



## JUAN ANTONIO BARDEM MORTE DUN CICLISTA

### O CINEMA COMO TESTEMUÑA MARXISTA

TEXTO DE IVÁN CUEVAS

Un ciclista vai por unha estrada. De súpeto, un coche pasa por riba del. Un home (Juan) baixa do coche e comproba que aínda está vivo. Tamén sae unha muller (María José), que chama ao home e lle indica que deben marcharse. Juan volve ao coche e arrancan. O ciclista queda na estrada, sen ninguén que o auxilie.

Con esta simple escena inicial, Juan Antonio Bardem xa nos presenta o que pensa da burguesía. Estas dúas persoas, que poden permitirse conducir un coche nos primeiros cincuenta, non parecen ter ningún problema moral en deixar a un ser humano moribundo e abandonado. Aínda non sabemos cales son as súas razóns para facer isto, mais non importan. A retórica do director só nos presenta o feito, nu. As rodas da bicicleta, aínda xirando, sen que pordamos ver o rostro do ciclista, e a parella (ela na profundidade de campo, sen nen sequera achegarse ou amosar preocupación).

A presenza dunha labazada tan grande á moral burguesa xa no comezo dun filme realizado no Estado Español é, cando menos, sorprendente. A explicación primeira ven da autoría de Juan Antonio Bardem, un (daquela) novo director que coñecera o marxismo estudiando Enxeñería Agrónoma e que xa no 1943 constituírase, con dous amigos máis, como célula do PCE (aínda que por aquel entón o réxime non sabía iso). Pero

a escea non só nos sorprende pola indudábel carga ideolóxica, senón tamén pola súa construción cinematográfica. A montaxe que nos presenta o acontecemento, a cara do ciclista que non podemos ver, a roda xirando, a profundidade de campo do último plano (directamente sacada do mellor Welles)... todo apunta cara a algo totalmente distinto do que se viña facendo no celuloide estatal. Algo estaba a cambiar no cinema.

Ese algo era a irrupción dunha nova xeración de cineastas (o que despois se daría en chamar "novo cinema español"), saídos na súa maior parte da primeira xeración do Instituto de Investigacións e Experiencias Cinematográficas (IIEC), da promoción de 1947. Entre estes cineastas os dous cimeiros serán, sen dúbida, Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga. Pero tamén estaba xente como Florentino Soria, Agustín Navarro ou José Gutiérrez Maesso. As súas referencias cinematográficas eran o cinema soviético, parte do francés e, entre os directores americanos, John Ford e Frank Capra (1). A estas sumaríanse despois as influencias do neorrealismo italiano (2) e, polo menos no caso de Bardem, un gran coñecemento dos grandes directores ianques.

Deste grupo saía o Bardem, un director que, pese a ser o recoñecido como con máis talento no IIEC, non puido licenciarse debido a que gastara na realización da

(1) Parte destas referencias, nomeadamente as referidas ao cinema soviético, non as coñecían directamente, senón por medio da bibliografía que manexaban (principalmente norteamericana e inglesa, gracias ao coñecemento de Bardem do inglés e as visitas ao Instituto Británico e á Casa Americana), ata tal punto que Bardem manifesta que un día atoparon no Instituto Ramiro de Maeztu *Tempestade sobre Asia*, un filme que "teóricamente sabíamos de memoria que realmente inventáramos cada un cos libros e algúns fotogramas que puidemos atopar".

(2) A importancia da influencia do neorrealismo italiano no "novo cinema español" é algo que aínda se está a discutir. O cinema italiano só se deu a coñecer no Estado Español a partir das Semanas de Cinema Italiano organizadas polo Instituto Italiano de Cultura en novembro de 1951 e marzo de 1953. Nesta época xa se rodaran algúns filmes iniciadores do "novo cinema español" como *Esa leda parella* ou *Benvido, Mister Marshall*, sobre os que ás veces se ten falado de influencia neorrealista, sendo máis ben do realismo americano (*Os vagos da carraxe*, por exemplo). De todos os xeitos, Bardem sempre recoñeceu a maior influencia nel do cinema americano, aínda que tamén de filmes como *Crónica dun amor* ou *Milagre en Milán*.

## JUAN ANTONIO BARDEM: MORTE DUN CICLISTA



súa práctica de fin de carreira "demasiados metros". O realizador, de forte carácter, ficou ferido no seu amor propio e decidiu non presentarse a ningunha outra convocatoria. En vez diso, continuou co seu iniciado labor como guionista e, en 1951, producida pola empresa Altamira, propiedade duns compañeiros do IIEC, roda, xunto con Berlanga, *Esá leda parella*. Neste filme saíra á luz un dos principais problemas destes novos directores, a súa excesiva preparación na teoría e escasa na práctica. Os dous directores esixiron unha maqueta do plató e calcularon sobre ela as posicións e ángulos das cámaras e a apertura dos obxectivos. Cando chegaron á rodaxe, ningún dos seus cálculos era válido na práctica.

Tras esta primeira incursión no cinema, escriben xuntos o guión de *Benvido, Mister Marshall*, pero Bardem quedou fóra da dirección do filme tras ter unha liorta coa productora (esixiu cobrar de inmediato todos os seus honorarios). Así, Bardem queda apartado da dirección e ten que aceptar un posto no Ministerio de Agricultura ata que, tras o éxito de *Benvido, Mister Marshall* en Cannes e a estrea (anteriormente retradsada) de *Esá leda parella*, élle encomendada a dirección de *Cómicos* e, cáseque ao mesmo tempo, de *Felices Pascuas*. *Cómicos* significa, sen dúbida, o seu despegue como director.

E así, en 1955 chega *Morte dun ciclista*, concebida como un diagnóstico do réxime franquista, como a revelación dunha sociedade inxusta na que a opulencia da alta burguesía oponse á miseria das clases máis pobres (3). Esta denuncia era un reflexo claro do pensamento cinematográfico de Bardem, que consideraba que, para a existencia dun cinema verdadeiramente "nacional" (no sentido de español), os filmes teñen que ser unha testemuña da realidade social da rúa. E para o lograr, este filme constrúese en base aos postulados do materialismo dialéctico. Así, todo o transcurso da historia está formado sobre os máis marcados contrastes (entre a alta burguesía e a pobreza proletaria, entre Juan e o seu cuñado, entre os estudantes e os profesores, entre a seriedade das cerimoniais eclesiásticas e as conversas que se producen nelas...).

Para conseguir esta magnífica sucesión de contrastes é para o que fai acto de aparición outra das constantes do pensamento cinematográfico de Juan Antonio Bardem: a montaxe. Bardem era un total seguidor das ideas de Pudovkin sobre a montaxe. Concebía a edición como un instrumento para ordenar as imaxes da realidade que captura a cámara, para dotalas de contido. Así, busca darlle claridade ao real reflectido pola cámara, darlle unidade, linealidade (4). A historia de *Morte dun ciclista* tamén esta construída deste xeito, con todas as esceas encadeadas temáticamente e por contraste mediante o son (Pudovkin defendía unha imaxe obxectiva e un son subxectivo ou viceversa) e os planos cunha xeometría moi marcada, que fai nítido o seu significado.

Por medio desta linealidade, desta sinxeleza, o Bardem consegue que o espectador centre a súa atención no que realmente lle interesa: a historia. Entón é cando se amosa claramente o que os censores tardaron en ver. A historia dun excombatiente falanxista que, ante

---

(3) Sorprendentemente, a censura non viu (polo menos na lectura do guión) esta clarísima denuncia. O guión foi revisado por cinco censores dos que catro deixaron en branco a apartado "matiz político e relixioso" e un quinto anotou "intranscendente". Todas as modificacións dos censores do Estado Español fan encamiñadas a deixar claro que Juan cometía dous delitos igual de condenabeis, o asasinato e o adulterio. Foi a censura italiana a que sinalou á española que había unha "tendenciosidade na forma de presentae a clase social á que pertencen os protagonistas".

(4) Nisto atópase o punto de confrontamento da idea de realismo do Bardem coa doutros como o Bazin. Este último louvaba o realismo de Rossellini por trasladar, mediante elipses, a ambigüidade presente na vida real, deixando unha liberdade para entender ao espectador (e tamén para fixar a vista no que lle pete do encadre, mediante a profundidade de campo). Bardem, polo contrario, evita as elipses, construíndo unha historia profundamente lineal (sen flashbacks nen flashforwards) e uns planos conductistas da visión, coa profundidade do campo principalmente baleira.

## JUAN ANTONIO BARDEM: MORTE DUN CICLISTA

o feito do atropelo, comeza a cuestionarse toda a súa vida, durante e despois da Guerra Civil. A súa posición na Universidade, acadada pola súa filiación política e pola recomendación do seu cuñado; a súa vida acomodada, enfrontada a un mundo de desolación causado pola guerra e o franquismo; a súa relación con María José, dunha dubidosa reciprocidade... E é o movemento estudiantil de protesta, causado pola súa propia despreocupación polos alumnos, o que o fai despertar totalmente e tomar conciencia do que debe facer, de como recuperar a súa dignidade (un concepto que sempre foi moi utilizado pola esquerda, e no que se recalca moito no filme). Pero a súa decisión ten que arrastrar a outra xente, e o Marx dicía que a clase dirixente fará todo o necesario por non perder os seus privilexios. A conclusión do filme é clara, a clase acomodada non ten dignidade, non ten moral (5).

A crítica do filme non remata aí, senón que se propón acabar con todas as sacrosantas institucións. Así, o cuñado de Juan aparece no NO-DO pronunciado un discurso baleiro que reflicte a total fatuidade do réxime franquista e a piedade de María José repartindo limosna contrasta totalmente coa total indiferencia que parece ter polo ciclista. Bardem non deixa a ninguén con cabeza, atacan-

do ao bando franquista, aos políticos, a Universidade, a burguesía e á Igrexa. E, non embargante, tras a rodaxe, os censores só impuxeron cambios na escena final entre Juan e María José e na brutalidade policial contra os estudantes (que desapareceu por completo). Cambios que naquel intre podían parecer moi importantes, mais que, á vista do resultado final, resultan mínimos. Bardem pasáralles por diante unha crítica brutal. O realismo crítico comezara no cinema do Estado Español.

O filme foi seleccionado para o Festival de Cannes, pero, como Bardem era parte do xurado, non puido acceder á sección oficial. O pase, un luns pola mañana e sen subtítulos, foi recibido con numerosos aplausos e gañou o Premio da Crítica Internacional xunto con *Raizames*. *Cabiers de Cinema* louvaba ao Bardem e á revista *Arts* colocouno, nun inquérito entre a mocidade francesa, como un dos dez mellores cineastas do mundo. Pero o éxito foi pasaxeiro. O Bardem xenial que comezou con *Cómicos*, se consagrou con *Morte dun ciclista* e continuou con *Rúa Grande* desapareceu con *Sonatas*. Truffaut titulou en 1959 en *Cabiers de Cinema* "Mort de un Bardem". O grande xenio, xunto con Berlanga, do "cinema novo español" acababa de desaparecer. Todo o seguinte sería retrasar a súa morte. ■



(5) O que nos leva ao derradeiro contraste do filme, o do ciclista obreiro que, o contrario que eles (e nun final cíclico extraño na obra lineal do Bardem) non dúbida en ir ás presas a buscar axuda. A reserva moral fica en poucos personaxes da historia: o ciclista, a veciña que coida os fillos, o Juan cambiado, os estudantes (que simbolizan a esperanza da sociedade no futuro)... Os personaxes das clases altas que coñecemos a fondo son profundamente despreziables: María José ambiciosa e fría, Miguel que esquece todo con tal de non perder a súa carnalidade, Rafa resentido e ambicioso.

f i c h a t é c n i c a

**Título orixinal:** Muerte de un ciclista / Gli egoista  
**Dirección:** Juan Antonio Bardem  
**Producción:** Manuel J. Goyanes para Suevia Films-Cesáreo González (Madrid) e Trionfalcine (Roma)  
**Guión:** Juan Antonio Bardem  
**Argumento:** Juan Antonio Bardem, segundo unha idea de Luis F. de Igoa  
**Fotografía:** Alfredo Fraile, en branco e negro  
**Montaxe:** Margarita Ochoa  
**Música:** Pedro Alarcón  
**Decorados:** Emrique Alarcón  
**Axudantes de dirección:** José Luis Monter e José Luis Robles  
**Rexedor:** Miguel Pérez Marián  
**Fotofixa:** Julio Ortas  
**Mobiliario e atrezzo:** Menjíbar, Luna e Mateos  
**Vestuario:** Dior, Fath, Rosina, Vargas e Ochagaría  
**Son:** Alfonso Carvajal  
**Axudante de montaxe:** Alfonso Santacana  
**Auxiliar de montaxe:** María Paz García  
**Música de plano:** José Luis García de San Esteban  
**Xefe de produción:** Manuel J. Goyanes  
**Axudante de produción:** Samuel Menkes  
**Intérpretes:** Alberto Closas (Juan), Lucía Bosé (María José), Otello Tosso (Miguel), Carlos Casaravilla (Rafa), Bruna Corrá (Matilde), Julia Delgado Caro (dona María), Matilde Muñoz Sampedro (veciña do ciclista), Alicia Romay (Carmina), Mercedes Albert (Cristina), Emilio Alonso (Jorge), José Sepulveda (comisario), José Prada (decano), Antonio Casas (entrenador), Manuel Arbó (P. Iturioz), Manuel Alexandre (ciclista), José María Rodríguez (hostaleiro), Rufino Inglés, Fernando Sancho e Valeriano Andrés (gardas de tráfico)  
**Estrea:** Maio de 1955, en Cannes  
**Nacionalidade:** España-Italia  
**Duración:** 92'  
**Palmarés:** Premio da Crítica Internacional no Festival de Cannes 1955, Premio da revista Fotogramas á mellor dirección do ano, Cuarto Premio do Sindicato Nacional do Espectáculo en 1955, Premio do Círculo de Escritores Cinematográficos á fotografía de Alfredo Fraile

**BIBLIOGRAFÍA**

CERÓN GÓMEZ, JUAN FRANCISCO: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 1998

**FILMES CITADOS**

**Benvido, Mister Marshall**  
 (Luis G. Berlanga, España, 1953)  
**Crónica dun amor**  
 (*Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni, Italia, 1950)  
**Milagre a Milán**  
 (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, Italia, 1950)  
**Raizames**  
 (*Raíces*, Benito Alazraki, México, 1954)  
**Tempestade sobre Asia**  
 (*Potomok Cbingis-Khana*, VI. Pudovkin, URSS, 1928)  
**Vagos da carraxe, Os**  
 (*The Grapes of Wrath*, John Ford, EUA, 1940)

**FILMOGRAFÍA DE JUAN ANTONIO BARDEM**

*Paseo por unha guerra antiga* (*Paseo por una guerra antigua*, España, 1949) [curtametraxe práctica do IIEC, con Luis G. Berlanga, Agustín Navarro e Florentino Soria, 16 mm]  
*A bonradez da pechadura* (*La bonradez de la cerradura*, España, 1949) [curtametraxe práctica do IIEC, 16 mm]  
*Barajas, aeroporto transoceánico* (*Barajas, aeropuerto transoceánico*, España, 1950) [curtametraxe práctica do IIEC, 16 mm]  
*Esa leda parella* (*Esa pareja feliz*, España, 1951) [con Luis G. Berlanga]  
*Cómicos* (*Cómicos*, España, 1954)  
*Felices Pascuas* (*Felices Pascuas*, España, 1954)  
*Morte dun ciclista* (*Muerte de un ciclista / Gli egoisti*, España-Italia, 1955)  
*Rúa Grande* (*Calle Mayor / Grand Rue*, España-Francia, 1956)  
*A morte de Pío Baroja* (*La muerte de Pío Baroja*, España, 1956) [Documental inacabado]  
*A vinganza* (*La venganza*, España-Italia, 1957)  
*Sonatas* (*Sonatas*, España-México, 1959)  
*Ás cinco da tarde* (*A las cinco de la tarde*, España, 1960)  
*Os inocentes* (*Los inocentes*, España-Arentina, 1962)  
*Nunca pasa nada* (*Nunca pasa nada / Jamais rien en se passe*, España-Francia, 1963)  
*Os pianos mecánicos* (*Los pianos mecánicos / Les pianos mécaniques*, España-Francia-Italia, 1965)  
*O derradeiro día da guerra* (*El último día de la guerra / Last Day of the War*, España-Italia-EUA, 1969)  
*Varietés* (*Varietés*, España, 1970)  
*A illa misteriosa* (*La isla misteriosa / L'île mystérieuse*, España-Francia-Italia, 1972) [con Henri Colpi]  
*A corrupción de Cbris Miller* (*La corrupción de Cbris Miller*, España, 1972)  
*O poder do desexo* (*El poder del deseo*, España, 1975)  
*A ponte* (*El puente*, España, 1976)  
*Sete días de xaneiro* (*Siete días de enero / Les 7 jours de janvier*, España-Francia, 1978)  
*Un verán inqueda* [*A advertencia*] (*Preduprezdenje*, Bulgaria-URSS-RDA, 1982)  
*Jarabo* (*Jarabo*, España, 1985) [Episodio para a serie de TVE La huella del crimen]  
*Lorca, morte dun poeta* (*Lorca, muerte de un poeta*, España, 1987) [Serie de TV]  
*O Picasso mozo* (*El joven Picasso*, España, 1992) [Serie de TV]  
*Resultado final* (*Resultado final*, España, 1997)

(reseñas do cineclub de compostela)  
 edita e distribúe: **Cineclub de Compostela**

Facultade de C.C. da Comunicación. Avd Castelao s/n. 15.782 Santiago de Compostela  
 cineclub@galeon.com · [http://www.geocities.com/cineclub\\_de\\_compostela](http://www.geocities.com/cineclub_de_compostela) [en preparación]