

Pedro Olea en el cine de Euskadi: una aventura con final amargo

(Pedro Olea in the cinema of the Basque Country: an
adventure with a bitter end)

Roldán Larreta, Carlos

Eusko Ikaskuntza. Pl. Castillo, 43 bis-3º D. 31001 Iruñea
carroldan@terra.es

Recep.: 02.10.02

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 61-75]

Acep.: 10.01.03

Tras una dilatada carrera en el cine español, Pedro Olea regresa al País Vasco a principio de los ochenta aprovechando la política de ayudas del Gobierno Vasco al cine. Entre 1983 y 1986 realizará dos largometrajes, Akelarre, una mirada hacia el mundo de la brujería vasca en la edad media y Bandera negra, una obra muy distinta, enclavada en el género de aventuras. En 1988 Olea romperá con las instituciones vascas al negarse éstas a subvencionar su proyecto Presentimiento, finalizando así la aventura vasca de Olea.

Palabras Clave: Pedro Olea. Cine de Euskadi. Akelarre. Bandera negra-Bandera beltza.

Espainar zinean ibilbide luzea egin ondoren, Pedro Olea Euskal Herrira itzuli zen laurogeiko urteen hasieran, Eusko Jaurilaritzak zineari emandako laguntzak aprobetxatuz. 1983-1986 bitartean, bi film luze egingo ditu: Akelarre, Erdi Aroko euskal sorginkeria gaineke begiratu bat, eta Bandera beltza, oso bestelako obra, abenturen generokoa. 1988an Oleak hautsi egingo du euskal erakundeekin, berauek Presentimiento izenburuko proiektua diruz laguntzera ukaturik, eta horrela amaitu zen Olearen euskal abentura.

Giltza-hitzak: Pedro Olea. Euskadiko zinea. Akelarre. Bandera negra-Bandera beltza.

Après une longue carrière dans le cinéma espagnol, Pedro Olea revient au Pays Basque au début des années quatre-vingt, profitant des aides du Gouvernement Basque au cinéma. Entre 1983 et 1986 il réalise deux long-métrages, Akelarre, un regard vers le monde de la sorcellerie basque au Moyen-Age et Bandera negra, une oeuvre très différente, située dans le genre aventure. En 1988 Olea rompt avec les institutions basques lorsque celles-ci refusent de subventionner son projet Presentimiento, terminant ainsi l'aventure basque d'Olea.

Mots clés: Pedro Olea. Cinéma d'Euskadi. Akelarre. Bandera negra-Bandera beltza.

1. INTRODUCCIÓN. RETORNO AL HOGAR

El País Vasco, tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine, va a conocer una época de esplendor del mundo audiovisual sin precedentes en su historia. Las ayudas del Gobierno Vasco van a posibilitar que jóvenes directores como Juan Ortuoste, Javier Rebollo o Montxo Armendáriz puedan lanzarse a la aventura de dirigir películas creando además el marco propicio para que la extensa diáspora de directores vascos afincados en Madrid como Imanol Uribe, Antxon Ezeiza o Pedro Olea, pueda volver a Euskadi para reencontrarse con sus raíces rodando películas.

Así, Olea regresa a Bilbao dispuesto a participar activamente del “nuevo cine vasco” que tantas expectativas está creando. Contagiado del ambiente iniciará su trayectoria apoyando tendencias abiertamente nacionalistas llegando a declarar en esos días que “un cine vasco actual no revolucionario me parecería escapista y reaccionario. Hay demasiadas cosas que hacer como para caer en un cine sentimental”¹. Es inútil, de todos modos, esperar ahora una muestra cinematográfica de carácter revolucionario en el cine de producción vasca de Olea. Estas manifestaciones, probablemente, deben más a la euforia del momento que a un planteamiento serio y meditado.

Sí es cierto que los primeros trabajos de Olea en Euskadi, el cortometraje *Gernika* para la serie *Ikuska* y *Akelarre*, remiten en ocasiones al mundo del nacionalismo vasco. El corto de *Ikuska* inaugura la aventura cinematográfica de Olea en Euskadi. Esta serie, compuesta por 20 cortometrajes realizados entre 1978 y 1984 pretendía esbozar un retrato del País Vasco siempre bajo un prisma marcado por la ideología abertzale. Olea se hará cargo del *Ikuska* número 2 –*Gernika* (1979)–, un emotivo recuerdo del bombardeo de Gernika. El valor testimonial de este trabajo es incuestionable. Olea realiza un interesante trabajo de campo recogiendo testimonios de varios supervivientes del bombardeo con el fin de ayudar a arrojar algo más de luz hacia ese trágico suceso que inauguró los terribles bombardeos sobre la población civil que han marcado la sangrienta trayectoria del siglo XX. Este cortometraje, de todos modos, sólo es un tanteo tras el cual Olea acaricia objetivos mucho más ambiciosos.

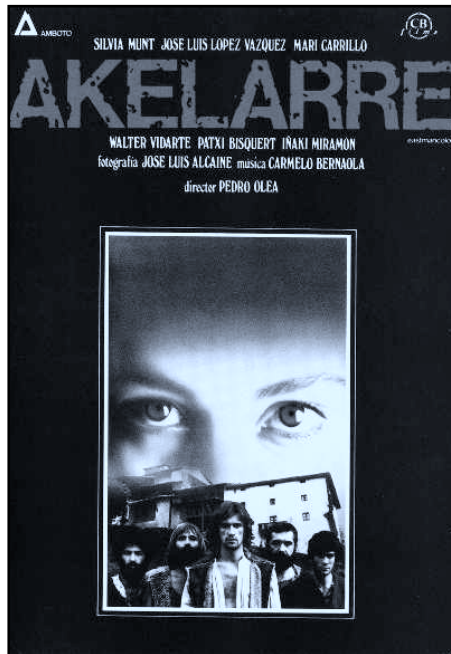
2. LA PUESTA DE LARGO. AKELARRE

En efecto, tras su colaboración en la serie *Ikuska*, el cineasta bilbaíno se embarca en un proyecto ambientado en la Navarra del siglo XVII que va a titularse *Akelarre* (1983). Éste va ser su primer largo tras *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978). En los seis años que separan ambos largometrajes Olea, aparte del cortometraje sobre el bombardeo de Gernika, ha compaginado trabajos de publicidad con la redacción de un guión junto a Gonzalo

1. Entrevista a Pedro Olea, *Egin*, Hernani, 13 de septiembre de 1978.

Goikoetxea sobre el tema de la brujería vasca, un universo que fascinaba al cineasta desde la niñez:

“Bueno, *Akelarre* nace cuando yo soy muy crío, cuando casi no sé que existe el cine, a lo largo de unos veranos con mis hermanos en un caserío. Recuerdo que un primo nuestro, paralítico, gordo y algo esperpéntico, nos juntaba a los críos alrededor del fuego y nos contaba historias de crímenes y brujas... (...) En este sentido, siempre me han interesado los orígenes de una leyenda y géneros como los de terror o cine fantástico y mi experiencia con *El bosque del lobo* quise aplicarla de nuevo a mis recuerdos de brujas vascas de infancia, averiguando cómo eran en verdad esas mujeres y cómo se origina la leyenda”².



Cartel publicitario de *Akelarre*.

Olea se documenta a conciencia, manteniendo entrevistas y consultando la obra de especialistas en el tema como Julio Caro Baroja, Andrés Ortiz-Osés o Florencio Idoate. Es consciente de que para desarrollar un relato ambientado en la edad media el esfuerzo de investigación ha de ser importante ya que de ello depende en gran medida la credibilidad de la historia:

“Era un grupo de gente pagana, con el paganismo tradicional vasco, que se ve marginada y relegada a raíz de la avanzadilla católica allá por el siglo VII,

2. LLAURADÓ, Anna, “Pedro Olea habla de *Akelarre*”, *Dirigido por...*, Barcelona, núm. 113, marzo 1984, p. 22.

a celebrar sus ritos de fecundidad, de fertilidad, y los solsticios de verano o de invierno ... a las cuevas. En fin, eran personas normales que querían divertirse, porque era una religión sana, lúdica, y no ésta de infierno y de condena. Es muy interesante porque de alguna forma toda su filosofía conecta en muchos aspectos con la gente de hoy en día. Hacían reuniones, practicaban el sexo libre, había curanderismo igual que ahora existe la medicina natural, tenían una cultura y unos conocimientos terribles sobre todo tipo de plantas y hierbas. Incluso se extasiaban con belladona frotándose los sobacos que producía efectos alucinógenos. Y eso era lo máximo que podían hacer. El resto es todo inventado. Lo que se sabe ahora por Caro Baroja, con el que yo hablé personalmente en Madrid y en Bera, por Florencio Idoate, Ortiz Osés y demás gente especializada en el tema, es que todo era mentira, todo literatura y cuento. En el caso concreto de la película yo propongo una interpretación, entre las muchas que puede haber”³.

Y la interpretación de Olea, tras ese largo periodo de estudio y reflexión en torno a ese momento de la historia vasca se resume, como el propio director ha señalado en una entrevista a un “enfrentamiento de dos mentalidades: la iglesia oficial y el paganismo antiguo que funciona al margen”⁴. Aunque en realidad, esta es una forma muy resumida de señalar los contenidos de *Akelarre*. Si analizamos detenidamente la trama de la película el alcance de la historia resulta bastante más complejo. La acción se desarrolla en un pequeño poblado controlado por el *jauntxo* local, Don Fermín de Andueza. Su desmedido poder es cada vez más cuestionado por una parte significativa de la población. Unai, personaje interpretado por Patxi Bisquert, lidera esa reacción de rechazo contra los privilegios del cacique. El señor de Andueza, entonces, con el inestimable y corrupto apoyo del párroco local, desata una sucia campaña para desenmascarar a las supuestas brujas del lugar con el fin de crear, aprovechándose de la ignorancia y la superstición, un estado de inseguridad y delación entre los habitantes del pueblo que impida a la postre la unión de los lugareños en contra de sus intereses.

Esto se logra con chantajes, engaños y la colaboración de un fanático inquisidor castellano (papel interpretado por José Luis López Vázquez) que se valdrá de insoportables torturas para hacer declarar a sus desdichadas víctimas las confesiones más delirantes que se puedan imaginar. Quizá aquí se encuentra uno de los aciertos más claros de la película. Olea, en vez de caer en la fácil tentación de crear una historia entre brujos y brujas vascos “buenos” reprimidos por una soldadesca al mando de inquisidores españoles “malos” se implica de verdad en el relato que está contando y ofrece una lectura más profunda de la situación. Así, el inquisidor, un perfecto canalla, no es, en el fondo, más que una marioneta que utiliza el señor de Andueza para tener controlados a los habitantes del pueblo y poder perpetuar un estado de cosas que favorece sobrema-

3. MEDEM LAFONT, Julio, “*Akelarre*. Plano general”, *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 29 de julio de 1983.

4. Entrevista a Pedro Olea, *Fotogramas*, Barcelona, febrero 1984, p. 40.

nera sus intereses. Es más, en la película queda claro que si hay un culpable en esta sórdida oleada de torturas y represión que se abate sobre el lugar es el propio pueblo que entra en el juego del cacique, muchas veces por valta de valor y otras, por aprovecharse de las migajas que caen de la mesa de éste.



La represión se abate sobre el pueblo; Unai es detenido por los soldados y Garazi es interrogada por el inquisidor.



Hay, también, una lectura política tendente a destacar la singularidad vasca frente a la dominación castellana. Son los primeros años de los ochenta y es prácticamente imposible encontrar en estos momentos una película hecha en Euskadi que no refleje en sus contenidos, en mayor o menor medida, ecos de la ideología nacionalista vasca. El encuentro entre el inquisidor y las autoridades locales es un buen ejemplo de esto:

“INQUISIDOR: Quiero agradeceros señor de Andueza, vuestro celo en la defensa de la pureza de la fe católica. Lástima que sólo enviarais vuestro informe al Consejo Real.

DON FERMÍN DE ANDUEZA: Somos navarros. El Consejo Real es nuestro órgano supremo de justicia.

INQUISIDOR: No he querido heriros. Los hombres de esta tierra gozáis de fama por vuestra independencia pero estoy seguro de contar con vuestra ayuda.

DON FERMÍN DE ANDUEZA: La tendréis, podéis estar seguro. Si algo nos une a navarros y castellanos es la fe católica. Al igual que el rey Felipe, que también lo es de nuestro reino, por defenderla no repararemos en nada.

INQUISIDOR: ¿Y vos, qué decís? Conozco ya la opinión de Don Fermín y la del cura párroco. Como prior de un monasterio que según mis informes goza del fervor popular entre los lugareños algo tendréis que decir sobre el problema.

PRIOR: En estas tierras siempre hemos oído hablar de brujas. Efectivamente, en los últimos tiempos los murmullos y los comentarios han aumentado. (...) De cualquier manera pienso que el problema se ha exagerado. Nuestras gentes son muy particulares, conservan todavía muchas de sus viejas costumbres. Pero son buenos cristianos.

INQUISIDOR: Según mis informes no parecen serlo tanto ...

PRIOR: ¿De qué lugar sois licenciado?

INQUISIDOR: Nací en Villabedra, una aldea burgalesa, pero cursé estudios en Alcalá

PRIOR: Son lejanas tierras. En mi juventud pasé por Alcalá. Una ciudad brillante. De nombre árabe si no me equivoco ...

INQUISIDOR: No os equivocáis.

PRIOR: Los nombres de nuestros pueblos y ciudades son todos éuscaros. No tenemos conversos como en Castilla o Aragón. Aquí no necesitamos certificados ni tribunales especiales”⁵.

5. Banda sonora original de la película.

En todo caso, *Akelarre* no va a despertar tanta polémica en el sentido político como otras películas vascas de la época. Sus lecturas políticas, patentes en diálogos como el citado anteriormente, inciden en un análisis histórico al que nada se puede objetar, más allá de que esa realidad histórica guste más o menos. Así que, frente a películas de la época como *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), o *La conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1983), la cinta de Olea salió, exceptuando algún malintencionado ataque aislado⁶, bien parada de las duras acometidas procedentes de todos los bandos.

Si se ha de alabar la madurez de Pedro Olea al enfrentarse a la realidad histórica vasca en *Akelarre* hay que ser más crítico con la resolución técnica que aporta el director a la película. En principio, el principal defecto que se arrastra de principio a fin es la toma de partido por parte de Olea de un punto de vista demasiado academicista y convencional. Un artista siempre debe implicarse de lleno con lo que está contando. Encima, con un tema de alto contenido fantástico, el afán de riesgo en el enfoque debería ser mayor todavía. Y sin embargo, Olea adopta una postura fría y distante que pocas veces da lugar a la seducción de la sugerencia.

En puntos clave de la trama *Akelarre* naufraga totalmente. La historia de amor entre Unai y Garazi –despojada de toda sensualidad en su irritante ingenuidad– no llega en ningún momento a despertar la complicidad del espectador. La recreación del akelarre, preámbulo de la persecución que llegará, carece en todo momento de misterio y sexo, elementos imprescindibles en un festejo de tales características. Es difícil, al ver esas escenas, que el espectador encuentre en esos actores que se contonean en lo más recóndito de las cuevas algo cercano a lo prohibido. Es curioso, pero otra películas que se acercan al género fantástico del cine vasco de la época caen en la misma trampa. José Ángel Rebolledo, en su *Fuego eterno* (1984), otra historia en torno a la brujería vasca medieval, adopta una postura aséptica y fría que distancia irremediamente al espectador de lo que se está contando. Incluso Eloy de la Iglesia, un cineasta que si por algo se caracteriza es por “ensuciarse” a la hora de intrincarse en una historia, recrea para el cine de Euskadi en 1985 la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca* con un tono contenido que malogra el resultado final de su trabajo. En suma, el cine de Euskadi de los ochenta, adolece, al enfrentarse al género fantástico, de un tono “buñuelesco” imprescindible para lograr que un trabajo de estas características llegue a buen puerto.

6. “Hubo una vez que la pusieron por televisión española y en un coloquio por la radio salió uno de Sevilla diciendo que era una película producida por Herri Batasuna. El que moderaba el coloquio, Juan García Atienza, –que escribe sobre judíos, que había sido guionista de cine–, en lugar de defender mi postura, (...) se dedicó a decir, “pues posiblemente sea cierto porque desde luego no existe en la historia de la brujería, –él es especialista en eso–, una historia como ésta que cuenta Pedro Olea en la película–. Y es mentira porque si coges el libro *Navarra y la brujería vasca en el valle de Araiz*, está esa misma historia o muy parecida. Cambié muy poco.” Entrevista con Pedro Olea, 6 de junio de 1992.



Unai y Garazi, se dejan llevar, en la oscuridad de la noche, de la pasión prohibida del akelarre.

En todo caso, también es cierto que *Akelarre* va consolidándose conforme avanza la trama de la película. Las secuencias de torturas que sufren Almunia y Garazi, fotografiadas por José Luis Alcaine con un estilo tenebrista que al final se apodera de la película, tienen una gran poderío⁷. Como el trato dado al personaje del inquisidor, un ser abyecto y patético que lucha entre la bondad cristiana que predica y su cruel instinto que le lleva a infringir a sus semejantes terribles sufrimientos físicos. O el ataque final a la comitiva de condenados, resuelto con vigor y dinamismo en la mejor tradición del cine de aventuras.

Akelarre participó con dignidad en numerosos festivales, logrando su consagración al ser seleccionada para representar al cine español en el Festival de Berlín de 1984. Para los amantes de los datos técnicos decir que el rodaje del film se inició en julio de 1983 en Uztegi, dentro del mismo valle de Araiz donde transcurrieron los hechos y que la película se estrenó a principios de 1984. El presupuesto fue de 94.259.200 pesetas. Amboto Producciones, productora de la película, contó con un 25% del Gobierno Vasco a fondo perdido (15.376.350 pesetas) y con otro 25% otorgado por el

7. "Sí, me gusta mucho el tenebrismo, y en *Akelarre* creo que sale mucho. La fotografía ha sido un desafío (...) A Alcaine le pedí esta fotografía. Le dije que no me fotografiara a la manera de *El Sur*, y me entendió perfectamente." Entrevista con Pedro Olea, *Fotogramas*, febrero 1984, p. 40.

“especial calidad” del Ministerio de Cultura. Su rendimiento en taquilla fue alto (91.172.760 pesetas), cifra sólo superada, dentro del “cine vasco” en esos años, por *La fuga de Segovia*, *La muerte de Mikel* y *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984).

Recién finalizada la película, Olea mostraba todavía un gran entusiasmo al inicio de su aventura vasca⁸. Es pronto todavía para encontrarse al final del camino en medio del desencanto. Ahora Pedro Olea, como parece evidente, quiere seguir rodando en Euskadi. En 1985 realiza el corto *Bihotzez*. La obra es un encargo de la Asociación de Comerciantes del Casco Viejo de Bilbao que, estructurado por medio de la intervención de bertsolaris, recoge durante media hora imágenes típicas de Bilbao y las labores de reconstrucción tras las riadas de 1983⁹. El documental fue exhibido en varios festivales llegando a obtener el premio Jinete Ibérico en el Festival Internacional de Huesca. Fue además exhibido en Estados Unidos con motivo de la celebración anual de las organizaciones vascas de Norteamérica (NABO). Así, tras participar de modo activo en el esfuerzo colectivo para rehabilitar el casco viejo de Bilbao, Olea se adentra ilusionado en un nuevo proyecto dentro del campo del largometraje. No sabe, todavía, que se encuentra al principio del fin de su aventura vasca.

3. LA ATRACCIÓN POR LA AVENTURA. BANDERA NEGRA

El siguiente proyecto de Pedro Olea dentro del cine de Euskadi va a alejarse de cualquier planteamiento político para entrar de lleno en un mundo de evasión. En efecto, Olea aborda ahora una historia de piratas modernos con un trasfondo de contrabando de armas. La película se va a titular *Bandera negra-Bandera beltza* y cuenta con un guión escrito por el propio Olea junto a Rafael Castellano.

En la película, Begoña (Virginia Mataix), logra que un importante naviero, Don Javier Uriarte (Carlos Lucena), coloque a su padre (Alfredo Landa), en paro y con síntomas depresivos tras la muerte de su esposa, al mando del mercante “Urkia” con un cargamento de escopetas de caza rumbo a un lejano país africano. A la vez, Begoña se ha enamorado de Esteban (Imanol Arias), cabecilla de un grupo de ladrones de barcos que participa también en el viaje como oficial engrasador. Una vez en África los aconteci-

8. “Si *Akelarre* funciona bien supongo que seguiré rodando. Tengo varios proyectos, y miedo también. Lo que no pienso es producir más películas. Es una tensión horrible. Todos los proyectos están planteados para el País Vasco. Claro que si me ofrecieran *Bajo el volcán* diría que sí. Lo que más me gustaría sería hacer una de vampiros. En Euskadi hubo una familia de vampiros en el siglo XVII”. *Ibidem*.

9. “Más que un documental era un spot industrial grande. Lo que pasa es que me dejaron manga ancha y me dejaron sacar las tiendas que yo quisiera, tenía que sacar de paso tiendas porque es la Asociación de Comerciantes, pero creo que aun así, con ese condicionamiento que es fuerte, creo que está muy bien. Yo me planteé una especie de musical bilbaíno.” Entrevista con Pedro Olea, 6 de junio de 1992.

mientos se precipitan al descubrirse que en realidad el “Urkia” transportaba un importante cargamento de armas. El capitán Barrenetxea es condenado a muerte, indultado y asesinado supuestamente por elementos de la guerrilla. Una vez en Bilbao, Begoña y Esteban encuentran pruebas concluyentes de la responsabilidad de Don Javier en el asunto y en la muerte del capitán y se vengan del armador en un final cargado de ironía, muy a la manera de las películas de John Houston.

Rodada a partir de abril de 1986 en Guinea ecuatorial, Bilbao y diversos pueblos de Vizcaya y Guipúzcoa, la película se lanzó espectacularmente como “una historia de barcos, aventuras y piratas modernos”¹⁰. Desde el primer momento el nuevo proyecto de Olea tuvo que soportar comparaciones con el caso real del capitán José Luis Peciña, acusado en esas mismas fechas de contrabando de gasoleo, condenado a muerte en Nigeria e indultado después. Olea negó repetidas veces cualquier relación entre la trama argumental de *Bandera negra* y el trágico suceso vivido por el capitán Peciña:



Foto 5. Cartel publicitario de *Bandera negra*.

“Cuando estábamos filmando *Bandera negra* fue cuando sucedió el “caso Peciña”, y había tantas coincidencias que tuvimos que cambiar el guión sobre la marcha en algunas ocasiones. Curiosamente, ha salido una historia bastante parecida. En este caso es la realidad la que imita al cine. El caso es que, una vez vista la película, se puede decir que es el “caso Peciña” visto por Salgari o Stevenson”¹¹.

En otra entrevista mantenida en esos momentos volvía a insistir en que cualquier parecido entre ambas historias era puramente casual porque la trama de *Bandera negra* era anterior a la realidad vivida por José Luis Peciña:

“Tal vez *Bandera negra* tenga un planteamiento parecido a la historia del carguero Izarra. Pero la idea de la película ya la teníamos antes de que ocurriera la

10. CORRAL, Javier, “Pedro Olea rueda entre Bilbao y Guinea *Bandera negra*”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 9 de abril de 1986.

11. CAÑAS, Gabriela, “*Bandera negra*, el caso Peciña según Salgari, dice Pedro Olea”, *El País*, Madrid, 5 de septiembre de 1986. Olea añadía además que “espero que nadie se sienta aludido porque aquí no hay ningún López Tapia”. Tapia era el armador del buque Izarra que capitaneaba Peciña y que fue acusado por la familia de éste.

detención del capitán Peciña. La historia es parecida y nosotros hemos hecho algún cambio sobre el argumento original para que no fuese tan similar”¹².

Incluso en el libro publicado por la Filmoteca Vasca sobre la trayectoria del director bilbaino, publicado años después del estreno de la película, Olea insistía en desmarcarse de la aventura vivida por el carguero Izarra declarando que *Bandera negra* “se inspiraba sólo vagamente en el caso Peciña”¹³.

Pero, prácticamente en la misma época en que realizó esta última declaración, el cineasta revelaba al autor de este artículo en entrevista personal una relación entre su película y el caso Peciña mucho más íntima:

“Yo, después de haber hecho una historia como *Akelarre*, una historia vasca antigua, quería hacer una historia vasca moderna. Y de las historias que me apeteceían como aventuras, –a mí siempre me ha gustado también el cine de misterio y el cine de aventuras–, me impresionó mucho la historia de Peciña y de López Tapia, el armador este siniestro y la aventura en África. (...) Está inspirada en el hecho de Peciña, luego hay muchas cosas cambiadas. Porque claro, lo que no quería es llamar asesino a un señor que luego podía demandarme en juicio. Entonces están cambiados los nombres y luego inventadas muchas cosas. Pero digamos que es un capitán vasco que se ve involucrado en un tráfico en un país y condenado a muerte sin comerlo ni beberlo. Es el mismo caso. Incluso yo hablé antes de escribir el guión junto a Rafa Castellano con gente que había ido en el barco de Peciña. Intenté hablar con él pero no pude. Pero gente de Portugalete me contó toda la peripecia y de ahí salieron bastantes cosas de la película”¹⁴.

Bandera negra se estrenó a principios de septiembre de 1986 y el recibimiento dispensado por crítica y público fue más bien frío. De entrada, puede observarse un fallo fundamental que afecta a la campaña publicitaria del film. *Bandera negra* se intentó vender como un producto en la mejor tradición del género de aventuras. Pero el espíritu de la película era otro muy diferente. Lejos de esa apasionada alegría típica del cine de aventuras, el tono general de la película resulta deprimente. Algo sórdido planea continuamente en el ambiente. Incluso los personajes positivos son tan sólo unas pobres víctimas perdidas en una oscura trama de corrupción que no se va a desvelar hasta el final. Y ese, hay que insistir, es uno de los grandes problemas que planteó la película a la hora de su estreno. No por el punto de vista en sí tomado por el director¹⁵, sino porque se ofreció al espectador una ima-

12. PLAZA, J.M., “El caso Izarra según Pedro Olea, *Diario 16*, Madrid, 6 de septiembre de 1986.

13. AA.VV., *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Donostia, Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, Fundación Caja Vital Kutxa, 1993, p. 103.

14. Entrevista con Pedro Olea, 6 de junio de 1992. La entrevista publicada en el libro *Un cineasta llamado Pedro Olea* se realizó el 30 de noviembre de 1992 por Quim Casas y Mirito Torreiro.

15. En todo caso, Olea no quedó conforme, años después del estreno de la película, con ese enfoque triste dado a *Bandera negra* en el guión: “Fue un planteamiento erróneo de guión, que a la hora de concretarlo con la realización todavía quedó más acentuado. Soy ante todo un cineasta que rueda guiones, y si estos fallan, falla la película. Lo que pasa es que eso, en la mayoría de los casos, sólo lo aprecias en el estreno, no antes. Eso es lo malo.” AA. VV., *op. cit.*, p. 103.

gen que en absoluto se correspondía con la realidad filmada. Además, el intento de crear un ambiente exótico rodando parte de la película en Guinea fracasó rotundamente al ser incapaz Olea de atrapar para su película unos mínimos instantes de la magia y belleza africanas.



La actriz Virginia Mataix en una de las escenas rodadas en Guinea.

Este, concretamente, fue uno de los aspectos más atacados por la crítica, así como la estructuración del guión. No fue, ni mucho menos, una película acogida con calor¹⁶. Entre los fallos de concepción de la película y la dura acogida por parte de la crítica el público no conectó con la propuesta del

16. Por ejemplo, el crítico Francisco Marinero acababa su crítica así: "Y no es que esté mal resuelto, es que esperábamos otra cosa más divertida, más emocionante, más exótica, más aventurera y más amena." Marinero, Francisco, "*Bandera negra*, de Pedro Olea", *Diario 16*, Madrid, 20 de septiembre de 1986. Pedro Olea, siempre crítico con su trabajo, fue siempre consciente de esta falta de conexión con el público: "Está enfocada como cine de piratas o cine de aventuras y la gente tiene la referencia de Steven Spielberg. Entonces claro, si pones *Bandera negra* con Imanol Arias y Alfredo Landa y luego te encuentras que es una cosa más bien triste, una peripecia cutre de antihéroes, no es *Indiana Jones*. Entonces la gente esperaba cine de aventuras. Sugería, supongo yo, un tipo de película que luego no tiene nada que ver." Entrevista con Pedro Olea, 6 de junio de 1992. El resto de la crítica insistió, en líneas generales, mostrando su decepción ante el trabajo de Olea. Ángel Fernández Santos, tituló su artículo de opinión con un significativo "Mahonesa cortada". En el texto, aun reconociendo admiración por el talento de Olea, no escondía su frustración tras el visionado de *Bandera negra*: "El dicho gastronómico que encabeza este comentario –mayonesa cortada, un manjar frustrado porque no logra fundir los apetecibles elementos que lo componen, de tal manera que cada uno se queda suelto, desarraigado de los demás o insuficientemente soldado a ellos– describe con exactitud qué le ocurre a este inicialmente prometedor y finalmente decepcionante filme de Pedro Olea, uno de nuestros cineastas más competentes, con más afinado oficio e innegable brillantez." Fernández Santos, Ángel, "Mahonesa cortada (Crítica de *Bandera negra*)", *El País*, ...

cinéasta vasco y *Bandera negra* se mantuvo lejos de esos éxitos –escasos, todo hay que decirlo– de la época dorada del cine de Euskadi con películas como *Tasio*, *La muerte de Mikel*, *La fuga de Segovia* o la misma *Akelarre* aunque superó con creces a muchas producciones de esos años fundamentalmente por la afluencia de espectadores en el País Vasco¹⁷. Años después fue emitida por televisión obteniendo una acogida más favorable.

Hay que decir que *Bandera negra* es una película que, al igual que le sucede a *Akelarre*, gana conforme el metraje avanza hacia el final. Es cierto que hay fallos evidentes en el trabajo de Olea. Se detecta, por ejemplo, una cierta fragilidad en la construcción narrativa y se echa en falta más pasión y fuerza a la hora de implicarse en lo que se está contando, fallo, por desgracia, habitual en el cine vasco de los años ochenta. Pero Pedro Olea acierta de pleno en su sentido retrato de los personajes perdedores, en la lograda ambientación de los bajos fondos de Bilbao –lástima no haber cumplido con la misma sensibilidad en tierras africanas– en el destello irónico final que cierra la película y en muchos momentos de la planificación general del film. Por desgracia, estos elementos no fueron suficiente para hacer volar más alto esta arriesgada propuesta sobre piratas contemporáneos.



Imanol Arias y Alfredo Landa, los dos protagonistas masculinos de la *Bandera negra*, en una escena de la película.

...

13 de septiembre de 1986. Y Juan Zapater añoraba, al igual que Ángel Fernández Santos, los logros obtenidos por Olea en otros momentos de su filmografía: “*Bandera negra* queda como un producto malogrado, excesivamente entretenido y que vuelve a hacer añorar al espectador con el Olea de otros tiempos” Zapater, Juan, “*Bandera negra* de Pedro Olea; Para piratas, los de antes”, *Navarra hoy*, Pamplona, 17 de septiembre de 1986.

17. El presupuesto de *Bandera negra* se encareció por el rodaje en Guinea alcanzado los 110.000.000 pesetas. La recaudación ascendió a 45.398.235 pesetas.

4. CONCLUSIÓN: EN BUSCA DE NUEVOS HORIZONTES

El caso es que la prometedor carrera de Pedro Olea en el cine de Euskadi acaba con *Bandera negra*. La negativa por parte del Gobierno Vasco de apoyar una proyecto basado en el crimen de Beizama y que iba a llevar de título *Presentimiento* desata la ira del director vasco, no tanto por el hecho –la negativa en sí misma–, sino por cómo se llega a esa situación. Durante la edición del Festival de San Sebastián de 1989 Olea denuncia la actitud de las instituciones vascas –según la versión de Olea su proyecto ha sido acusado de dar una imagen negativa de Euskadi– dando por terminada su aventura vasca. Tres años después de esta agria despedida, su indignación era todavía patente:

“A mí me dicen que mi historia no da una imagen positiva de Euskadi. Y le pregunto a Eusebio Larrañaga que por qué. Y me contesta que no, que “yo a la gente que lee los guiones les digo que deben mirar muy bien qué clase de imagen de Euskadi se da en el guión”. Entonces yo digo que no me fío de esa gente. Lo que tienen que hacer es una ley de cine. Si hubiera una ley de cine no estaríamos en manos de la opinión particular de unos señores que opinan que no das una imagen concreta. Entonces que presenten un concurso sobre imágenes; tiene que ser, por ejemplo, *Love story en el batzoki...* yo qué coño sé lo que les apetecería y entonces o entras o no entras a participar en eso”¹⁸.

No va a perjudicar, de todos modos, a la carrera de Olea la ruptura con el cine de Euskadi. Más bien todo lo contrario. En 1989 realiza para la serie *Sabbath El cura de Bargota*, retorno a la mitología vasca que descubre casi en clave de comedia las extrañas aventuras de este cura navarro del medioevo. No estamos dentro del “cine vasco” ya que no hay producción de Euskadi en la película pero este trabajo viene a complementar la visión de la brujería vasca esbozada por Olea a principios de los ochenta. Si *Akelarre* abordaba el tema cuidando con seriedad y rigor las implicaciones sociales y políticas, *El cura de Bargota* se acerca al mito con humor. Son obras distintas, pero ambas se complementan.

En 1991 realiza *El día que nació yo* y en 1992 estrena *El maestro de esgrima*, eficaz película que combina perfectamente intriga política y género de época y que va a ser seleccionada por la Academia de Cine para representar al cine español en la gala de los Oscars. No, no ha sido el fin para Olea ni mucho menos. Por eso, al presentar *El maestro de esgrima* a principios de 1993 en Barakaldo, el cineasta muestra su desencanto lamentando “haber perdido mucho tiempo por hacer cine vasco”¹⁹. Poco queda ya de aquel Olea eufórico que a primeros de los ochenta manifestaba a los cuatro vientos que “ya estoy haciendo campaña por ahí de que el año que viene va a ser el año del cine vasco. Después de la “nouvelle vague” y el cine brasileño viene el cine vasco”²⁰. Triste final para un viaje emprendido con tanta ilusión.

18. Entrevista con Pedro Olea, 6 de junio de 1992.

19. Declaraciones de Pedro Olea, *El Mundo del País Vasco*, Bilbao, 6 de febrero de 1993.

20. Entrevista a Pedro Olea, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 10 de marzo de 1983.

En todo caso durante los años noventa con películas ya citadas como *El día que nació yo* (1991) y *El maestro de esgrima* (1992) y otros títulos como *Morirás en Chafarinas* (1995) y *Más allá del jardín* (1996), Pedro Olea ha demostrado su importancia dentro del panorama de la realización cinematográfica española. Su trayectoria ha sido reconocida también en su propia tierra. En 1992 la Semana de Cine Vasco de Vitoria-Gasteiz homenajeó su figura y se editó el libro *Un cineasta llamado Pedro Olea*. La edición corrió a cargo de Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos y el libro fue financiado por la Filmoteca Vasca y la Fundación Caja Vital Kutxa.

En 1998 Olea dirigió el documental *Athletic, un siglo de pasión*, proyecto inscrito dentro de los actos de conmemoración del centenario del Athletic Club de Bilbao. En 1999 la prensa especializada habló ya de la preparación de una nueva película del director vasco con el título provisional de *La luna de los feriantes*, producida por Andrés Vicente Gómez, aunque de ese proyecto nunca más se supo. A principios del 2000 se insistió con otras posibles aventuras de Olea en la industria del cine. Así, Pedro Olea, en el papel de productor, se colocó al frente del esperado retorno de Eloy de la Iglesia al cine. En este caso se trata de la traslación al cine de la novela *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti.

En el 2001 Olea produjo *La primera vez*, cortometraje de Borja Cabeaga. En esta etapa se involucró también en el rodaje de *Café cortado*, un guión a rodar en México basado en un cuento de Max Aub sobre exiliados españoles en este país centroamericano. Olea participó en todo el proyecto durante la fase de preproducción, pero divergencias con la productora española Mate Cantero le llevaron al final a abandonar la película, que fue retomada posteriormente por Arturo Ripstein con el título de *La virgen de la lujuria*. Olea llevó el asunto a los tribunales que resolvieron la cuestión a favor de los intereses del director vasco. Por fin en el 2002, después de varios proyectos de dirección de largometrajes abortados por diversas circunstancias tras su trabajo en *Más allá del jardín* (1996), Pedro Olea inició el rodaje de *Tiempo de tormenta*, un drama protagonizado por Dario Grandinetti, Maribel Verdú, María Barranco y Jorge Sanz. La aventura vasca de Olea, queda, pues, para siempre, como un recuerdo ya lejano en su filmografía.