

A pesar del tremendo éxito “artístico” y también comercial de Ocaña, nadie me llamó para ofrecerme trabajo en el cine. En la euforia de la noche de la presentación en el Festival de Cannes, cenando en un restaurante del puerto con Bigas Luna, que había presentado Bilbao en la Quinzaine, Pepón Coromina, Marco Ferreri y un productor, que es una bellísima persona pero cuyo nombre ni se menciona por si acaso, nos pintaron muy guapa su intención de promocionarnos, y la cosa quedó ahí, en esa resaca del éxito festivalero. Pero yo, interiormente, me negaba a que mi carrera cinematográfica fuera lo que en teatro se llama “de una noche y basta”. Por un tiempo pensé que en la profesión me veían como un documentalista y, por tanto, que no servía para hacer ficción. Ahí tuve muy claro que si había hecho un éxito artístico, necesitaba hacer un éxito industrial.

Estaba decidido a hacer una película buscando todo lo contrario que había en Ocaña. En lugar de un documento, tenía que ser ficción. En lugar de un solo personaje, una película coral. Si Ocaña era triste e intimista, ahora haría una comedia alegre y extrovertida. Había que dar la vuelta a todo, para demostrar en qué campos me podía mover y, también, porque me divertía cambiar. Si hay alguna cosa clara en mi carrera es que jamás me ha gustado repetirme, siempre he buscado la sorpresa, la novedad para mí mismo y para el espectador.

A partir de este planteamiento le propuse a Emili Teixidor que empezara a trabajar. Él tuvo la idea de El vicari d'Olot, una comedia aparentemente sencilla e intrascendente y muy divertida pero algo anárquica, con una carga de profundidad, perversa en la época, respecto a la libertad sexual y a la defensa de otras opciones sexuales. Un cura virgen, católico, apostólico y romano que es seducido por un/a travesti o transexual acaba comprendiendo a todas las “distintas” ovejas descarriadas del rebaño. Además su tío, un monseñor de la curia romana, las bendice, ya que según la Biblia (de donde debió de sacarlo el bueno de Billy Wilder) “la perfección no es de este mundo”. Creo que uno de los méritos de esa película es haber conseguido que un tema provocador se convirtiera en un éxito popular. Tanto, que incluso las tías marías fueron a divertirse con lo que era “pecado”. Hace mucho que no la he visto; tengo el recuerdo de una primera parte con mucho brío y de un final poco contundente.

En El vicari d'Olot embarqué a mucha gente. Muchos actores y cantantes, grandes nombres amigos y compañeros de años de aventuras teatrales: Enric Majó, Rosa Maria Sardà, Joan Monleón, Fernando Guillén, Mary Santpere, Núria Feliu, Maria Aurèlia Capmany y tantos más aceptaron cobrar una parte del sueldo en dinero, y la otra, con una participación. También algunos técnicos se apuntaron a esta fórmula, entraron las dos cooperativas de producción de cine que había entonces, la de Comisiones Obreras y la de la CNT. Y después de haber embarcado a tanta gente, quince días antes de hacer la película, me llaman Forn y Josep Lluís Galvarriato, los productores, y me dicen que no podemos empezar porque falta un 30% de financiación. En aquel momento tenía cuatro chavos en el banco, pero me sentía responsable de todo el montaje y vi tan claro que no podía pararlo que les dije que me quedaría con los últimos pagos demorados hasta después del estreno. Pensé que ya saldría como pudiera. Yo tenía mucha confianza en lo que hacía y, si no salía de aquélla, me iría a vivir debajo de un puente o no trabajaría nunca más en cine. Era muy difícil tirar adelante una película. Entonces no había subvenciones, todo eso vino más tarde, con la famosa ley de Pilar Miró.

Cuando empezamos a rodar *El vicari d'Olot* descubrí de verdad el cine. Yo he aprendido la técnica sobre la marcha. Con los maquinistas, los eléctricos, el ayudante de dirección, la script, los montadores... La primera secuencia que rodamos era el plano de inicio de la película, cuando Enric Majó tiene la erección y dije: "Desde aquí, con la cámara, no veremos nada", y los maquinistas me respondieron: "No hay problema, se levanta la cama". Ahí empecé a descubrir y a disfrutar la mentira del cine y me enamoré absolutamente de la ficción. ¡La ficción, qué placer! El rodaje fue apasionante, y yo estaba muy tranquilo porque trabajaba con actores. Quizás, lo que acobarda más a un director en su primera película, aparte de dónde plantar la cámara, es el trabajo con los actores, pero a mí no me asustaba, porque partía de la experiencia del teatro. Me preocupaba mucho más la técnica.

Ésta fue, otra vez, una película en la que el éxito superó las previsiones. Y, afortunadamente, arrancó tan bien en Cataluña que sólo con lo que ingresó el primer mes cubrió mi famoso 30% de participación. Tuve una suerte brutal. El distribuidor, que era el añorado Galvarriato, lo hizo muy bien, y supongo que la época también ayudó un poco. Recuerdo que el mismo día del estreno fuimos con Enric Majó a la sesión de las cuatro de la tarde del Novedades, una de las salas más grandes de Barcelona, y, diez minutos después de que empezara la película, entramos en el cine. No nos lo podíamos creer. La platea estaba abarrotada. Nos esperamos en el bar de enfrente, escondidos tras unos arbustos, y vimos cómo la gente salía de una sesión y cómo entraban los de la siguiente. Fue un día triunfal. Un momento único: en el cine catalán nunca se había hecho una comedia de estas características con tanta gente popular; era la primera película de la Sardà y de Majó, entonces una gran estrella. Todo influyó para que funcionara. En Cataluña fue un bombazo, excepto en Badalona, porque el empresario del cine decía que sólo se veían películas en castellano y presionó tanto para que se pasara doblada que fue el único sitio en el que se pinchó. Lo que indica claramente que existe la credibilidad del producto y está en su verdad, que es la versión original. Y también que el público no se deja engañar por los muchos merca deres o falsos empresarios que pretenden monopolizar e influir en sus gustos y costumbres, interponiéndose entre nuestro trabajo y los espectadores.

Tardamos tres meses en llevarla a Madrid, y, como veníamos de ese éxito tan grande, estrenamos por todo lo alto en el Lope de Vega, en la Gran Vía. Hicimos el estreno con más glamour que he hecho nunca en Madrid. Jorge Fiestas convocó al tout: Núria Espert, Esperanza Roy, Paco Rabal, Carmen Maura, Nadiuska, Massiel, Paco Umbral, Juan Diego, Victoria Abril, Assumpta Serna, María Asquerino, María Luisa Ponte... Un lujazo. Pero nadie se rió. La pasamos doblada al castellano y no gustó nada. Al salir del cine ninguno de mis amigos se quedó para decirme nada: ni pío. Fue un fracaso total y absoluto. Veníamos tan confiados del éxito de Cataluña que aquello nos pareció otro mundo. Si en aquel momento me hubieran pinchado no me habrían sacado sangre. Incomprensible, pero es así, en el resto de España no pasó nada; al revés, cero patatero. Fue el primer jarro de agua fría de mi vida. Estoy seguro de que la gente vino con buena intención, pero no conectaron. Fue absolutamente incomprensible. En esos momentos te preguntas: ¿tan diferentes somos los unos de los otros? Yo hablaba desde mi cultura, mi entorno, mi sensibilidad, mi sentido del humor... pero presenté mi producto doblado, adulterado, con toda la falsedad que implica ese acto contranatura en el que se priva al film de su sonido directo, o sea de una parte importante de su verdad. No quiero decir con esto que en su versión original habría gustado, pero al menos habría podido enseñar una “verdad” que las costumbres de los distribuidores y exhibidores de la época no me permitían. Entonces me vi venir una larga travesía del desierto hasta que pudiera mostrar las películas tal como son, en versión original. Yo no quería renunciar a mi cultura. Me parecía ridículo y estúpido que me impusieran un doblaje obligado para comunicarme, que no me apetecía y que iba en contra de mi deseo, de mi libertad como director. La travesía del desierto, la desesperación, iban a durar cinco películas más.

Hasta mi siguiente rodaje pasaron cinco años. Nadie me ofreció un guión, nadie me llamó, nadie me propuso nada. Había conseguido un éxito artístico con mi primera película y otro industrial de gran rentabilidad con la segunda, pero nadie se acercó. Durante ese tiempo estuve preparando un guión con Maria Aurèlia Campmany: Qui paga, mana. Era una historia de la Guerra Civil y su elaboración fue bastante larga. Una denuncia contra la burguesía catalana colaboradora con el franquismo. Me llevó mucho tiempo pero aprendí la lección: somos un país pequeño, con un mercado pequeño, donde los proyectos económicamente grandes son muy difíciles. Al cabo de un año me encontré con un guión que no podía sacar adelante; yo veía que, por un lado, tenía problemas de producción (era muy caro de montar) y, por otro, para qué negarlo, de contenido, porque era muy de Maria Aurèlia. A ella le gustaba explicar una historia de la Guerra Civil pero, en realidad, no era mi guerra. Las productoras se escondían tras buenas palabras, pero yo seguía en la calle, insatisfecho, viendo que en el fondo luchaba por algo que no acababa de ser mío de verdad.

Llevaba tantos años intentando levantar aquel guión que, en aquel momento, tomé una de las decisiones más importantes de mi vida. Entendí que para poder trabajar con libertad e independencia y para poder hacer mis proyectos tenía que montar mi propia productora, porque si no tenía que estar pendiente del criterio de personas que ni me entendían como director ni tampoco tenían una base industrial demasiado sólida y que, en el fondo, jugaban conmigo y con otros pardillos como yo. Sabía que me supondría más trabajo, pero que valía la pena arriesgarse. Al fin y al cabo, en la historia del cine, el director-productor es una figura que siempre ha existido y existirá. Un director necesita de la complicidad del productor, que entienda su trabajo, y si no lo encuentra no hay nada extraño en que asuma esa función. Si los grandes –Chaplin, Griffith, Lubitsch... incluso Spielberg– lo habían sido, ¿por qué esperar?