

Pedro Olea: semblanza de un brillante artesano del cine

Txomin Ansola González

El director, guionista y productor Pedro Olea ha conseguido desarrollar una dilatada trayectoria cinematográfica. Esta ha dado lugar a una filmografía que es una constante reivindicación de su condición de brillante artesano del cine. En este artículo repasamos la primera parte de su obra, que abarca de *Días de viejo color* (1967) a *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978).

Palabras Clave: Cineasta, Director, Artesano, Bilbao, País Vasco.

Pedro Olea: Zinemaren artisau distiratsuaren ikuspegia

Pedro Olea zine-zuzendari, gidoilari eta ekoizleak ibilbide zabala egin du zinean. Zinemaren artisau distiratsua dela erakusten digu bere filmografiak. Artikulu honetan bere obraren lehen zatia birpasatu dugu, *Días de viejo color* (1967) filmetik *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) filmera.

Gako-hitzak: Pedro Olea, zinea, Bilbao, Euskal Herria.

Artikuluja jaso den eguna/Fecha de recepción: 2010.3.3

Onartu den eguna/Fecha de aceptación: 2010.6.10

[TXOMIN ANSOLA GONZÁLEZ](#). Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. Email: txominan@mixmail.com

Introducción

Podemos considerar a Pedro Olea como un cineasta singular, que cuenta con una filmografía irregular, aunque atractiva. Su trayectoria cinematográfica nos puede servir como paradigma para ilustrar las dificultades y contratiempos que deben superar, constantemente, los directores de cine que aspiran, en España, a construir una obra con rasgos propios y a dotarla de una continuidad en el tiempo.

A diferencia de otros cineastas que se afanan en reivindicar, de manera reiterada, su condición de autores, Olea siempre ha declarado que se considera un artesano del cine. Su deseo, no siempre logrado, ha sido hacer cine, y a este anhelo se ha entregado desde su triple condición de director, guionista y productor.

Su filmografía, formada por 16 largometrajes, recorre cinco décadas de la cinematografía española. Se inicia en 1967 con el largometraje *Días de viejo color*, y se cierra de momento, en 2004, con el episodio “Se vende colegio” del filme colectivo *¡Hay motivo!*.

En este artículo nos vamos a centrar en las dos primeras etapas de las cuatro en que se puede dividir su filmografía. La primera la hemos titulado “Primeros trabajos, primeras películas y primeras producciones”, y comprende de 1967 a 1972, mientras que la segunda la hemos agrupado bajo el epígrafe: “Cineasta de éxito”, y se extiende de 1973 a 1978.

Del Casco Viejo a la Escuela Oficial de Cinematografía

Pedro María Olea Retolaza nace el 30 de junio de 1938 en Bilbao, para ser más precisos en el Casco Viejo, donde su madre y las hermanas de ésta regentaban el Restaurante Retolaza, mientras su padre, trabajaba como apoderado en una sucursal bancaria. En este espacio tan característico de la villa, al que Olea volverá con mucha frecuencia de adulto, transcurrió su infancia y juventud. Tras comenzar sus estudios en un pequeño colegio privado pasó a cursar el bachillerato con los Hermanos Maristas.

Concluida esta parte de su formación tuvo que plantearse que estudios universitarios quería cursar. En ese momento es cuando le asaltaron las dudas sobre la carrera que quería elegir. Por una parte estaba la familia que se inclinaba por los estudios de ingeniería o derecho, propuestas que no le seducían. Mientras que por la otra estaba el propio Olea, que si algo tenía claro era que no sabía que hacer con su futuro profesional.

Un dilema que tardó varios años en resolver: “Fui un estudiante indeciso. Al comenzar el preuniversitario me matricule en Ciencias, pase poco después a Letras, y lo acabe en Escuelas Especiales. Todo ello en el primer trimestre. Por fin inicio Económicas, al tiempo que llevó el Cine-Club Universitario y ruedo alguna película en 8 mm. Al fin, le digo a mi familia que quiero estudiar cine, pero nunca dando la impresión que voy a dejar la carrera, ya que como en Madrid hay Facultades de Económicas les digo que seguiré la carrera y caeré de vez en cuando por la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). De hecho, luego sucedió al revés, fui a la EOC y el único día que aparecí por Económicas fue un día de huelga”¹.

1. “Entrevista con Pedro Olea”, en Castro, Antonio. *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 276.

El interés por el cine no era algo nuevo para el futuro cineasta, al contrario era un tema que le había fascinado desde muy joven, ya que junto a la radio y la literatura fueron una fuente constante de entretenimiento y conocimiento durante toda su juventud. El influjo del cine, no obstante, fue superior. Se convirtió en una pasión, que fue alimentando con la visión de innumerables películas, las primeras de las cuales las vio acompañado de su abuela materna, las escapadas a los rodajes de películas que se filmaron en parte en Bilbao: *El gran galeoto* (Rafael Gil, 1951), y *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957), las sesiones de cineclubs y la realización de dos cortometrajes de ficción en súper 8, cuyo guión y dirección compartió con Manuel Martín, un compañero de estudios. Uno de esos cortometrajes, *Despertares* (1960), fue premiado en un certamen de cine amateur celebrado en Bilbao.

Ese galardón constituyó un paso previo a su entrada en la Escuela Oficial de Cinematografía. Se incorporó a ésta en el curso 1961-62, en la especialidad de dirección, tras superar uno examen de acceso muy duro y competitivo. Al que se presentaron casi doscientos aspirantes y solo cinco consiguieron acceder a la misma. Entre ellos se encontraba Olea, que recordaba las tres pruebas que tuvo que franquear para incorporarse a la EOC: “Para entrar, primero te hacían un test vocacional. Se reunían unos cuantos del tribunal y te escudriñaban la vocación. Después pasabas una prueba escrita, ponían una película sin títulos y tenías que hacer una crítica; recuerdo que a mí me tocó *Juego de Reyes* (1960), una cosa alemana sobre ajedrez (dirigida por Gerd Oswald e interpretada por Curd Jurgens y Claire Bloom). Después, a partir de la noticia de un periódico, de un arranque de guión y una sinopsis, tenías que desarrollar un guión completo”².

La Escuela Oficial de Cinematografía constituyó para Olea una excelente plataforma para introducirse en la industria cinematográfica. La otra vía, comenzar de meritorio, era un camino largo, difícil y de resultado incierto de cara a labrarse una trayectoria profesional en el cine. Su paso por la Escuela le vino bien en el terreno personal, aunque reconoce que el nivel de la enseñanza era muy malo. De esos destaca, solamente, el trabajo como profesor de Carlos Saura, ya que fue el único de los docentes del que aprendió algo. La Escuela Oficial de Cinematografía, considera, “nunca ha estado bien enfocada y que además es clasista y limitada. Pero tiene la ventaja de conceder un título con el que puedes hacer cine. En aquella época la gente solía repetir casi siempre los cursos. Yo tuve mucha suerte”³.

Efectivamente, a diferencia de lo que señala Olea en relación a otros estudiantes, su paso por la Escuela de Cine no pudo ser más brillante al conseguir aprobar los tres cursos a la primera. Su primera práctica en la EOC fue *Última página* (1962), en la que narra los últimos momentos de una mujer de la alta burguesía antes de suicidarse.

En su segunda práctica, *El parque de juegos* (1963), optó por adaptar el relato del mismo título del escritor inglés Ray Bradbury, una decisión que sorprendió entre sus compañeros y profesores. La elección de un trabajo de corte fantástico contrastaba con las prácticas de carácter realista que se solían filmar en la Escuela. El resultado fue sumamente gratificante para Olea que consiguió, de esta forma, su primera oferta de trabajo. Formulada por el productor Francisco Molero, estaba condicionada a que el nivel que

2. Casas, Quim; Torreiro, Mirito: “Entrevista”, en Angulo, Jesús; Heredero, Carlos F.; Rebordinos, José Luis (edición a cargo de). *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Filmoteca Vasca- Euskadiko Filmategia, Fundación Caja Vital Kutxa-Caja Vital Kutxa Fundazioa, San Sebastián, Vitoria, 1993, pp. 86-87.

3. Castro, Antonio. *op. cit.*, p. 276.

254 había conseguido en esa práctica lo mantuviese en la del año siguiente. Esta era la tercera y última, paso previo para graduarse en la especialidad de dirección.

Para afrontar esta práctica final eligió *Anabel* (1964), basada en el cuento homónimo del escritor argentino Marco Denevi. Relato que había ganado un concurso literario convocado por la edición en castellano de la revista estadounidense *Life*. Un texto que el director estadounidense Joseph Losey llevó a la pantalla, cuatro años después, con el título de *Ceremonia secreta* (*Secret Ceremony*, 1968).

Carlos Gortari escribía en la revista *Cinestudio* sobre ambas adaptaciones: “Donde Losey realizaba una meditación sobre sus temas preferidos del dominio entre las personas, Olea exploraba de una manera poética el drama de una soledad, y de una maternidad frustrada; si en Losey había la cruel lucidez del científico, en Olea se transparentaba la ternura de un poeta humanista”⁴.

La brillantez con que Olea concluyó su periplo académico hizo que el productor Francisco Molero, de la empresa Pro-Artis, ratificase la oferta laboral que le había hecho el año anterior, dando lugar a su primer contrato profesional. Inicialmente se pensó en realizar un largometraje a partir del trabajo contenido en *Anabel*, pero se descartó esa opción, tras constatar que Losey había adquirido los derechos cinematográficos del cuento. En su lugar se le ofreció la dirección de la película *El fabricante de monstruos*, cuyo protagonista era Boris Karloff. Concebida como una coproducción con Alemania e Italia, problemas derivados de su puesta en marcha frustraron el rodaje, suspendiéndose la misma, aunque Olea cobró lo estipulado en su contrato.

Primeros trabajos, primeras películas, primeras producciones

La posibilidad, fallida, de incorporarse a la industria cinematográfica le llevó a trabajar en Televisión Española. Francisco Molero, que se encargaba también de la producción de la serie *Conozca Vd. España* le ofreció la posibilidad de rodar algunos episodios. Dirigiendo tres: *Xantares*, sobre Galicia, *La ría de Bilbao*, y *Entre naranjos*, dedicado a Valencia, filmándolos en 1966,

Con *La ría de Bilbao* volvía por primera vez de manera profesional a su ciudad natal. Un regreso que resultó un tanto accidentado y polémico al ofrecer una visión de la misma que no gustó nada: “Realice un itinerario por las zonas cercanas a un Nervión, ya olvidado, con niños nadando confiados entre embarcaciones, con las columnas de humo de las fábricas como telón de fondo; también había imágenes de entrenamientos del Athletic y escenas de txikiteros. La gente debía esperar una serie de postales típicas y yo quise ir más allá. No gusto nada que se viera poca gente y pocos coches. Si estaba en agosto, ¿que iba a haber? No gustó que los txikiteros cantaran mal, tampoco gustó que no sacara a la Amatxo de Begoña y apareciera la palanca. Me acusaron de que la Universidad de Deusto tenía un tratamiento de película de Drácula, porque puse música de órgano...”⁵. El presentador del documental fue José María de Areilza, primer alcalde franquista de la villa, aunque Pedro Olea propuso en vano que fuera José Ángel Iribar, el mítico portero del Athletic de Bilbao.

4. Gortari, Carlos. “Pudor y sensibilidad”, *Cinestudio*, Madrid, número 125, octubre de 1973, p. 33.

5. Redondo, Maite. “Entrevista con Pedro Olea: Mi documental La ría de Bilbao no gustó nada al franquismo pero conseguí colarlo en televisión”, en *Deia*, Bilbao, 30 de noviembre de 2008.

El excelente trabajo de Olea fue mejor valorado y apreciado en el Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, el actual Zinebi, donde fue galardonado con un Mikeldi de Plata, en el apartado dedicado a los programas de televisión, en la edición de 1966.

La polémica que acompañó la exhibición de *La ría de Bilbao*, también se repitió con *Xantares*, programa al que se le reprochó que ofrecía una visión negativa y poco turística de Galicia, y *Entre naranjos*, que suscitó la protesta del Gobernador Civil de la provincia, por varias afirmaciones que se vertían en el documental, en las que se indicaba que Valencia era en parte “un foco de arribismo, vulgaridad y mal gusto” y por la inclusión final de la canción *Al vent*, de Raimon.

Menos conflictivos fueron dos documentales realizados posteriormente. En el primero, *El rastro de Ramón* (1969) incluido en la serie *La víspera de nuestro tiempo*, se repasaba la relación literaria entre un paisaje y un escritor. En este caso el rastro madrileño y los textos que le dedicó Ramón Gómez de la Serna. En el segundo, *Diez melodías vascas* (1972), perteneciente a la serie *Intima armonía*, se ofrecía una visión poética del País Vasco, a partir de la música del compositor vitoriano Jesús Guridi. En él “Pedro Olea hizo una pieza etnológica que prestaba más atención a los trabajos y los días del pueblo vasco que a la fórmula que busca la armonía entre la música y el montaje que tuvo su mejor expresión en *Noche en los jardines de España*, de Claudio Guerín, sobre la partitura de Manuel Falla”⁶.

Junto a estos documentales también se encargó de la realización de varios programas musicales: *Ultimo grito* (1967), un magazine dedicado a la juventud, que diseñó y dirigió, en el que se combinaba la ficción y el documental; el video de la versión de la canción *La, la, la* (1968), interpretada inicialmente en catalán por Joan Manuel Serrat; y *Tan lejos, tan cerca* (1972), un programa especial dedicado al cantante Víctor Manuel.

Su trabajo en Televisión Española, durante esta época, se completa con el programa dramático *La ronca* (1970), adaptación de un cuento de Clarín, perteneciente a la serie *Cuentos y leyendas*, que dirigía Pío Caro Baroja. A éste hay que sumar el episodio *Topycal Spanish* (1969), incluido en la serie *People to People*, en la que participaban varias televisiones europeas. En él se ofrecía una visión de cada país realizada desde el propio país. El programa, con guión de Chumy Chumetz, se emitió en las televisiones asociadas al proyecto, aunque no en España.

Pedro Olea inicia su trayectoria cinematográfica en 1967, a la par que trabajaba en Televisión Española, con el largometraje *Días de viejo color*. Titulado inicialmente *Biznaga*, el guión fue escrito por Ángel Llorente, Antonio Giménez Rico y Luis Marmeto López Tapia, que era también coproductor y ayudante de dirección. Las funciones de este último condicionaron el trabajo del cineasta bilbaíno, pues no pudo introducir ningún cambio en la historia. En ella se narraba la estancia de tres amigos madrileños en la Costa del Sol durante unas vacaciones de Semana Santa.

El estreno absoluto de la película tuvo lugar en Bilbao, el sábado 27 de abril de 1968 en el cine Gran Vía. A su presentación concurrieron Pedro Olea, el protagonista masculino Andrés Resino y el cantante Luis Eduardo Aute, que hacía un pequeño papel en la película. Los críticos cinematográficos bilbaínos coincidieron en destacar el trabajo de Olea, claramente limitado por un guión muy flojo. En *El Correo*

6. Gortari, Carlos. *art. cit.*, p. 34.

256 *Español-El Pueblo Vasco*, M.S. señalaba: “Uno de los mayores meritos de Pedro Olea ha sido el de no haber sucumbido a la insulsez de un guión como el *Días de viejo color*, que no dice nada y además está muy por debajo de las posibilidades entrevistas en Olea, como director de auténtica sensibilidad cinematográfica... Empezando con esa batalla dentro de su propio equipo, no cabe duda que Olea ha llevado el film con un evidente buen pulso”⁷.

En *La Gaceta del Norte*, J.B.G., abundaba en esa misma cuestión, el meritorio trabajo realizado por Olea y la endeblez con que estaba construida la historia: “Poder vivir, poder expresarse: hallar el “punto de transacción” entre el arte y la industria... allí –aquí- donde esa industria es precaria y anárquica: con esos problemas se ha enfrentado Pedro Olea en su primer largometraje, le han dado un guión indefendible y no ha podido salvar la producción a pesar de su lucidez y de su indudable solvencia técnica con que ésta realizado el filme. La anécdota de Luis y Marta se pierde en la nativa insignificancia de su concepción”⁸.

En el vespertino *Hierro* se admitía “la preocupación plástica que ha demostrado Olea al hacernos esta película. Nos ha situado a unos personajes en un ambiente, sobreponiendo el ambiente y las características de lugar a la anécdota de la historia, y hasta aquí contamos con una virtud del director”. Para a continuación señalar algunas de las carencias de la película: “Quizá por falta de experiencia, quizá por error de planteamiento, Olea ha dado a un guión sencillo y funcional un tono enfático que no parece ir a la idea inicial. Reiterativo en ocasiones, incurre en desigualdades rítmicas, perdiéndose en algunos momentos. El afán o la necesidad de dilatar algunas escenas a fin de lograr la duración del film lleva a unos tiempos muertos poco afortunados”⁹.

La solvencia técnica de Olea, que la crítica señalaba como la principal virtud de su *opera prima*, algo de lo que ya había dado muestras en sus prácticas de curso en la Escuela Oficial de Cinematografía, fue también una de las características más reseñables en su siguiente película *Juan y Junior en un mundo diferente* (1968).

Su trabajo en el programa de Televisión Española el *Último grito* le permitió conocer a muchos cantantes y grupos musicales que actuaban en él. Uno de los grupos fue Los Brincos, quienes le propusieron hacer una película con ellos. En plena preparación del filme, el grupo se disolvió por lo que hubo que reconvertir apresuradamente la historia en torno a dos de sus miembros, Juan Pardo y Junior.

El planteamiento de la película atrajo a Olea, al combinar el musical con una historia de ciencia ficción, cuya idea argumental era del escritor Juan García Atienza, un especialista en el tema. El cineasta bilbaíno disfrutó mucho con su rodaje, que se desarrolló en un magnífico ambiente de trabajo, aunque el resultado final fue bastante endeble.

En el periódico madrileño *ABC*, el crítico Antonio de Obregón señalaba lo innecesario y erróneo que era para el filme haber optado por un relato de ciencia-ficción: “Las películas de cantantes con interesantes vistas y canciones, si están de acuerdo con el gusto imperante, si tienen protagonistas e intérpretes admirados por la juventud, lo que parece indudable, no deberán buscar argumentos de la “ciencia-

7. M.S.; *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 28 de abril de 1968, p. 4.

8. J.B.G.; *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 28 de abril de 1968, p. 4.

9. M.; *Hierro*, Bilbao, 3 de mayo de 1968, p. 13.

ficción” o retorcer las cosas en busca de una acción inverosímil, aunque todo ello tenga su explicación en una película en rodaje, que es como todo se justifica. Preferible no tener que maquinar tanto y dejar que las canciones sigan su curso, porque ésta es una película digna e inspirada de Juan y Junior”¹⁰.

El retraso en el estreno de la película, se demoró dos años, cuando el dúo protagonista se había separado, le restó audiencia entre su público potencial. No obstante el número de espectadores fue significativo, alcanzando los 534.114, superando ampliamente a los 327.973 que había logrado *Días de viejo color*.

La buena acogida popular de sus dos primeras películas contrastaba con sus resultados artísticos, que venían lastrados no tanto por el trabajo de Pedro Olea como por unos guiones muy inconsistentes y unas historias que dejaban bastante que desear. Su afán por rodar y por incorporarse a la industria cinematográfica, lo más rápidamente posible, le llevó a aceptar las propuestas de trabajo que le ofrecían. En esos momentos iniciales de su trayectoria cinematográfica su objetivo era hacer cine por encima de cualquier otra consideración: “Yo era consciente de que estaba empezando y que tenía que seguir rodando películas. Si quería entrar en la industria no podía rechazar cosas así como así, salvo si pensaba quedarme en Televisión Española, que aunque he hecho alguna cosa a gusto en TVE, prefiero hacer cine”¹¹.

Este deseo por hacer cine, por hacerse un hueco en el panorama cinematográfico de la época, le provocó, a su vez, un enorme descontento personal con las dos películas que había realizado. Mostrándose muy crítico con el trabajo realizado en ellas y con el resultado final: “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 desesperado conmigo mismo, muy insatisfecho, porque tenía terror de verme toda la vida haciendo películas de este estilo. Yo quería demostrarme a mismo que era capaz de hacer otro tipo de cosas, deseaba confiar en mis posibilidades de director”¹².

La oportunidad de dar un giro a su incipiente carrera cinematográfica le llegó de la mano de Juan Antonio Porto, un compañero de estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía. Este le habló de la novela *El bosque de Ancines*, de Carlos Martínez Barbeitio, indicándole la película que había dentro de ella. Tras hacerse con los derechos cinematográficos, sobre los que tenía una opción inicial el director Juan Antonio Bardem, y abordar la escritura del guión, comenzó a mover éste por diferentes productoras. A varias de ellas les interesó la historia, en principio, aunque a renglón seguido comenzaban a sugerirle la necesidad de hacer cambios en el guión para acentuar el carácter comercial de la película.

Para salir de la situación de bloqueo en que se encontraba el proyecto, no perder la inversión realizada en la compra de los derechos de la adaptación de la novela y para poder controlar su resultado final, algo que no había tenido oportunidad de hacer en sus dos películas anteriores, decidió con el apoyo económico de su familia poner en marcha la productora Amboto Films y asumir la producción de la película.

No obstante tanto la distribuidora como la censura modificaron el planteamiento inicial de la película. Concebida en blanco y negro, con José María Prada como protagonista y con un tratamiento más violento: “Bueno, lo del blanco y negro es porque teníamos poco dinero. Pero la distribuidora nos dijo que

10. Obregón, Antonio de. “La canción moderna en el cine”, en *ABC*, Madrid, 15 de agosto de 1970, p. 51.

11. Castro, Antonio. “Entrevista con Pedro Olea”, en *Dirigido por...*, Barcelona, número 42, marzo de 1977, p. 17.

12. Lara, Fernando; Galán, Diego. “Homo homini Lupus. Pedro Olea”, en *Triunfo*, Madrid, número 467, 15 de mayo de 1971, p. 35.

258 el film debía tener pretensiones, en color y con alguna primera figura. Prada lo entendió y escogió a José Luis López Vázquez. Tenía el suficiente nombre gracias a sus trabajos con Saura. La película tenía que ser más feroz, pero la censura ejercía su influencia. En el guión original, concretamente, cada vez que mataba a una de sus víctimas, el protagonista se comía los intestinos. También había más influencia de la religión y el personaje tenía sueños eróticos, veía a cada mujer desnuda antes de matarla”¹³.

La apuesta de Olea por realizar un filme de más calidad que los anteriores se concretó en *El bosque del lobo* (1970), su primera película personal. Esta se presentó en el Festival Internacional de Cine de Valladolid, donde logró el Premio Especial del Jurado y, su protagonista, José Luis López Vázquez fue galardonado con el Premio al Mejor Actor. Este reconocimiento al filme tuvo su continuación en el Festival Internacional de Cine de Chicago, donde obtuvo el Premio de la Crítica.

La crítica española valoró igualmente el buen trabajo que había hecho Olea en *El bosque del lobo*, que le distanciaba claramente de sus dos filmes anteriores. En este sentido escribía A. Martínez Tomas en *La Vanguardia*: “Pedro Olea es un joven realizador que debutó hace unos tres años con la película *Días de viejo color*, de muy mediano –por no decir nulo– éxito comercial y de méritos en total desacuerdo con las ambiciones que había puesto en ella. En este nuevo filme Olea ha rectificado sustancialmente su postura. En efecto *El bosque del lobo* sin dejar de ser una cinta con aspiraciones artísticas muy justificadas, resulta una obra excelente, equilibrada y bella, bien lejos de los pueriles alardes estilísticos que fueron sus primeros pasos en el largometraje”¹⁴.

El reconocimiento crítico que Olea cosechó con su envite personal en *El bosque del lobo* y el saldo económico positivo que logró con esta primera experiencia como productor le animaron a seguir, igualmente, por esta senda con su siguiente filme *La casa sin fronteras* (1972). Una vez más volvió de nuevo su mirada hacia la literatura, para llevar a la pantalla el cuento *Lluvia*, del escritor mexicano José Agustín. Cuya adaptación cinematográfica escribió, también, con Juan Antonio Porto.

La casa sin fronteras, a diferencia de los buenos resultados que había obtenido con *El bosque del lobo*, resultó una experiencia fallida desde la misma concepción de la película. Olea entusiasmado como estaba con el cuento de José Agustín, una historia de corte kakfiano, no calibró los riesgos económicos, que suponía acometer un proyecto de estas características para un productor novel como era él, ni previó las consecuencias que tuvo para su carrera como director: “En aquellos momentos era sólo una historia que me gustaba y que contaba con una serie de ingredientes, tipo suspense que podía funcionar. Si no, hubiera presentado el guión a otros productores, y que se hubiesen arruinado ellos. Es evidente que no debía haber hecho esta historia si quería seguir produciendo yo. Lo cierto es que desde entonces tuve que cerrar la tienda y pasar a ser un director contratado”¹⁵.

Al erróneo diseño en el plano de la producción de la película se sumó, igualmente, un desacertado planteamiento en el plano artístico, ya que Olea concibió su película como un filme al estilo de Carlos Saura. Con ese objetivo contrató como protagonista a Geraldine Chaplin, intérprete habitual de los filmes de

13. Casas, Quim; Torreiro, Mirito. *op. cit.*, p. 92.

14. Martínez Tomas, A. “El bosque del lobo”, *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de noviembre de 1971, p. 53.

15. Castro, Antonio. *art. cit.*, p. 18.

Saura, y al director de fotografía Luis Cuadrado, colaborador también en las películas del director aragonés. Sin darse cuenta que era un camino equivocado, que le alejaba claramente del cine que había hecho antes y del que haría posteriormente.

La crítica, como ya había ocurrido con sus dos primeras películas, incidió en el dominio técnico que Olea volvía a exhibir. Para a continuación señalar la debilidad del guión, que se deslizaba por un tono críptico que no aportaba nada a la historia: “Olea, en un lenguaje parabólico de doble filo y con unas imágenes de una belleza indudable nos sumerge en una historia de terror, represiones y miedos cuasi esperpénticos. La organización y el sistema son las claves algo bobaliconas que encubren una sociedad que aniquila los elementales derechos del individuo. Pero todo es confuso, desoladoramente vago, tristemente superficial; el guión se pierde en disquisiciones ambiguas y la historia se hace difícilmente seguible. Tanto a nivel temático como en lo que afecta a realización. Sobran efectismos estéticos y falta consistencia ambiental”¹⁶.

La película fue un fracaso en toda regla, ya que solo logró atraer a 162.378 espectadores, mientras *El bosque del lobo* había tenido una aceptación mucho mayor: 487.941 espectadores. Como reconocía Olea la película no funcionaba y en consecuencia la recaudación fue muy floja: “El público normal no entra. Van los inquietorros de cada ciudad, funciona en los cineclubs, pero el público normal no entra, no entiende la película”¹⁷. Una constatación que le llevó a tener que abandonar su naciente labor como productor. Mientras que como director determinó el alejamiento de este tipo de películas y el retorno a historias más tradicionales: “Tengo que hacer historias que se entiendan y dejarme de ambiciones raras y complicaciones, porque lo que me gusta son las cosas sencillas, directas, el melodrama”¹⁸.

Director de éxito

El prestigio profesional de Pedro Olea creció de forma significativa tras *El bosque del lobo*, un filme que había sido acogido favorablemente por la crítica y había contado con una buena aceptación popular. La excelente impresión que había causado la película motivo que no le faltaran propuestas de trabajo. La primera se la ofreció el productor Emiliano Piedra, que le propuso rodar *La regenta*, asumiendo la elaboración del guión con Juan Antonio Porto y el propio Piedra.

Mientras preparaba el proyectó, cuya filmación se demoraba más de lo inicialmente previsto, primero por problemas con la censura y después por el recelo que suscitó entre los intelectuales asturianos la noticia de la adaptación cinematográfica, Olea tuvo que rechazar varias películas que le propusieron, entre las que se encontraba *Vera, un cuento cruel*, que posteriormente filmaría Josefina Molina.

A la espera de comenzar el rodaje de *La regenta* José Truchado le ofreció dirigir *No es bueno que el hombre éste solo*. Filme en el que se contaba la relación que se establecía entre un hombre y una muñeca de tamaño natural. Entreviando las posibilidades que tenía la historia le comentó a Emiliano Piedra su interés por rodarla. Este le indicó que tenía que estar disponible en abril para comenzar la filmación de *La*

16. Miguel, Santiago. “La casa sin fronteras”, en *Cinestudio*, número 125, octubre de 1973, p. 37.

17. Navacerrada, Manolo. “Entrevista con Pedro Olea”, en *Cinestudio*, número 121-122, junio-julio de 1973, p. 55.

18. Torres, Augusto M. “Entrevista con Pedro Olea”, en *El País Semanal*, Madrid, número 359, 26 de febrero de 1984, p. 13.

260 *regenta*, no admitiendo ningún tipo de demora. La actitud inflexible de Piedra le obligó a tener que concluir el filme en tan solo ocho semanas.

Al igual que le había ocurrido anteriormente hubo de adecuar la historia a las exigencias del productor y el distribuidor. Estos le plantearon la necesidad de contar con actores conocidos, como José Luis López Vázquez y Carmen Sevilla: “Si yo hubiera sido el productor la película se hubiera hecho de otra manera. Los productores para asegurar el film, exigieron que Carmen Sevilla fuera la protagonista. Carmen leyó el guión y encontró que su papel era demasiado pequeño y hubo que aumentarlo e inventarse el personaje del chulo y el bar de putas, que es lo peor que he rodado en mi vida”¹⁹.

La premura con que se escribió el guión, se preparó y se filmó la película no impidió que constituyese un notable éxito, ya que el número de espectadores fue de 1.347.533. Coincidiendo en la cartelera madrileña con el estreno tardío de *La casa sin fronteras*, que representaba la antítesis de *No es bueno que el hombre no esté solo*, filme con el que Olea había logrado conjugar calidad y respaldo popular. Cuestiones sobre las que escribía Fernando Lara en la crítica de la película en la revista *Triunfo*: “Siete días después de *La casa sin fronteras* nueva cita con Pedro Olea. Elaborada y comercializada en un tiempo record, *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) significa la inserción de este director en unos cauces de producción ‘normal’ – sus dos anteriores films habían sido financiados por él mismo- buscando ‘realizar un producto de calidad que tenga al mismo tiempo una gran aceptación popular’, según sus propias palabras. Síntesis que parece conseguida dado el buen juicio que merece el film y la acogida que –al menos en los primeros días de exhibición madrileña, dato de cierto valor aproximativo- está hallando”²⁰.

El excelente resultado comercial cosechado por *No es bueno que el hombre esté solo* motivo que el productor José Frade le ofreciese la dirección de *Tormento* (1974), primero de los cuatro filmes que rodaron juntos. La aceptación de este encargo supuso renunciar a la filmación de *La regenta*, que experimentó un nuevo retraso, en esta ocasión como consecuencia del embarazo de la protagonista, Emma Penella.

El guión inicial de *Tormento*, escrito por Ricardo López Aranda y José Frade, no le convencía a Olea por lo que optó por reescribirlo de nuevo: “Entonces pensé que había que hacer muchas reformas y, de hecho, lo cambié bastante. Después Ángel 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”²¹.

Aunque *Tormento* era un nuevo encargo Olea decidió asumir la película como propia, de hecho la planteó como el relato de un amor imposible entre el cura Pedro Polo y Amparo, que veían como unas normas sociales tradicionales e injustas les impedían vivir su amor. Un planteamiento similar al que había abordado en algunos de sus filmes anteriores, como el propio Olea se encargaba de subrayar: “Unos personajes que por una serie de condicionamientos sociales se ven obligados a ser y comportarse de una forma distinta a como quisieran. Uno es un hombre-lobo y la gente no quiere que lo sea y le mata (*El*

19. Castro, Antonio. *art. cit.* p. 19.

20. Lara, Fernando. “En defensa de la libertad personal”, en *Triunfo*, número 555, 19 de mayo de 1973, p. 62.

21. Lara, Fernando; Galán, Diego. “Entrevista con Pedro Olea”, en *Triunfo*, número 624, 14 de septiembre de 1974, p. 33.

bosque del lobo), al otro le quieren cambiar el nombre e introducirle en un 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”²².

La película se benefició de esta empatía entre el director y la historia que contaba, lo que determinó que tuviese un enorme éxito popular, que sorprendió a los propios interesados. Consiguió sumar más de dos millones de espectadores, convirtiéndose de esta manera en el filme de más éxito de los rodados hasta ese momento por Olea, y a la postre de toda su trayectoria cinematográfica posterior.

La calurosa acogida popular tuvo también un reconocimiento previo en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde logró el galardón, Perla del Cantábrico, a la mejor producción en lengua castellana. La crítica también se mostró favorable a la película, indicando que la adaptación realizada por Olea de la obra de Benito Pérez Galdós constituía una excelente contribución a la cinematografía española.

El crítico de cine de *ABC*, en su edición de Andalucía, destacaba la circunstancia de la fidelidad con que Olea había trasladado a la pantalla *Tormento*, a diferencia de lo que había hecho Luis Buñuel con la adaptación de *Tristana*, también de Galdós: “No es una recreación como la que hizo Buñuel en *Tristana* con la obra galdosiana de tal modo que cabe hablarse casi más de Buñuel que de Galdós; lo que Pedro Olea hace es seguir fielmente el texto, para lo que se ha auxiliado de escritores como Ángel María de Lera, han colaborado con él y con Frade en el guión, para darnos una versión auténtica del texto, sin pretender extraer de él más que lo expresado en el argumento y conservando la carga de crítica social y descripción ambiental que evidencia el carácter melodramático de la historia, sin derivarlo hacia tonos violentos y trágicos”²³.

Los buenos resultados que había obtenido *Tormento*, tanto en el plano artístico como económico, llevó al productor José Frade a proponer a Olea la realización de una nueva película. De esta forma nació su segunda colaboración juntos: *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, que Olea concibió como un tributo a Concha Velasco, pues le había encantado su trabajo como Rosalía de Bringas en *Tormento*.

En la primera sinopsis que escribió la acción se situaba en Bilbao en los años cuarenta e incluía varios números musicales. Para escribir el guión contó con la colaboración de Rafael Azcona, cuyo trabajo conjunto Olea recordaba así: “Con Rafael siempre se trabaja en cafeterías. Es un tipo muy especial. Vive en el Paseo de la Habana, de Madrid, y trabajamos en un par de cafeterías cercanas al Bernabeu. Allí nos citábamos y hablábamos de la película. Lo hicimos durante semanas. Hablamos sobre cómo debían ser los personajes, que podía pasar, si vienen, qué hacen... Se fue desarrollando el argumento con las charlas y él lo fue enriqueciendo de forma absolutamente magistral. El personaje del padre de Concha Velasco, que interpretaba José Orjas, un viejo republicano perdedor, es un invento absoluto de Rafael y uno de los grandes aciertos de la película”²⁴. Olea se sintió tan a gusto trabajando con Azcona, que no tuvo inconveniente en reconocer que uno de los grandes logros de la película se debía a su colaboración en el guión, que “era rotundo, redondo y demoledor”.

22. *Ibidem*.

23. Garrido Conde, M. T. “Tormento”, en *ABC*, Edición de Andalucía, 29 de septiembre de 1974, p. 52.

24. Angulo, Jesús. “Entrevista con Pedro Olea”, en *Nosferatu*, San Sebastián, número 33, abril de 2000, p. 67.

262 La película no obtuvo el mismo respaldo popular que *Tormento*, aunque este fue importante, ya que se situó en 1.481.793 espectadores. Las buenas críticas que había cosechado tampoco se repitieron en esta ocasión, al considerar algunos críticos que la visión de los años cuarenta que se ofrecía no era lo suficiente profunda y analítica del Madrid de la posguerra.

Realizada en las postrimerías del franquismo la censura no permitió ofrecer una visión más crítica de esos años, algo que, por otra parte Olea no había pretendido tampoco como explicaba el propio director bilbaíno: “La idea era que Concha se luciera, que cantara, amara, muriera, todo. Por eso era una corista, no porque yo creyera que era la forma de retratar un período concreto, sino que me apetecía dirigir un melodrama que pasa en una época muy sórdida. Por eso la crítica de izquierdas dijo que el film era muy poco de izquierdas, mientras que a la derecha le pareció anti-franquista. No gustó demasiado ni a unos ni a otros”²⁵. En efecto, desde un posicionamiento de izquierdas, Marta Hernández, en la revista *Doblón* escribía que la imagen que se ofrecía de Madrid imprimía al relato un “aspecto un tanto quejumbroso y decaído. No se trata, así, de un producto combativo, sino de una aceptación abatida, de una situación sin salida. Si aceptamos que todo film ‘de época’ nos habla en realidad del momento en que se ha realizado, si afirmamos que la ‘objetividad’ histórica es una falacia, si remitimos el film a la situación en que es producido y difundido, deberemos convenir en que *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, reducido a una solidaridad en exceso sentimental, resulta una obra hartamente limitada”²⁶.

El retrato de Madrid de finales del siglo XIX en *Tormento* y de los años cuarenta en *Pim, pam, pum... ¡fuego!*, alentó la posibilidad de realizar una película que ofreciese una visión contemporánea de la capital madrileña, completando de esa manera una trilogía sobre la ciudad. Al productor José Frade la idea le pareció interesante y aunque a Pedro Olea no lo tenía nada claro, pues no conocía lo suficiente Madrid como para hacer una película, el proyecto se puso en marcha, con el título de *La Corea*.

Frade encargó el guión a Alfonso García Romero, en él se contaba una historia de golfos y prostitutas en el rastro, en el que también intervinieron Juan Antonio Portó y el propio Olea. Aunque el punto de partida buscaba crear una historia de corte picaresco, para lo que tomaron como modelo narrativo a *Rinconete y Cortadillo*, ésta les salió bastante plana y muy trivial. De hecho los fallos que acumula la película se encuentran en la historia, que no encontró en ningún momento el tono que el relato necesitaba, de ahí que el resultado fuera un melodrama muy elemental.

En cierta manera Olea volvía a repetir los errores de *La casa sin fronteras*, con la que tiene bastante parecido, pues el arranque de ambas películas es análogo. Mientras que en ésta la historia tenía un carácter simbólico en *La Corea* se apostaba por un relato realista. Olea hablaba de las similitudes entre los dos filmes: “Es la llegada de un provinciano a la capital por razones de trabajo, noblote e ingenuo que se encuentra con un mundo hostil, una extraña sociedad y muerte”²⁷.

Los desajustes, entre lo que se quería hacer y lo que se conseguía plasmar en la pantalla, repercutieron en la recepción popular de la película. Esta experimentó un notable retroceso, en relación a sus tres últimos filmes, al situarse el número de espectadores por debajo del medio millón, en concreto 472.220, una

25. Casas, Quim; Mirito Torreiro. *op. cit.*, p. 96.

26. Crítica reproducida en Hernández, Marta. *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976, p. 252.

27. Castro, Antonio. *art.cit.*, p. 21.

cifra de todas maneras aceptable, teniendo en cuenta los 162.378 que había cosechado *La casa sin fronteras*.

En su siguiente película, *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), Olea eligió de nuevo una obra literaria. En esta ocasión se decantó por una obra teatral: *Flor de Otoño*, del dramaturgo José María Rodríguez Méndez. Texto prohibido durante el franquismo, aunque se había publicado en la revista teatral *Primer Acto*. Esa circunstancia había motivado el interés de los directores Jaime Camino, Luis G. Berlanga y el productor Elías Querejeta. Este último pretendía que la dirigiese Ricardo Franco, al que había producido la adaptación cinematográfica de *Pascual Duarte*. No obstante fue el productor José Frade el que se hizo con los derechos cinematográficos y le ofreció la posibilidad de dirigirla a Pedro Olea.

La nueva colaboración entre Frade y Olea propició que éste repitiera trabajo a su vez con el guionista Rafael Azcona, tras la buena y placentera experiencia que había supuesto su contribución en *Pim, pam, pum... ¡fuego!* Una vez más el trabajo de Azcona fue notable, lo que motivó la profunda satisfacción del director bilbaíno: “Le dije que no quería que se pareciera a una obra teatral. Aceptó encantado y hoy nadie puede decir, visto el resultado, que la película esté basada en un obra teatral. Al autor no le gustó, pero a mí me pareció que la versión que Rafael daba del personaje, de ese esperpento, del anarquismo de esa época, del travestismo, de Barcelona durante la dictadura de Primo de Rivera, era espléndida. En cuanto a los diálogos, creo que nadie en el cine ha dialogado como él. Hay diálogos, tanto de José Sacristán como de otros de sus personajes, que son maravillosos”²⁸.

En la película, Sacristán, que fue premiado por su interpretación en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1978, interpretaba a Lluís de Serracant, un abogado perteneciente a la burguesía catalana. Militante, también, de la causa anarquista, que por las noches daba rienda suelta a su otra personalidad un travestí denominado “Flor de Otoño”, que actuaba en un cabaret de la ciudad condal.

La historia tenía un innegable componente trágico, derivado de la doble vida que llevaba el protagonista. No obstante Olea, junto Azcona, optó por quitar gravedad al tema, en un intento de contener su lado melodramático. Por ello prefirió enfocar la película en una clave más esperpéntica, que dotase al relato y a los personajes de una densidad mayor, evitando caer por ello en maniqueísmos que hubieran desdibujado el resultado final de la película.

La crítica se dividió en sus apreciaciones, para Norberto Alcocer, en *Cine para leer*, la historia era interesante, ya que contaba con “esa mezcla un tanto morbosa de clases sociales, de ambientes eróticos, de personalidades facturadas, de relaciones familiares. Olea, por el contrario, se limita a narrarnos esta historia de manera discreta pero en primera instancia, de tal forma que la película va discurriendo ante nosotros con él sólo interés de lo que sucederá a este pobre Lluís de Serracant metido en unas situaciones que le sobrepasan”²⁹. Para añadir a continuación: “Y es que Olea, repetimos, es un buen artesano pero no es un artista”.

En un sentido muy distinto se pronunciaba Jesús Fernández Santos en su crónica del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, publicada en el diario *El País*, donde escribía que Pedro Olea

28. Angulo, Jesús. *art. cit.*, p. 67.

29. Alcocer, Norberto. “Un hombre llamado “Flor de Otoño”, en *Cine para leer 1978. Historia crítica de un año de cine*, Mensajero, Bilbao, 1979, p. 226.

264 había conseguido “su mejor película hasta la fecha, la más difícil y la más completa. Ha contado para ello con la reconocida eficacia de Rafael Azcona en el guión, con el oficio excelente de Antonio Cortés en la ambientación y, sobre todo, con un actor como José Sacristán, capaz de dar vida a su difícil personaje en una gama total que va de lo grotesco a lo patético, desde lo irónico a lo trágico. Si sus cantables en el *Bataclán* son buenos, toda su relación con la madre, encarnada por Carmen Carbonell, resulta excepcional, cargada de difícil emoción tan sobria y matizada”³⁰. El trabajo con los actores, que tenía un brillante paradigma en la última secuencia de la película, le acreditaban como “uno de los realizadores jóvenes españoles de superior categoría”.

Con *Un hombre llamado Flor de Otoño* Olea consiguió un nuevo éxito popular, lo que se materializó en más de un millón de espectadores (1.097.737), doblando claramente los que había obtenido con *La Corea*. Este resultado era un excelente colofón a una década de amplia actividad, durante la que había rodado siete películas, de las que tres habían superado el millón de espectadores y una los dos millones.

Coda final

A la conclusión de *Un hombre llamado Flor de Otoño* Pedro Olea decidió poner fin a su trabajo con el productor José Frade, que había financiado sus cuatro últimas películas. Una relación que había sido muy fructífera para ambos, durante la que se había sentido muy cómodo al poder hacer la “película que quería, podía elegir. Ojalá pueda vivir así mucho tiempo, no tengo nada contra esa situación”³¹.

Llegados a este punto de su filmografía, Olea decidió hacer un alto en su carrera cinematográfica, para poder reflexionar sobre el rumbo que quería dar a ésta, tras unos años de intenso trabajo, durante los cuales había encadenado rodaje tras rodaje. Un lapso temporal que se prolongó hasta 1984, cuando retomó su trayectoria de cineasta con el largometraje *Akelarre*, que rodó en el País Vasco. Filme, que le permitió, igualmente, retomar su labor como productor, para lo que puso en pie de nuevo su empresa Amboto Films.

30. Fernández Santos, Jesús. “Cambiar la vida”, en *El País*, Madrid, 13 de septiembre de 1978.

31. Casas, Quim; Mirito Torreiro. *op. cit.*, p. 102.

Bestelako ikerketak / Investigaciones diversas

