

EL CINE

LA MUERTE DE UN CICLISTA

Y EL

CINE ESPAÑOL

Por José DE LA COLINA

EL cine español ha comenzado a existir hace 2 ó 3 años. Todo lo anterior, como se ha dicho muchas veces, es teatro malo y mal fotografiado, en el que abundan los gestos tribunicios y una retórica que se pretende extraída de los clásicos (¡desventurados Lope y Calderón!) Los temas se limitan a la religión católica o a las pasadas grandezas españolas evocadas melancólicamente. Bastará citar *Locura de amor*, *Con las manos vacías*, *El otro hogar*, *Jeromín*... Son películas que han tenido éxito de público, es verdad, pero el hecho indica sólo una cosa: que este cine puede responder ocasionalmente a los gustos del espectador medio de habla hispana, pero nunca a un verdadero gusto cinematográfico.

No vamos a dar aquí, pues no es el lugar, las causas político-sociales que impiden la expresión artística de un pueblo tan creador como el español. Queremos sólo referirnos de paso a esa moral pacata y absurda, a esa literatura mediocre, a ese medio artístico casi nulo, en fin, que imperan hoy en una España negativamente medieval. No se puede exigir mucho a un artista atado de manos en un país asfixiado de miedo. Ante la presión absolutista del gobierno, el artista español debe evadirse a sueños de novelita femenina, o crear las pesadillas sangrientas de un estilista cínico como Camilo José Cela. Existe en la península una censura feroz por parte del estado y de la iglesia, que ahoga todo impulso creador y rebelde. Seguramente hay jóvenes escritores y artistas con calidades morales y estéticas —entre los poetas más re-

cientes, sobre todo—, pero la claudicación de los maestros los ha dejado solos.

Todo esto, desde luego, impide la creación de un arte cinematográfico. Hay que añadir la falta de preparación técnica y formal de los cineastas españoles, al parecer ignorantes de las teorías y la obra de los grandes maestros del cine.

Pero he aquí que inopinadamente y a grandes intervalos, ha comenzado a llegar a México una hornada de buenas películas españolas, las cuales por desgracia no han podido romper el hielo que cerca al cine español en las salas cinematográficas. El primer signo fué, si no recordamos mal *Surcos* o *Bajo el cielo de Madrid*, que con un estilo entre neo-realista y galdosiano —no hay que olvidar que Galdós es el último gran creador de la picaresca española, y ésta es realismo puro—, revelaba ya ciertos aspectos negativos de la España actual. Su realizador, José Antonio Nieves Conde, mostraba aquí tendencias hacia el folletín, aunque sin pronunciarlo demasiado. Parece ser que en *Los peces rojos* Nieves Conde emplea ya un estilo maduro y convincente, logrado a contrapelo de películas comerciales de calidad mediocre. Este es, más o menos, el caso de un realizador audaz y desigual, Mur Oti, que encontró la gravedad espacial y temporal adecua-

da para un drama de corte rural y calderoniano: *Condenados*, en el que la belleza de la forma está muy arriba del tema. Pero la película que mereció la unanimidad de la crítica por su calidad indudable, fue *Bienvenido, Mister Marshall*, dirigida por Berlanga sobre un guión de Juan Antonio Bardem. Esta comedia realista fué una señal rebelde, un disfrazo de talento y dignidad en el cine español, y Europa la acogió como lo que era: una venganza artística sobre la falaz doctrina Marshall.

Hemos visto hace poco *La muerte de un ciclista*. Sabíamos que este drama había sido realizado por Juan Antonio Bardem, guionista triunfador en Cannes por *Bienvenido, Mister Marshall*, y animador de una encomiable revista de crítica cinematográfica (*Objetivo*). Sabíamos de la implacable crítica que Bardem hizo del cine español —considerándolo artísticamente nulo— en las Conversaciones Cinematográficas celebradas en Salamanca. Sabíamos, en fin, de la entusiasta acogida que dió la crítica europea a *La muerte de un ciclista*, y que André Cayatte dijo de ella que era “una obra notabilísima, comparable a las más interesantes de los últimos años”. Mas no esperábamos, sinceramente, una obra de tan alta factura. Rara vez se han logrado en el cine tal unidad artística, tal fuerza expresiva.

La muerte de un ciclista muestra el predominio de una sola personalidad, de una personalidad fundamentalmente intelectual, sobre el tema, el material humano y el aparato técnico. Todo lo que en un principio fue literario desaparece en una fusión de movimiento e imagen, en un poderoso ritmo dialéctico que revela una buena asimilación de las teorías einstenianas del montaje. La película está hecha de modo rápido y alternado, a base de cortes directos, sin fundidos ni encadenados. ¿Virtuosismo cinematográfico? No; se trata de un cine más intelectual que intuitivo, de un cine arquitectónico que construye sus obras como síntesis de las imágenes más representativas del tema. No es, claro, un estilo deliberadamente sencillo, como el cine realista italiano. Es la película de Bardem de un realismo expresionista, en el que el creador hace surgir un tiempo y un espacio interiores, al modo, por ejemplo, de *El abrigo* de Lattuada, otro cineasta intelectual.

Bardem ve a sus personajes desde fuera, dejándolos actuar y delatarse ellos mismos, con la frialdad y falta de compasión final de un inspector policiaco. Se limita a seguir a sus criaturas sin hacerse solidario de la suerte que les da; los presenta desnudos, sujetos a su propia miseria, o a su conciencia, si la tienen. ¿Esto es decir que hay en Bardem un cínico o un artista sin pasión? Tal juicio nos parecería injusto; a través de toda la película, Bardem es adicto a unos principios humanos, y ellos son los verdaderos héroes de esta cinta. El profesor de este drama no es un héroe; tampoco es una heroína su amante. Bardem no puede amarlos ni ensalzarlos, sino esperar que se salven de su egoísmo, de su cobardía. El final no es un desenlace pesimista; es la conclusión lógica, matemática, del conflicto: el arribo al equilibrio. Si después de ese equilibrio está la muerte, no importa. Hay cierto fatalismo, es cierto. El alto contenido trágico



...no es un héroe, ni ella una heroína...

de las escenas finales —en las que la belleza inescrutable de Lucía Bosé se despersonaliza para convertirse en un símbolo de la muerte— viene conducido, imagen por imagen, desde aquellas otras escenas, cargadas de una dramática antítesis, que se desenvuelven en la fiesta andaluza.

La muerte de un ciclista es la historia de un adulterio puesto en peligro por un accidente automovilístico en el que muere un hombre. Por medio de una visión deshumanizada de ese conflicto personal, Bardem satiriza todo un sector de la sociedad española —como se ve, es un procedimiento muy de Stendhal—; aquí están los aristócratas, los nuevos ricos, los políticos que se encumbraron gracias al mercado negro; y luego los amargados que después de la guerra civil encontraron una realidad en la que nadie era héroe, en la que no valían las doctrinas que les enseñaron, en la que sólo queda inclinar la dignidad hasta el suelo

e ir aprendiendo unas leyes bárbaras, no escritas pero operantes. Prototipo de uno de esos pobres diablos refugiados en la hipocresía, es el "crítico de pintura", el hombre elegante y humorista, convidado a todas las fiestas sociales, cobarde y sin moral ninguna. Tan complejo personaje, admirablemente interpretado por Carlos Casaravilla, encarna muy bien el espíritu de una clase española que se derruye envuelta en oropel. Bardem le confiere una misión más: la de introducir el destino en las relaciones de los personajes que tan matizadamente interpretan Alberto Closas y Lucía Bosé.

Todo el equipo de *La muerte de un ciclista* se ha plegado a los deseos del director de contar la historia solamente con una tensa serie de imágenes. En manos de Bardem, los actores son tan maleables que el verdadero actor resulta el director. Closas, Casaravilla, la Bosé, son máscaras que viven gracias a la voz que les presta Bardem. Lo mismo puede decirse del fo-

tógrafo, Alfredo Fraile, cuyo mayor mérito consiste en haber transformado su cámara, con una inteligente ductilidad de colaborador, en un ojo más del director

La atención del mundo se volvió hace poco hacia Bardem, con motivo de su encarcelamiento a raíz de los tumultos estudiantiles de Madrid. La torpe medida ha servido, en resumidas cuentas, para extender más el nombre de un cineasta como hay pocos.

Y no queremos terminar sin dejar apercebido al lector de un hecho bien curioso, que debe tener en cuenta si le interesa ver *La muerte de un ciclista*: debido a no se sabe qué intereses, la exhibición de esta cinta, que estaba programada en una de las primeras salas de México, se ha ido posponiendo desde hace uno o dos meses, como si se tratará de anular la propaganda liberal en que viene envuelta. Actualmente sabemos que probablemente pasará en un cine de segunda corrida.



... desnudos, sujetos a su propia miseria ...



... el verdadero actor resulta el director ...

T E A T R O

UNA COMEDIA Y UNA ACTRIZ

Por Francisco MONTERDE

CON el estreno de una comedia de costumbres: *Vals de aniversario* —autores: Jerome Chodorov y Joseph Fields; traductor: Juan M. Durán y Casahonda—, se inició la renovación local de espectáculos teatrales, en marzo, en el nuevo Fábregas.

Esa obra de ambiente neoyorkino, que sigue representándose tras la breve tregua habitual: línea divisoria entre las temporadas de invierno y primavera, ha servido de marco para que aparezca en un escenario de México la actriz platenense Elina Colomer, cuya sobria silueta había paseado antes por las pantallas de cine y televisión, en papeles contrastados, con los que probó su flexibilidad interpretativa.

Al actuar en persona, a plena luz, lejos del convencional claroscuro que dan las cámaras, su figura de actriz de tan

variados matices, mejora no sólo por el relieve propio de la escena; su dicción gana en verdad y en tonos, y la artista y la mujer se afirman, gracias a esa emotividad que desde el teatro se comunica más fácilmente a los espectadores.

En *Vals de aniversario*, donde a una temperatura mesurada —calor de humanidad— se combinan con hábil técnica esos ingredientes bien dosificados que suelen hallarse en las mejores comedias norteamericanas, Elina Colomer pone la nota femenina de mayor equilibrio. Está segura de sí, en esa encurcijada, a pesar de que la solicitan por diversos rumbos afectos encontrados, como hija, madre, amiga y esposa.

Aun dentro de la última actitud, que es la preferente por el carácter doméstico de la comedia, la actriz encuentra la inflexión adecuada para las situaciones

en que la coloca, sucesivamente, la minúscula intriga; la cual da vueltas en torno a un secreto que ella supo guardar quince años, para no herir a los padres ni a los hijos, y que el marido descubre en la inconsciente embriaguez casera del aniversario.

En torno al eje, a la vez cambiante y firme, de esa esposa de clase media neoyorkina —que con tanta certidumbre vive Elina Colomer, al modular adecuadamente las expresiones, ligeras o apasionadas—, se mueven las demás figuras, de acuerdo con el impulso que a cada una de ellas dieron los autores de la obra.

Las hay volubles, como esa divorciada profesional que encarna Eva Calvo —que se empeña en imaginar como imperturbable paraíso el purgatorio del hogar ajeno— y como el marido, comprensivamente interpretado por Alejandro Ciangherotti, que después de que ha roto, certero futbolista, dos televisores —con decisión aplaudida por los televisóforos—, sella el pacto de paz conyugal con la adquisición de un aparato nuevo.

Junto a desorbitados personajes de farsa, como los suegros que interpretan, según la intención de quienes escribieron esos papeles, Consuelo Guerrero de Luna —sustituída, en ocasiones, por la ho-