abismo o sólo un paso. De cualquier forma, estamos ante un director rico en sugerencias, apuntador de detalles increíbles que deberían ser desarrollados, pero, en definitiva, Olea es un número más en esta lista de realizadores jóvenes españoles, que si hacen cine es porque se lo juegan todo en cada película, que son capaces de rodar un film tan espléndido como «El bosque del lobo» y que no saben si mañana tendrán que hacer publicidad o meterse en una oficina para subsistir.

TRIUNFO.—Como pregunta previa nos gustaría saber cómo surgió «El bosque del lobo», porque tenemos entendido que su financiación no fue habitual, que tú mismo produjiste la película...

PEDRO OLEA.—Bueno, esto es una historia muy larga. Ya sabéis que yo había hecho dos películas —«Días de viejo color» y «Juan y Junior en un mundo diferente»—, por llamarlas de alguna manera. Y estaba como muy desesperado conmigo mismo, muy insatisfecho, porque tenía terror de verme toda la vida haciendo películas de ese estilo. Yo quería demostrarme a mí mismo que era capaz de hacer otro tipo de cosas, deseaba confiar en mis posibilidades como director de cine. De pronto apareció Juan Antonio Porto —el que ha escrito el guión conmigo— con la novela «El bosque de Ancines», de Carlos Martínez Barbeito, y me dijo: «Fíjate qué película hay aquí dentro». La lei y coincidí con él. Entonces me dijo: «Esto sí, esta es una película que me apasiona, que me in-



«HOMO HOMINI LUPUS» PEDRO OLEA

teresa, que está dentro de un tipo de cine que me gustaría hacer y que creo que puedo hacer». Cogimos los derechos de autor a Martínez Barbeito, que nos costaron carísimos por cierto, y empezamos a escribir el guión. Lo hicimos, nos dieron el interés especial y comenzamos a moverlo por las productoras. A varias de ellas les interesó mucho esta historia del hombre-lobo, pero decían que había que meter más ingredientes comerciales, que tenía que haber una historia de amor entre el hombre-lobo y una campesina, por ejemplo, y unas cosas que me parecían completamente alucinantes.

«Me encontraba de nuevo como en mis películas anteriores, dentro de un ambiente, de un engranaje donde todo el mundo opinaba y todo el mundo quería hacer la película de cara a la taquilla con un descaro con el que yo no estaba de acuerdo. A mí me parece muy bien que las películas den dinero en taquilla, pero si no hay que venderse y se hacen como a uno le parece. En fin, que seguimos intentando por todos los caminos encontrar un productor y con todos ocurría lo mismo, que si la historia de amor, que si la falta de comercialidad... hasta que decidimos cortar por lo sano.

Ya habíamos pagado los derechos de autor, ya teníamos un dinero invertido y había que salir adelante como fuera. Y lo que hice fue llorar a mi familia. No es que mi familia tenga mucho dinero, pero tengo montones de parientes, y entonces, un poco de cada uno... Se portaron muy bien, de ellos salió la mayor parte del capital necesario. Tanto yo como un socio —Jesús Sánchez—, que llevaba la parte de producción no cobramos nada y aportábamos nuestro trabajo, mientras que los actores nos hacían un precio especial, porque la historia les gustaba mucho. Y nos metimos en la aventura, sin distribución ni nada hicimos la película. Realmente, fue una aventura bastante suicida, vista año y medio después. Con ella he aprendido mucho, desde luego, pero no creo que vuelva a hacer una película de este presupuesto en las mismas condiciones... y sin distribución. Lo que pasa es que, de verdad, yo sentía la necesidad de hacer algo que me llenara a mí, y me lancé en plan kamikaze...

Un pobre enfermo, un epiléptico

T.—Las sugerencias que te habían dado los productores, ¿influyeron en el guión definitivo? ¿Hiciste,

por fin, alguna concesión cara a la comercialidad del film?

P. O.—No, no; yo ya estaba cansado de hacer películas para que fueran comerciales. Insisto en que quería hacer algo que me gustase a mí, sin pensar en nada más. Por otra parte, yo creía —y creo— que la película iba a funcionar, porque tampoco me apetecía arruinar a mi familia con tal de satisfacerme yo. Pero también sé que mi familia no quiere forrarse con esto, de lo que se trata es de tener dinero para hacer otra película y nada más. Desde el punto de vista de la taquilla, yo no cambié en absoluto el guión. Transformé tres secuencias, cierto, pero fue siguiendo únicamente mis gustos. En el guión original, la historia era completamente diferente: empezaba en época actual y salía una especie de hombre-lobo en la actualidad; luego, toda la película eran «flash-back», saltos atrás en los que se iba contando la historia, y acababa con que se descubría que el buhonero de la época presente también era una especie de hombre-lobo, pero yo encontraba que todo esto distanciaba demasiado, era un continuo salto entre el pasado y el presente, con lo que la historia no conseguía avanzar y estructuralmente quedaba muy aburrida. Entonces, lo que hicimos fue quitar toda la época actual, aunque me gustaba dar la posibilidad de que hoy en día también eran posibles cosas parecidas. En su lugar metí más pasado, nos inventamos lo del hombre-lobo niño —con las escenas de los caballos, del lobishome y de la procesión—, con lo que enriquecíamos el personaje de Benito Freire.

T.—¿Pero no crees que esos «flash-back» del hombre-lobo niño son demasiado explicativos, que todas las repeticiones religiosas y sexuales ya están muy claras en el personaje de López Vázquez adulto, en su comportamiento?...

P. O.—Sí, es posible, y ya os digo que en el guión original no estaban. Pero a mí me dio un poco de miedo el que no se entendiera demasiado, que no quedara muy explícito. Además creo que ayuda a comprender un poco más el personaje, su triste realidad de pobre enfermo, de epiléptico, que —condicionado por el ambiente de miseria y de superstición— se acaba creyendo él mismo un hombre-lobo. Y fijaos que, salvo don Jorgito, el predicador inglés de la Biblia, nadie en la película se da cuenta de esto. La mayor cultura que tiene ese predicador le hace verlo, aunque tampoco demasiado, porque si no no delataría a Benito Freire ni ayudaría a capturarlo.

T.—Conectando con esto, vamos a plantearte una cuestión que creemos queda ya muy clara en la película, y es que si para ti el hombre-lobo es un ser perseguido socialmente a causa de su excepcionalidad, de su no integración, o bien si se trata de una sociedad pura y válida que persigue con

trajes
americanas
pantalones
camisas

Terlenka® **YOUNG**

... acostúmbrese a gustar!



PEDRO OLEA



justicia a ese ser para defenderse.

P. O.—No, no; yo creo que la sociedad esta no es pura —por emplear el mismo término de la pregunta—, ni mucho menos, sino que precisamente es la culpable en un noventa por ciento de que este señor sea un hombre-lobo. Insisto en mi postura de que Benito Freire es un pobre hombre condicionado por un ambiente de absoluta pobreza, de total subdesarrollo, del que es culpable esa sociedad. En una sociedad desarrollada, en una sociedad «pura», a este señor no le ocurriría lo que le ocurre, tendría una educación y, en caso de sufrir una epilepsia, una enfermedad o un trauma infantil, sería tratado médicamente e internado en un sanatorio psiquiátrico. Pero esta sociedad lo que hace, en lugar de eso, es condenarle al garrote...

¿Por qué los vampiros necesitan sangre?

T.—Este tratamiento tuyo de Manuel Blanco Romasantas, alias «El Tenedor» —a quien tú has llamado Benito Freire—, ¿te lleva a pensar que todos los hombres-lobo propuestos por la literatura y el cine han sido también fundamentalmente enfermos histéricos, productos directos de un subdesarrollo, o bien el enfoque que has utilizado vale sólo para tu película porque está concretizada en unas circunstancias muy exactas?

P. O.—En el caso que yo he analizado, me parece que está muy claro que fue así. Y creo que este tratamiento puede servir para todos los hombres-lobo que en el mundo han sido... o para casi todos, al menos. En realidad, siempre fueron casos patológicos tratables por medio de la Psiquiatría o de la Medicina, pero que al no ser tratados así han pasado a la leyenda como si fueran seres extraordinarios o mágicos, convirtiéndose en señores a los que, con la Luna llena, les salían pelos en la cara y todo eso. Yo no digo que todos los casos hayan sido idénticos al de Benito Freire, pero sí que han sido consecuencia lógica de una serie de circunstancias. Es lo mismo que pasa con los vampiros y, aunque aquí no hay tradición de este tipo, me gustaría mucho hacer una película sobre ellos, preguntarme cómo ha sido un señor en realidad para pasar a la leyenda como vampiro. Y estudiar de verdad el ambiente en el que se movió, la educación que ha tenido y por qué este señor necesitaba sangre, o, mejor, por qué se le metió en la cabeza que necesitaba sangre. Esa es la línea por la que me interesó desde un principio el personaje del hombre-lobo.

T.—Hace tres años hablaste de tu creencia en la posibilidad de un cine popular, entendiendo por tal «un cine que trate temas populares según el lenguaje que llegue al pueblo, que su problemática esté realmente relacionada con el pueblo». A la vista de esta definición, ¿crees que «El bosque del lobo» es una película popular?

¿Existe alguna posibilidad de realizar este cine popular hoy en España?

P. O.—Creo que «El bosque del lobo» puede ser una película popular. Al menos, mi intención al rodarla era que lo fuese. Pero, claro, los resultados nunca se saben; el tiempo lo dirá.

«Ahora, lo que sí me parece claro es que hacer ese cine popular cada vez es más difícil, cada vez más difícil, porque tanto la censura como la posibilidad de producir una película empeoran por días. Ya se sabe que es distinto a pintar un cuadro o escribir un libro, que el cine exige un complicado engranaje industrial del que no puedes evadirte, que necesitas una serie de millones... pero es que ahora es cuando se ha puesto imposible hacer un tipo de historia popular con un mínimo rigor ideológico. No hay productor que se arriesgue, claro. En la Ley del sesenta y cuatro, con lo del interés especial, sabías que contabas con un treinta o un cuarenta por ciento de protección y que había varios millones, hasta un tope de cinco, que te iban a dar. Pero con las nuevas normas resulta que si te consideran la película de interés especial, cuando dé dinero, dos años después, te pagan cierta cantidad, cantidad que ahora no es fija, sino que resulta del reparto del dinero que tenga el Fondo de Protección ese año entre todas las películas que hayan sido consideradas de interés especial en el mismo año. Entonces, es evidente, el productor que antes se podía arriesgar a hacer una película de interés especial, a partir de ahora se negará en rotundo, porque no puede contar absolutamente con nada para hacerla. El camino que marcan las disposiciones que han salido hace unos días es el de la distribución, pero para ir a la distribución, para que estén dispuestos a meter dinero tienes que hacer un tipo de historias que no tienen nada que ver con ese cine popular de que hablábamos. Prefieren algo mucho más fácil, más inmediatamente comercial... No, no parece sencillo que tengamos por ahora una serie de películas realmente populares. En ese sentido, hace tres años era bastante más optimista que ahora.

El pluriempleo forzado del director español

T.—Pero las ganas de seguir haciendo cine son, a pesar de que se sabe —tú mismo acabas de decirlo— que nunca se van a plantear historias serias, películas de un cierto nivel, de una cierta importancia...

P. O.—Exactamente, películas que toquen la realidad y que sean importantes, por supuesto que no. Y películas que sean importantes —aun sin tocar la realidad— de cara al extranjero, pues tampoco, porque en el extranjero cualquier historia pasada por todas las censuras del cine español se convierten en infantil, no les interesa en

absoluto. ¡Es que quedan como ridículas nuestras películas en el extranjero, es que se ríen, vamos!

T.—Y visto desde dentro, ¿cómo está —ya en general— el cine español, Pedro?

P. O.—Hombre... a mí me parece que el cine español está fatal. Y yo me considero un privilegiado dentro de él, porque hay un montón de compañeros míos que han tenido mucha menos suerte que yo y que están en peores condiciones. Pero esta especie de situación más favorable no me impide considerar lo mal que funciona nuestro cine. Y, sobre todo, lo mal que va a funcionar a partir de ahora con la nueva Ley, absolutamente nefasta para el tipo de cine que queremos hacer. Es una Ley que va a proteger las películas descaradamente comerciales y las coproducciones, los «spaghetti-western» y ese tipo de cosas, mientras que se carga todo el cine que puede ser interesante. Si antes ya era suicida hacer «El bosque del lobo», fijate ahora lo que va a significar llevar adelante «La casa sin fronteras», mi próxima película. En este sentido, yo estoy completamente desmoralizado.

T.—Pero, aparte de la desmoralización, ¿de qué vive un director de cine que —como tú o aún más que tú— lleva año y medio de paro?, ¿de qué come durante ese tiempo?

P. O.—Pues, de que si puedes hacer publicidad, haces publicidad; si puedes hacer televisión, haces televisión; si puedes hacer otro tipo de cosas... siempre hay un sitio donde te dejen meterte, en una oficina o algo así, como hay muchos. La mayoría de mis compañeros hacen publicidad. Yo también he hecho «spots», he hecho televisión, no sé, se vive del pluriempleo, pero —en realidad— se vive muy mal. A no ser que tengas mucha suerte o mucho dinero y esas cosas, entonces puedes permitirtelo, pero vivir de tu profesión, hacer una carrera, tener un título e intentar vivir de él (como parece lo lógico, digo yo) es muy fastidioso, muy difícil.

T.—Es que mucha gente parece olvidar que el problema del cine español es también (y por encima de muchos otros) un problema laboral, donde hay un paro y una industria que no ofrece suficientes posibilidades de trabajo, sobre todo en los últimos meses. Para ellos, vuestra labor es considerada como algo complementario, o como una aventura, un «hobby»...

P. O.—Pues de verdad que para mí (como creo que para todos mis compañeros) el cine no es un «hobby», ni muchísimo menos, sino algo cotidiano que vivo y sufro todos los días. Yo lo paso fatal cuando no ruedo, y si estás parado un año, te vuelves neurás-

ténico, te vuelves un imbécil. Necesitas rodar para realizarte un poco. Lo que nos va a llevar, como única salida, a hacer cine en el extranjero, porque aquí las cosas cada vez están más difíciles. El problema es que en el extranjero hay que empezar otra vez de nuevo, trabajar de meritorio, de ayudante... el haber hecho «El bosque del lobo» no te sirve absolutamente para nada.

Una lucha que ya dura demasiados años

T.—Pero durante muchos años esto de quedarse aquí y tratar de hacer cine como fuese casi era una lucha a niveles políticos, nacida de una postura ideológica concreta. ¿Qué sucede, que esa lucha ya se ha perdido, que ya dura demasiado y hay un cansancio general al no verse nunca las salidas?

P. O.—Por una parte, es demasiado larga la lucha y, desde luego, las salidas no parecen existir, o son tan mínimas... Por otra, se te plantea el problema de la eficacia: ¿para qué sirve una película ideológicamente sanísima, avanzada y progresiva?, ¿qué adelantas con hacerla, si en realidad la solución no tiene que venir por medio de una película sanísima? Cada vez creo más que el cine sirve para estar satisfecho con uno mismo, con su moral o su ideología particular. El aspecto combativo que pueda alcanzar una película me parece nulo. Yo no creo en el cine revolucionario más que después de una revolución. Si, puede ayudar antes a concienciar un poco a la gente... pero no mucho más. Y el panorama es tan desolador que, de verdad...

T.—Y en este «panorama tan desolador», ¿cómo se ha podido aprobar una orden como la de doce de marzo de mil novecientos setenta y uno, cuya ejecución va a agravarlo todavía más?

P. O.—Pues no tengo ni idea. La única explicación de que haya salido esta Ley es que en su elaboración haya estado metida gente que le interesa mucho, productores y distribuidores a quienes interesa el tipo de cine que se va a favorecer. O sea, que está clarísimo que en la Ley han intervenido personas de las que hacen las comercializadas descaradas o que montan coproducciones con Italia, falsas o auténticas. Es la única explicación posible, porque si se hubiera consultado con otro tipo de productores o de directores, por supuesto que no hubiese salido esta Ley como ha salido. Porque es nefasta y completamente negativa —insisto— para todo tipo de cine con una cierta inquietud. Hasta tal extremo que me parece que, salvo intentos suicidas, se van a encontrar sin películas españolas para festivales. O vamos a hacer el ridículo en ellos. Pero, según parece, eso no debe de importar nada, lo único que importa es hacer películas que den dinero...

(Entrevista tomada en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: MANUEL S. URÍA.