

HACE tres años (1) hablamos en estas páginas con Pedro Olea. Acababa entonces de estrenar su película «El bosque del lobo», que había rodado con su propia productora, Amboto Films.

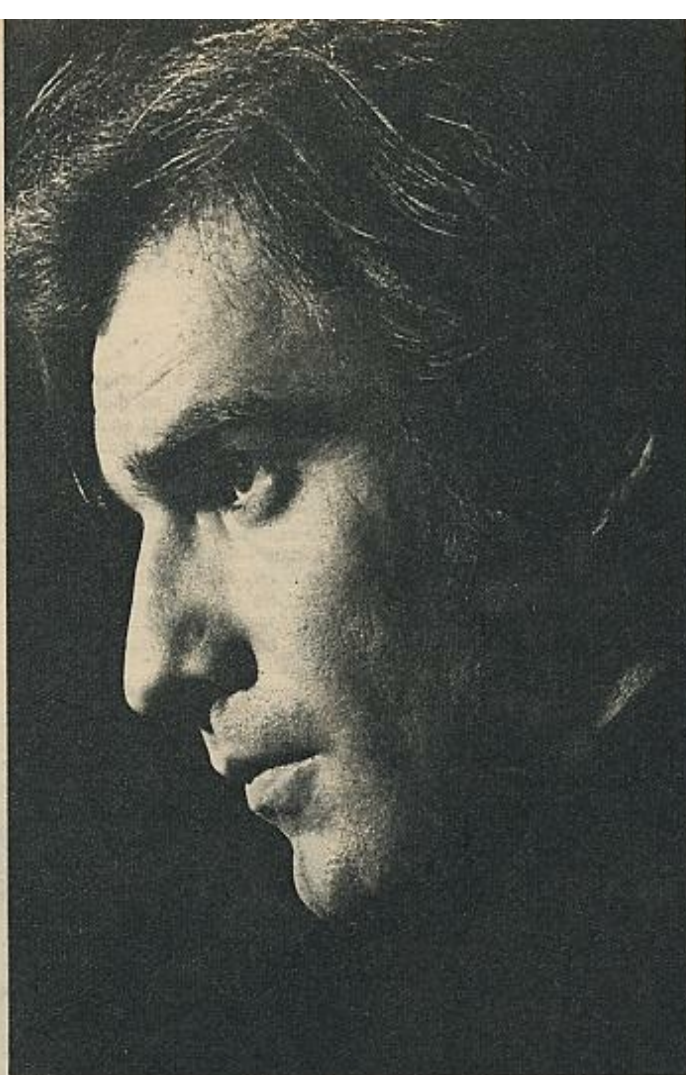
Más tarde, Olea realizaría, con el mismo procedimiento, «La casa sin fronteras», cuyo pésimo resultado económico le obligaría a olvidar sus proyectos de independencia y a adscribirse en las líneas habituales de director contratado por otras productoras. Y así realizaría «No es bueno que el hombre esté solo», y ahora su reciente «Tormento», basada en la novela de Galdós.

Lo que Olea nos contaba en aquella entrevista puede ser replanteado hoy. Con «El bosque del lobo» pretendía lograr una suerte de cine popular, no dirigido a minoría alguna, que conservara una notable dignidad y unos planteamientos críticos consistentes. La preocupación de Olea consistía en expresarse para un público mayoritario al que hacerle interesante el cine que, por otras razones, sólo consumía habitualmente entre nosotros un público muy determinado.

De ahí el interés que nos produce su «Tormento». Basándose en los mecanismos del melodrama, Olea pretende superar el juego puramente argumental del género para incidir de nuevo en su problemática eje: la opresión que un medio ambiente ejerce sobre el individuo coartándole en su libertad y exigiéndole un tipo de vida diferente al que ese individuo desearía llevar. Los aciertos (2) y los errores de «Tormento» son discutidos en la amplia conversación crítica que mantuvimos con el realizador, pero al margen de ellos, lo que nos parece respetable, por encima de todo, es la trayectoria de este joven realizador, que, con sus propios medios o bajo contrato (con la serie de condicionamientos que esta última fórmula conlleva), pretende continuar una trayectoria personal e inquieta. Esto, naturalmente, no implica que en todo momento Olea aclarte. Ni que su cine deba interesar a todos. Pero no son comunes en nuestra cinematografía, como ya se sabe, trayectorias semejantes, al menos para los directores que se ven obligados a sobrevivir bajo contrato.

TRIUNFO.—¿Por qué fases pasó la adaptación de «Tormento»?

PEDRO OLEA.—Después del éxito de «No es bueno que el hombre esté solo» me llamó el productor José Frade para proponerme dirigir un guión, «Tormento». Yo conocía la novela de Galdós, que me gustaba mucho, pero el guión —que



PEDRO OLEA

«El orden, la familia, la sociedad»

venía firmado por Ricardo López Aranda y el propio Frade— no me acababa de convencer. Entonces pensé que había que hacer muchas reformas y, de hecho, lo cambié bastante. Después, Angel María de Lera hizo unas correcciones a los diálogos porque, por lo visto, había habido antes otra versión en que intervenía Lera, y además a mí me vino bien porque me parece un buen escritor. Me interesó que quitara el exceso de literatura que tenían los diálogos, que les diera un matiz más creíble. En todo este proceso, mi esfuerzo se concentró en quitar la carga enormemente literaria que contenía el guión primitivo. En censura tardaron bastante tiempo en darnos una respuesta, entre otras cosas porque coincidió con la muerte de Carrero Blanco y el cambio de Gobierno. No hicieron ninguna supresión, aunque si diversas «recomendaciones», como que

el cura que interpreta Ismael Merlo no fuese glotón —aparecía en un momento hablando con la boca llena—, que no se actualizase la historia y que los móviles del comportamiento del sacerdote Pedro Polo fuesen de verdadero amor. Una vez la película realizada, no ha tenido ningún corte.

T.—¿Cuál crees que es el motivo del interés actual por Galdós, por «Clarín», por novelistas del diecinueve o de la Generación del noventa y ocho? ¿Por qué se les adapta ahora en cine con tanta frecuencia?

P. O.—Yo creo que es debido a la ausencia de historias, de argumentos, que estamos sufriendo. Indudablemente, cualquiera de estos novelistas posee una base, un armazón, que no tienen el noventa por ciento de los guiones originales. Por otra parte, son novelas en las que «pasan muchas cosas», que

ofrecen gran variedad de temas, y eso siempre es un atractivo para el productor. Además, el nombre de un Galdós también atrae a un número de gente bastante amplio.

T.—¿Y no será también una especie de refugio ante la enorme dificultad de tratar temas que se refieran a la España actual?

P. O.—Sí, sí, por supuesto. Tratar las cosas en clave de ciencia-ficción, de humor, de terror, o retrocediendo históricamente, siempre es más factible. Fijaos que entre las recomendaciones de censura figura esa de que no actualizáramos la época en que se desarrolla la historia.

T.—En ese trabajo de adaptación cuyas fases enumerabas antes, ¿qué diferencias esenciales introdujisteis respecto a la novela original?

P. O.—Bueno, no demasiadas. En líneas generales, la película es bastante fiel al texto de Galdós. Hay, sí, un cambio bastante importante: en la novela, Pedro Polo, el sacerdote, es un personaje más mezquino, su único interés es acostarse con Amparo, y ella tiene unas ganas inmensas de quitárselo de encima para casarse con el indiano. Como habéis visto, en la película el cura está enamorado sinceramente, pero sobre todo la diferencia es que ella también está enamorada de él.

«Porque a mí me interesaba más dar la historia de un amor imposible, frustrado por unas normas completamente irracionales y completamente inhumanas como las que impiden a esta pareja relacionarse, que una simple aventura de «cura sinvergüenza». En ese sentido, me parecía más importante que Polo en vez de decirle en la escena clave que se quede una noche con él y luego la dejará marchar —como sucede en la novela—, diga aquello de «dime por lo menos que me quieres y te dejaré marchar», como ha quedado en la película. Las recomendaciones de censura sobaban, por tanto, en este aspecto, porque nosotros veíamos ya así al personaje.

«Si os dáis cuenta, esto es un poco lo mismo que ya he contado otras veces: unas personas que por una serie de condicionamientos sociales se ven obligadas a ser y comportarse de una forma distinta a como en realidad quisieran. Uno es un hombre-lobo y la gente no quiere que lo sea y le mata («El bosque del lobo»), al otro le quieren cambiar de nombre e introducirle en una secta («La casa sin fronteras»), al otro no le dejan que se acueste con una muñeca («No es bueno que el hombre esté solo»)... No sé, creo que es una constante en todo lo que he hecho hasta ahora.

T.—¿También son de Galdós las palabras finales de Francisco Rabal?

P. O.—Sí, son de Galdós, lo que

(1) TRIUNFO, número 467.

(2) Destaquemos al excelente equipo de rodaje que ha acompañado a Olea en esta ocasión.

PEDRO OLEA

pasa es que no estaban metidas al final, sino en uno de los larguísimos monólogos que él tiene al enterarse de la anterior relación de Amparo con el sacerdote. La novela empieza y termina con una especie de diálogo teatral. Concretamente, termina con una conversación entre el matrimonio Bríngas en su casa, donde dicen que nunca reconocerán a ese pariente. Pero ella se marcha igual con el indiano, aunque Rosalía (Conchita Velasco) no va a la estación, sino sólo el marido y el criado de Francisco Rabal.

«Pero insisto en que las frases que el indiano dice al final, todo eso de «¡Qué me importa el orden, la familia, la sociedad!» está en Galdós, aunque corresponda a un paseo de él por las calles. Son, como véis, cambios de lugar en algunas situaciones o diálogos, pero no decisivos.

T.—Sea como sea, nos parece que la parrufada de Paco Rabal en el último plano queda como un parche, como algo precipitado que no se desprende del resto de la película, como si hubieses querido explicar «in extremis» lo que antes no está contado.

P. O.—Bueno, no sé, porque yo todavía no tengo ninguna perspectiva sobre «Tormento». Está tan reciente... En una anterior redacción del guión, ese diálogo no existía, e incluso ya en el doblaje había puesto esos pensamientos en «off» cuando él está delante del Palacio de Cristal y borra la A que había marcado en el suelo. Después me arrepentí, cambié de sitio esa secuencia del Retiro y lo puse al final.

T.—Pero la sorpresa de que ella se vaya, la manera en que lo has planificado, queda como un truco dramático.

P. O.—La misma sorpresa está en la novela, nada más que en vez de ser en la estación, el indiano le pregunta a Amparo, cuando va a visitarla a casa de ella después del intento de suicidio, que si tiene un baulito porque lo que tiene que hacer es marcharse con él. Más que un truco, yo diría que al quitar lo del baulito he querido jugar un poco al «suspense», sorprender al espectador con la aparición de ella después de que el público se haya preguntado unos minutos qué es lo que va a suceder.

T.—Hay una cuestión global sobre la película, y es que lo que creemos el verdadero núcleo central de ella, la verdadera tragedia, es la imposibilidad de la relación erótica entre Polo y Amparo, mientras que tú te has centrado mucho más en la pareja de Amparo y el indiano, en los condicionamientos que dificultan su unión, que para ella es más bien «de circunstancias». Con lo que esa «verdadera tragedia» de que hablábamos, queda como desdibujada, tratada uni-

camente respecto al segundo conflicto...

P. O.—Lo que sucede es que eso es más o menos también como en el libro. En «Tormento», de Galdós, el personaje del cura tampoco sale mucho, es una relación que ha tenido con ella, se supone que hace tiempo y no mucho más... Por encima de uno u otro conflicto, a mí lo que me interesaba era hacer una especie de casi, casi, sainete de costumbres, dar una visión de aquella época, de cómo era la gente, de la pequeña burguesía... O sea, no centrarme sólo en dos personajes, que tienen importancia, de acuerdo, sino trazar una especie de mosaico. A mí, por ejemplo, el personaje de Rabal me interesa muchísimo, creo que en la película es el verdadero protagonista, transcurre toda ella desde que él llega hasta que se marcha. Al menos, así lo he enfocado yo.

T.—Sin embargo, tampoco queda clara tu postura frente al personaje de Rabal, porque por una parte es el típico indiano que ha hecho fortuna en ultramar Dios sabe cómo, que sólo vuelve para instalarse, para tener un hogar y vivir de lo que ha acumulado, y por otra parte hay ese enfrentamiento verbal suyo en el último minuto con las normas de una sociedad ante la que él se mostraba más bien conformista...

P. O.—Sí, tal vez, quizá hubiesen hecho falta las frases en «off» que quité para evitar una excesiva literatura en la película. Es posible que de esta forma se le hubiera entendido mejor. No sé, yo pensaba que quedaba claro como está, pero es posible que no...

T.—Es que esto conecta bastante con algo que suele suceder en tus películas: que en los finales hay una especie de contradicción con el resto de la historia. Mientras que en el desarrollo de la película los conflictos de los personajes y su manera de reaccionar ante ellos son —digamos para entendernos— «conservadores», el final es un trallazo que rompe con esa línea como para proporcionar al espectador una idea —seguimos hablando para entendernos— «progresista». Es, por ejemplo, en «No es bueno...», el señor que está absolutamente reprimido, encerrado, que acepta los convencionalismos, y que de repente rompe con todo, sin que hayamos contemplado una progresión dramática que lo justifique... Y es un poco lo mismo lo que sucede con este cambio brusco del personaje del indiano.

P. O.—Pero ese cambio no es tan brusco, al menos así me lo parece. De acuerdo con que el indiano habrá hecho su fortuna a base de explotar indios y todo lo demás, pero es un hombre que nunca ha querido aceptar las normas, que ha vivido entre montes, sin leyes, que le gusta mantenerse al margen de la sociedad, que es un poco anár-

quico, que es anticlerical, huidizo, misántropo... Yo no digo que sea un anarquista en el sentido político del término, ni mucho menos, pero sí a nivel personal, de relación con los demás, de negarse a aceptar reglas impuestas. Si él no quiere casarse con Amparo es por eso, porque —insisto— no le importan el orden, ni la familia, ni la sociedad. No es que se vaya a cargar esa sociedad, sino que huye de ella. En la novela también es así Agustín Caballero.

T.—¿A ti te importaba mucho respetar a Galdós? Como siempre

Te vas acercando poco a poco a ser un narrador de historias al estilo americano...

P. O.—Estoy de acuerdo. En un sentido de autoría, yo me siento más responsable de las dos cosas que me he producido yo («El bosque del lobo» y «La casa sin fronteras»), que del resto. Ahora, a partir del fracaso económico de «La casa...», yo soy un señor al que contratan. Me contratan para narrar unas historias que me gustan más o menos, pero nunca puedo partir de cero y elegir, como hacía antes. Si yo hubiera seguido



Amparo (Ana Belén) y Pedro Polo, el sacerdote (Javier Escrivá). De su relación dirá Olea que es «un amor frustrado por unas normas completamente irracionales, completamente inhumanas».

remites al espectador a la novela...

P. O.—No, no, en absoluto, a mí no me importa la fidelidad al libro. Pero hay cosas que sí me sirven, sobre todo de psicología de personajes, y entonces para entender cómo puede funcionar Agustín Caballero tengo que atenerme a lo que yo sé de él a través de Galdós. Pero en todo lo posible yo he tratado de asumir la novela, de hacerla mía de alguna forma, para poder comunicar una serie de cosas al espectador.

T.—A medida que vas haciendo tus películas, lo que se nota es —por una parte— una seguridad narrativa mucho mayor, pero —por otra— una creciente indefinición tuya cara a lo que narras, una menor carga ideológica si quieres, como una especie de neutralidad.

mi trayectoria, no habría hecho ni «No es bueno...» ni «Tormento», sino otro tipo de cine más personal, ¿entendéis? Entonces, desde un punto de vista de autor, soy responsable total de las películas que he producido con Amboto, de esas dos que he citado. Pero en las otras soy un señor que trabaja para una industria y que trata de cumplir con su profesión. Eso no quiere decir que no me guste una historia como la de «Tormento», e incluso procuro adaptarla a mi forma de ver las cosas. Pero reconozco que, efectivamente, no sigo una línea coherente y continuada, como puedan haberlo hecho un Saura o un Berlanga.

T.—Pero quizá sí exista una coherencia más íntima, interna. Tú mismo apuntabas al principio uno



Olea, con Javier Escrivá e Ismael Merlo, en un descanso del rodaje. La interpretación es uno de los mejores alicientes de «Tormento».

de los «leit-motiv» de tu cine...

P. O.—Quizá... Indudablemente, siempre se intenta hacer algo personal, pero lo que quiero es marcar la diferencia entre las películas de las que me siento autor completo y aquellas otras —como las últimas— en que trato sólo de realizar lo más dignamente posible una labor profesional dentro de una industria tan fastidiosa y cabreada como la del cine español. Lo que pasa es que tengo la suerte de que, dentro de los mecanismos de esa industria, me ofrecen las cosas mejores.

T.—Volviendo a «Tormento», hay dos cosas que nos gustaría discutir contigo. Primero, lo que nos parece tu falta de compromiso con lo que cuentas, tu quedarte a menudo fuera de lo que narras, como si no estuvieras a favor ni en contra de ningún personaje (salvo el muy evidente de Conchita Velasco)... Después de haberlos presentado espléndidamente en la primera mitad de «Tormento», en la que utilizas un montaje directísimo, una planificación que sólo atiende a lo esencial, te da como miedo a «mancharte las manos» cuando la historia necesita ya de una concreción, de un riesgo, de una toma de partido... Y entonces empleas un estilo mucho más descriptivo, menos concreto...

P. O.—Bueno, yo no tomo partido por los personajes porque no creo que haya ninguno que se muestre perfectamente de acuerdo con mi manera de ver las cosas, ni que ninguno sea ni muy bueno ni muy malo, sino que es una especie de mosaico. Tampoco he querido «criticar y fustigar la burguesía de la época», porque a menudo trato la anécdota de manera irónica, cachonda.

«Por otra parte, la novela estaba tan llena de cosas, hay tantas his-

torias y temas distintos dentro de ella, que había que abordar mínimamente cada uno de ellos. A mí me gustaba «Tormento» por esa complejidad, por esa acumulación. Pero entonces, en hora y media, es difícil meterle mucho en la psicología de los personajes, serenarte para adoptar un punto de vista exacto sobre cada uno de ellos.

«Trato, además, de conectar emocionalmente con el público; aquella especie de frialdad con que estaba hecha «El bosque del lobo» ahora no me convence. Porque yo quiero llegar a un público amplio contando historias, que es de verdad lo que a mí me gusta, contar historias.

T.—Esto entronca con algo de lo que hablábamos hace tres años en TRIUNFO y era tu deseo de conseguir un cine popular, unas obras que conjugaran la calidad con la comercialidad, que llegasen a un público amplio sin por ello perder una dignidad estética e ideológica.

P. O.—Sí, sigo pensando en ello, y después del fracaso de «La casa sin fronteras», mucho más. Posiblemente ahora no volvería a hacer «La casa...», porque en el fondo es una especie de masturbación, una especie de película onanista, que en un momento determinado dices voy a hacer una cosa importante y trascendente y luego resulta que no, que la ven muy pocas personas y que está en el Amaya cuatro semanas... Yo creo, como Hitchcock, que el cine es una sala que hay que llenar, que el cine es un arte de masas y que cuanto más gente vaya, mejor. Sigo intentando conciliar la calidad con un amplio alcance popular. Creo que lo conseguí con «No es bueno...» —aunque haya cosas que ahora me horroricen de ella, aunque también me parece que están ahí los mejores planos que haya

rodado nunca—, y espero lo mismo con «Tormento». Y no es que ahora haga cualquier cosa, puedo decirlos que he rechazado veintitantos guiones antes de decidirme por éste.

T.—Hemos dejado hasta después de que planteáramos lo del «cine popular» la segunda de las cosas que prometimos discutir contigo. Y es tu tendencia a explicar demasiado, a la necesidad que parece tener de atar todos los cabos, de que los personajes se expliquen a sí mismos y las situaciones que viven.

P. O.—Sí, eso son cosas muy literarias que tengo que quitarme. Estoy absolutamente de acuerdo con vosotros en que es un defecto, pero tengo un miedo terrible a que las cosas no queden muy claras. También eso me viene desde «La casa sin fronteras», en que la gente no entendió nada y todo el mundo me decía que es que hacía las cosas en clave, que debía dárselas más clarificadas al público. Desde entonces tengo el trauma de explicarlo todo y de darlo muy mascado, y ahora me he dado cuenta de que me he pasado a un extremo opuesto, que explico demasiado.

«Creo que buena parte de lo que apuntáis, con lo que no estáis de acuerdo en mi cine, viene de que yo soy muy mal guionista. He trabajado siempre con guionistas diferentes y nunca he encontrado a ese guionista perfecto que me entienda, que participe de mi manera de ver las cosas y al mismo tiempo sepa salvar los defectos que yo tengo al escribir una película. Ahora preparo con Azcona mi próxima película y estoy aprendiendo mucho de él. Es un gran profesional y organiza, por ejemplo, las secuencias de forma que yo solo sería incapaz.

T.—En esa entrevista que te hemos citado de hace tres años, te mostrabas absolutamente desesperanzado respecto al futuro inmediato del cine español. Era a los pocos meses de aprobarse las Normas de Regulación de mil novecientos setenta y uno bajo Sánchez Bella, y tú no veías ninguna salida posible para nuestra producción. ¿Crees que en este período de tiempo han variado las perspectivas?

P. O.—No, yo creo que fundamentalmente seguimos igual. La industria del cine español sigue estancada en el mismo sitio que lleva hace décadas. Falta inventiva, falta sobre todo riesgo (y del riesgo han nacido siempre los grandes éxitos), no surge apenas gente nueva. Seguimos en manos de la distribución, cuyos criterios son los de siempre. Ha habido una pequeña liberalización de la censura —sin la cual no se podrían haber hecho, evidentemente, ni «La prima Angélica» ni la misma «Tormento», pero infinitamente menor de lo que deseamos y necesitamos. Mientras no pueda expresarse toda la gente joven que tiene cosas que decir con una cámara, mientras no aparezcan diez o quince directores nuevos todos los años, mientras seamos siempre los mismos, mientras las películas dignas sigan siendo una excepción, todo seguirá más o menos igual.

«Lo importante es que si hay un público nuevo, que ha hecho posible el éxito de películas como «El espíritu de la colmena», un público que ya no es minoritario, sino que numéricamente es muy amplio y puede lograr el éxito de una película que se aparte un poco de lo habitual. Pero de esto nuestra industria cinematográfica no parece haberse enterado, sigue apegada a su rutina de siempre, tratando de repetir el más inmediato éxito de taquilla.

T.—Aunque tú siempre dices que, en esta situación, eres un director afortunado, si observamos tu trayectoria también hay diversas etapas, desde la clara comercialidad buscada en tus dos primeras películas, pasando por tus propias producciones, hasta la síntesis de ambas etapas que caracteriza tu momento actual. Tu carrera es como una constante búsqueda de por dónde se puede transitar de mejor manera, ¿no?

P. O.—Sí, es que no está el cine español como para tener una trayectoria muy clara, muy perfecta y muy tal, salvo en el caso de que encuentres a un Querejeta, que es el único señor que en este sentido funciona así. Por mi parte, en cuanto vuelva a tener dinero, volveré a formar otra productora para volver a ese cine personal que, hoy por hoy, no me es posible hacer... ■ Entrevista realizada con magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN.