José Luis Castro de Paz
Héctor Paz Otero

Muerte de un ciclista:

(Juan Antonio Bardem, 1955)

una firme mirada opositora

Cuadernos de Cine y Cultura Posbélica Española

2

Vía láctea editorial

José Luis Castro de Paz y Héctor Paz Otero

Muerte de un ciclista

(Juan Antonio Bardem, 1955)

una firme mirada opositora

Vía láctea editorial

Cuadernos de Cine y Cultura Posbélica Española. Nº 2

Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con la ayuda del proyecto de investigación I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

Directores de la Colección:
José Luis Castro de Paz y Antonio Suárez Calvo

Comité científico Asesor FWFF:
José-Carlos Mainer (Presidente. Universidad de Zaragoza)
José Luis Castro de Paz (Universidad de Santiago de Compostela)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela)
Fidel López Criado (Universidad de A Coruña)
Julio Pérez Perucha (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del cine)
Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra)
Fernando Rodríguez Lafuente (ABC)
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)
Jean-Claude Seguin (Universidad Luis Lumière Lyon II y presidente de honor del Grimh)
Santos Zunzunegui Díez (Universidad del País Vasco)
Antonio Luis Fernández Flórez
Wenceslao Fernández Flórez

© Edición:
Vía Láctea Editorial
Fundación Wenceslao Fernández Flórez

© Textos:
José Luis Castro de Paz
Héctor Paz Otero

Diseño:
Juan de la Fuente

Impresión:
Lugami Artes Gráficas. Betanzos

Depósito Legal:
C 160-2015

ISBN: 978-84-89444-34-8

SUMARIO

Ficha técnica y artística 7

A modo de introducción: disidencia(s) y cine español de los años cincuenta 9

Capítulo I.- Juan Antonio Bardem y el conflictivo proyecto de Muerte de un ciclista 27

Capítulo II.- Sinopsis y estructura 39

Capítulo III.- Análisis fílmico 47

Bibliografía 99

LUCIA
BOSÉ
ALBERTO
CLOSAS
GUION
Director:
J.A.BARDEM
MUERTE
de un CICLISTA
H.AGUD
GRAN PREMIO DE LA CRITICA DEL FESTIVAL DE CANN

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título	*Muerte de un ciclista*
Director	Juan Antonio Bardem
Producción	Manuel J. Goyanes (Guión Films), Trionfalcine, para Suevia-Films - Cesáreo González
Título italiano	*Gli egoisti*
Argumento	Juan Antonio Bardem sobre una idea de Luis F. de Igoa
Guión	Juan Antonio Bardem
Fotografía	Alfredo Fraile
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	Margarita Ochoa
Música	Isidro B. Maiztegui
Ayudantes de dirección	José Luis Monter y José Luis Robles
Secretario de dirección	José Puyol
Regidor	Miguel Pérez Marián
Segundo operador	César Fraile
Ayudante de cámara	Miguel Barquero
Auxiliar de cámara	Guillermo Peña
Fotofija	Julio Ortas
Construcción de decorados	Francisco R. Asensio
Ayudante de decorador	Jesús Valle
Mobiliario y atrezzo	Menjíbar, Luna y Mateos
Sastrería	Cornejo
Vestuario	Dior, Fath, Rosina, Vargas y Ochagaria
Maquillaje	Francisco Puyol

Sonido	Alfonso Carvajal
Ayudante de montaje	Alfonso Santacana
Auxiliar de montaje	Mª Paz García
Música de plano	José Luis García de San Esteban
Jefe de producción	Manuel J. Goyanes
Ayudante de producción	Samuel Menkes
Administrador	Francisco G. Montero
Estudios	Chamartín y CEA, Madrid
Sonido	RCA de Chamartín
Laboratorios	Madrid Film
Duración	92 minutos
Distribución	Suevia Films
Intérpretes	Lucia Bosé (María José) Alberto Closas (Juan) Bruna Corra (Matilde) Carlos Casaravilla (Rafa) Otello Toso (Miguel) Alicia Romay (Carmina, la hermana de Juan) Julia Delgado Caro (doña María) Matilde Muñoz Sampedro (vecina del ciclista) Mercedes Albert (Cristina) José Sepúlveda (comisario) José Prada (decano) Fernando Sancho (guardia de tráfico) Manuel Alexandre (ciclista) Manuel Arbó (P. Iturioz) Emilio Alonso (Jorge) Rufino Inglés (guardia de tráfico) Antonio Casas (viejo amigo de Juan) José María Rodríguez (ventero) Gracita Montes (cantaora) Jacinto San Emeterio Margarita Espinosa Manuel Guitián Elisa Méndez Carmen Castellanos José María Gavilán José Navarro Manuel Rojas. Voz *over* NO-DO, Matías Prats.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: disidencia(s) y cine español de los años cincuenta

Una nueva disidencia

El 14 de mayo de 1955, al finalizar la primera de las seis sesiones de las que constaron las célebres Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, se proyecta en el Teatro Bretón la versión de *Muerte de un ciclista* que apenas unos días antes habían podido visionar los espectadores que asistieron a su estreno, fuera de concurso, en el Festival de Cannes, esto es, la versión que todavía no había sufrido la poda de la censura. No se trata de una proyección adscrita al itinerario comercial del filme –que no se iniciaría hasta el mes de septiembre de ese mismo año–, sino de una sesión convertida en una suerte de proclama que pretende enarbolar los postulados *parricidas* y de espíritu disidente que caracterizaron a las citadas jornadas sobre la cinematografía española, encarnados en la ponencia pronunciada horas antes por su director, Juan Antonio Bardem, que planteaba superar un cine «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Se certifica, así, un sólido arraigo entre la película en cuestión y ese brío renovador que impregna las Primeras Conversaciones sobre Cine Español celebradas en la ciudad salmantina, a la vez causa y consecuencia de la profunda transformación que, desde el inicio de la década, se había operado en el conjunto de la sociedad española.

La etapa de hostigamiento exterior que habían ejercido las democracias y de resistencia interna protagonizada por las guerrillas en los años posteriores al fin de la II Guerra Mundial da paso, a comienzos de la década que se iniciaba, a un rápido proceso de reconocimiento internacional merced al nuevo contexto de Guerra Fría que se abre con el conflicto asiático de Corea. En noviembre de 1950 quedan revocadas las resoluciones de la ONU aprobadas cuatro años antes, según las cuales España era expulsada de todos los organismos internacionales, los embajadores acreditados en

Madrid retirados y se amenazaba con medidas complementarias en el caso de que la situación no cambiara. De inmediato, se inicia un proceso de inclusión de España en las agencias de la ONU de carácter técnico y no político, a fin de evitar discrepancias. En 1950 entra en la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO); un año después en la Unión Postal Internacional y en la Organización Internacional de la Aviación Civil, y en 1952 en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Finalmente, en diciembre de 1955 España es aceptada en la Organización de las Naciones Unidas (ONU), el mismo año en el que logra ser admitida en otros organismos como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, y la Organización Internacional de Trabajo.

El proceso de aceptación externa se acentuaba, además, gracias a la firma del concordato con la Santa Sede en 1953 y del pacto con Estados Unidos un año más tarde. A cambio del reconocimiento internacional, Franco va a conceder a la Iglesia el arbitrio de la enseñanza y la moral social, pero en términos políticos, el Concordato no tiene la importancia del tratado con Estados Unidos, que el Caudillo vende como un logro, pero que, en realidad, supone la renuncia de una buena parte de la soberanía nacional.

Concluido el cerco diplomático, el Régimen deja atrás ciertas formas «incorrectas» con la intención de aparentar aproximarse a las reglas de juego de los países occidentales, al tiempo que abandona la autarquía económica que ya no parece justificable con el fin del aislamiento. A principios de los años cincuenta se produce, por primera vez en la historia franquista, un crecimiento significativo de la renta nacional, motivado en parte por los préstamos aprobados por el Congreso de los Estados Unidos que empezaron a hacerse efectivos a partir de 1952. En el periodo entre 1951 y 1954, el desarrollo nacional logra recuperar niveles anteriores a la Guerra Civil, y entre 1955 y 1957 el crecimiento es rápido, aunque también altamente inflacionista.

En el interior, las amenazas también parecen desvanecerse. La guerrilla ha puesto fin a su lucha y sólo algunos grupos aislados de anarquistas en Barcelona parecen incomodar levemente al Régimen. Los aparatos de vigilancia y represión del estado logran aplacar sin descanso cualquier intento de reconstrucción de partidos clandestinos, mermando así el ánimo de una población cada vez más deprimida y apática. En lo que se refiere a la débil oposición monárquica, Franco consigue apaciguarla al hacerse cargo de la educación del joven Juan Carlos, hijo del aspirante a la corona Don Juan, mientras que la guerrilla de izquierdas se encuentra agotada tras años de lucha armada. El Régimen se siente más fuerte y respaldado que nunca; es el periodo que Javier Tusell denominó «el apogeo del Régimen»[1]. Sin embargo, como apunta Paul Preston,

[1] Javier Tusell, *La dictadura de Franco,* Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 255.

Franco carece de contacto con una realidad que por aquellas fechas empieza a cocinar un cambio social, y tampoco está al tanto de las aspiraciones de ciertos sectores de la población española: «La visión de los buenos y los malos españoles, los vencedores y los vencidos, los franquistas y los antifranquistas, que le había rendido buenos beneficios desde 1939, empezaba a ser irrelevante a causa del cambio generacional»[2]. Se refiere el hispanista a los vientos de cambio que agitan las paradojas internas del Régimen, estimulando un distanciamiento de las nuevas generaciones, aquellas que no habían vivido directamente la guerra o eran muy jóvenes entonces y que no se mueven por motivaciones políticas, sino por «un rechazo moral, estético, intelectual, hacia un Régimen taciturno, opaco, tristón, mediocre, autoritario y en absoluto sugerente para quien buscase en él los aires de la revolución nacional joseantoniana o simplemente la libre discusión de ideas y personas»[3].

Funciona como estímulo de esta nueva disidencia el experimento aperturista del ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz-Giménez entre 1951-1956 que, a pesar de terminar en fracaso, marcará el camino a seguir por ciertos sectores del Régimen que paulatinamente se irán desmarcando de éste, y por otros círculos de la vida nacional como el universitario. Ruiz-Giménez llega a la cartera de Educación como sustituto de Ibáñez Martín decidido a emprender una serie de reformas capaces de acicalar el rostro del Régimen a fin de componer un semblante mucho más abierto y conciliador, aunque esto acarree un enfrentamiento con ciertas esferas del catolicismo integrista o del falangismo vasallo del franquismo más conservador. Para ello, el nuevo ministro solicita la ayuda del falangismo intelectual, prestigioso en el mundo cultural de España, y de figuras del catolicismo abierto que él mismo representa. Así, Joaquín Pérez Villanueva es nombrado director general de Enseñanza Universitaria, Carlos Mª Rodríguez de Valcárcel de Enseñanzas Técnicas, y José Mª Sánchez Muniaín de Enseñanzas Medias. En el mundo universitario, el aire renovador se pretende insuflar mediante nuevos nombramientos en los rectorados, como Pedro Laín Entralgo en Madrid, Antonio Tovar en Salamanca y Torcuato Fernández-Miranda en Oviedo. Por primera vez en el seno del franquismo se va a llevar a cabo un proceso renovador ideado para transformar un discurso marcado por la dialéctica de vencedores y vencidos, con el fin de abrir el Régimen a aquellos sectores postergados por la guerra civil y la posguerra, es decir, sectores que representan a la tradición progresista española. Son varios y heterogéneos los grupos que trabajan por esta reconciliación: católicos abiertos, falangistas de índole más tolerante, el sindicato de estudiantes falangista

[2] Paul Preston, *Franco «Caudillo de España»*, Madrid, Debolsillo, 2006, pág. 696.

[3] Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana,* Madrid, Editorial Síntesis, 2001, pág. 203.

tutelado por Jorge Jordana, o algunas familias del Régimen que anhelan incorporar a parte de la tradición liberal e izquierdista española, al objeto de atenuar la profunda brecha abierta entre los españoles durante los años de la guerra. La intransigencia de aquellos sectores que representan la visión más trasnochada del franquismo alimenta el malestar de la juventud universitaria española y se hace visible mediante una serie de sucesos que de manera progresiva manifiestan el distanciamiento de las nuevas generaciones hacia el Régimen. A principios de 1954, la Policía Armada reprime con dureza la manifestación pro-Gibraltar convocada por el SEU frente a la Embajada británica en Madrid. Al año siguiente, en la Facultad de Filosofía y Letras se celebra, con motivo de su muerte (18 de octubre de 1955), un homenaje al filósofo José Ortega y Gasset, que simboliza el pensamiento liberal que el franquismo había querido eliminar. A finales de ese mismo año, Pedro Laín Entralgo, falangista arrepentido y rector de la Universidad Complutense de Madrid, entrega a Franco un informe sobre la actitud de los estudiantes españoles, cada vez más desencantados y convencidos de la inmoralidad del Régimen, en el que urge a regenerar las estructuras del mismo a fin de evitar que el marxismo se infiltre en sus entrañas. La oposición al franquismo ya no procede de la izquierda derrotada por las armas –en 1951 el Partido Comunista da un primer paso a favor de la reconciliación nacional y renuncia a la lucha armada– ni de los monárquicos que anhelan el regreso de Don Juan, sino que se encuentra dentro de los márgenes, quizá ampliados por el espíritu renovador del ministro Ruiz-Giménez, del propio Régimen, «una oposición que no estaba formada por los vencidos, sino por los hijos de los vencedores»[4].

Entre los resquicios de ese aperturismo promovido desde el ministerio de Educación Nacional, se va a filtrar una ola de cambio en el ámbito cultural que va a litigar, desde distintas tribunas, contra las duras condiciones de vida de la España franquista, apelando al pensamiento liberal de la generación del 98. A esta ola se suman grupos que abarcan un amplio espectro ideológico que va desde falangistas de izquierda hasta los comunistas, pasando por católicos más tolerantes. La literatura se siente mucho más liberada que en el decenio anterior y retrata un país muy alejado del triunfalismo oficial: *La colmena*, Camilo José Cela (1951); *El Jarama*, Sánchez Ferlosio (1956), Sender, Goytisolo…, en narrativa; Blas de Otero y Gabriel Celaya en poesía. En similar senda renovadora se sitúan colectivos pictóricos como *Dau al Set*, *El Paso* o *Equipo 57* (éste también realiza sus acercamientos al cine-pintura experimental). Y lo mismo ocurre en la fotografía, donde varios grupos de jóvenes fotógrafos rompen con el academicismo tardopictorialista imperante, como el informe círculo grupo catalán (Masats, Maspons, Miserachs, Pomés, Colom, Terré…), agrupado ya entonces bajo la denominación de *Escuela de Barcelona*, aunque su reunión es más generacional que otra cosa, y el grupo

[4] Javier Tusell, *Manual de Historia de España. 6. Siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1990, pág. 663.

Afal, que se articula en Almería, de manera mucho más consciente, alrededor de las ideas rupturistas que lanzan José María Artero y Carlos Pérez Siquier.

La disidencia en el cine

En el ámbito cinematográfico, varios acontecimientos van a dar visibilidad a los deseos de cambio. Uno de ellos es la creación, en 1947, del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). A pesar de que el cine ya cuenta desde 1941 con una cátedra en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid y de que su enseñanza se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras a partir de 1945, los futuros cineastas del país van a contar con una réplica del Centro Sperimentale de Cinematografia italiano. En 1950, se gradúa la primera promoción, entre la cual se encuentran Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. También resulta de capital importancia el apoyo que desde el ámbito universitario se brinda a la disidencia cinematográfica. En 1952 el Sindicato Español Universitario (SEU) es sometido a una remodelación que acarrea la incorporación en el seno del Departamento de Actividades Culturales de un Servicio Nacional de Cine para apoyar los cineclubs y su oferta de interés cultural o experimental, lo cual motiva el auge del cineclubismo en España que asienta sus primeros cimientos en Zaragoza en 1945 gracias al empeño de Eduardo Ducay, Manuel Rotellar y O. Ortega Frisón, y cuyo modelo sirve de referencia para otros cineclubs, como los de Salamanca o Barcelona. Alfonso García Seguí, director del cineclub universitario de la ciudad Condal entre los años 1951 y 1955, cuenta con la inestimable ayuda de Manuel Rabanal Taylor –futuro crítico de *Ínsula* y militante comunista– que fue subdirector en el año 1952, antes de desplazarse a Madrid para dirigir el cineclub del SEU y de, posteriormente, acceder a la Jefatura del Servicio Nacional del Cine, cargo desde el que defendería la anulación de la censura en los cineclubs en su ponencia de las Conversaciones de Salamanca.

La creación de cineclubs se expande por toda España. Hacia 1957 el SEU cuenta ya con más de una treintena, entre los que destacan los de Valladolid, Granada, Barcelona y la renacida Zaragoza. Pero será el de Salamanca, fundado en 1954 por Basilio Martín Patino, el que desarrolle una actividad más prolífica. En 1955 organiza el Primer Curso de Estudios Universitarios sobre Cine que cuenta con Juan Antonio Bardem entre los ponentes, en lo que sería un anticipo de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca que se celebrarían ese mismo año.

Una importante fuerza de apoyo para el cineclub que dirige Martín Patino sería el grupo que gravita en torno a la revista cinematográfica *Objetivo*, publicación marcada por una acérrima defensa del realismo que germina en la sección de cine de *Índice* y que inicia su andadura en mayo de 1953 con financiación inicial de Juan Fernández Figueroa, hasta completar un total de nueve números antes de que en octubre de 1955 fuese clausurada. El consejo de redacción está compuesto por los comunistas Eduardo Ducay,

Juan Antonio Bardem en las Conversaciones de Salamanca.

Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem, y el liberal Paulino Garagorri, mientras que José Ángel Ezcurra –ulterior responsable de las publicaciones *Primer Acto*, *Nuestro Cine* y *Triunfo*– se hace cargo de la dirección a partir del número cinco, precisamente en el que se publica el llamamiento de las Conversaciones de Salamanca, en las que la revista *Objetivo* tiene una aportación fundamental. La iniciativa parte del cineclub de Salamanca con la intención de ampliar las conclusiones del Primer Curso de Estudios Universitarios sobre Cine. Como apunta Carmen Arocena, «las Conversaciones de Salamanca funcionaron como una especie de crisol en el que se depositaron gotas de todas las corrientes de pensamiento presentes en la cinematografía española del momento»[5]. Además del trazo comunista que proporcionan miembros de *Objetivo*, las jornadas cuentan también con la participación de representantes de la corriente católica más progresista como Pérez Lozano y García Escudero, de la rama liberal del falangismo representada por los cineclubs del SEU y por Marcelo Arroita-Jauregui, de los republicanos Villegas López, Antonio del Amo y Serrano de Osma, así como de figuras independientes (Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez) no adscritas a ningún grupo pero que comparten una idea de hacer un cine cercano a los problemas sociales.

[5] Carmen Arocena, «Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)», en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historias del cine español*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, pág. 84.

El pentagrama bardemiano y otra historia del cine español de los años cincuenta

Como es sabido, el texto más famoso surgido de aquellas jornadas es el ya citado y tan eficaz, panfletario y movilizador en el momento, cuanto demoledoras serán sus consecuencias a largo plazo, pentagrama de Juan Antonio Bardem. El enorme peso que este lapidario quinteto bardemiano alcanzó en la historiografía casi desde el instante de ser pronunciado, muy estrechamente unido además a la afirmación repetida una y otra vez del papel regenerador que la influencia del Neorrealismo italiano habría tenido en el cine español de los años cincuenta de mayor enjundia (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, Marco Ferreri y Fernando Fernán-Gómez...) contribuyó a dibujar un mapa del todo inexacto –todavía resistente en buena parte– en el que si las figuras de Bardem y (en menor medida) Berlanga surgían de una particularísima (y a la postre falsa) hibridación de un reactivado «regeneracionismo» (que acaba erróneamente vinculándose a una «disidencia de izquierdas» vinculada al PCE) y la (no menos exagerada) decisiva y revitalizante influencia neorrealista, cualquier cineasta que escapase de esta lectura historiográfica *políticamente correcta* –y muy en especial una de las figuras de más relevante obra en el decenio: José Antonio Nieves Conde– iba a tener muy mal acomodo.

Sin duda el total desprecio hacia el cine español de la década anterior colaboró directamente a fortalecer una lectura tan sesgada que iba a permitir (contra toda evidencia analítica y *a priori*) hacer partir títulos tan destacados como *Esa pareja feliz* (Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) y, sobre todo, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (L. G. Berlanga, 1953, guion coescrito por Berlanga, Bardem y Miguel Mihura) antes de una confusa influencia neorrealista que de las corrientes populistas que, provenientes de populares tradiciones culturales hispanas, habrían arraigado, previa transformación, en el cinema republicano y se habrían mantenido, pese a las extraordinarias dificultades, en el de los años cuarenta. Lógicamente, el cinema bajo el franquismo funcionará según criterios totalmente diversos: es un cine de dictadura conservadora que desarrollará sistemas simultáneos de protección económica y de férrea censura ideológica. Pese a ello, su marmórea lectura historiográfica como un cine inequívocamente franquista y de nulo interés estético –mantenida durante décadas por críticos e historiadores tanto de izquierdas como de derechas– no resiste un análisis detenido. En principio, y contra lo que a menudo se ha afirmado, la producción buscará en lo posible –y aunque no siempre con fortuna, dadas las dificultades– el mantenimiento de una fértil continuidad con las tradiciones culturales propias que habían venido desarrollándose ya desde el cine mudo y el periodo republicano. Un solo ejemplo nos ayudará aquí: entre las películas del productor gallego y falangista desde antes de la Guerra, Cesáreo González Rodríguez –fundador de Suevia Films en 1941– en la primera mitad de la década, se encuentran algunas «grandes producciones históricas» muy del gusto de

ciertos sectores del Régimen (*El abanderado*, Eusebio Fernández Ardavín, 1943; *Reina Santa*, Rafael Gil, 1946), pero también nítidos intentos de entroncar con la exitosa y populista producción republicana, contratando tanto a su realizador más destacado (Florián Rey, para *Polizón a bordo*, 1941) como a sus rutilantes estrellas Imperio Argentina (*Bambú*, José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y Miguel Ligero (*El rey de las finanzas*, Ramón Torrado, 1944)[6].

Otro de los generalizadores e inexactos tópicos a menudo esgrimidos es el del abrumador número de adaptaciones literarias de escritores «conservadores» como Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, el padre Coloma, José María Pemán, Concha Espina o Wenceslao Fernández Flórez... Las enumeraciones de este tipo olvidan casi siempre, sin embargo, no sólo las en ocasiones decisivas diferencias entre las distintas etapas y obras de dichos autores, sino también citar a otros, adaptados asimismo en la oscura primera década posbélica, como Benito Pérez Galdós (*Marianela*, Benito Perojo, 1940), Enrique Jardiel Poncela (*Eloísa está debajo de un almendro*, Rafael Gil, 1943), Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947), Carmen Laforet (*Nada,* Edgar Neville, 1947) o Antonio Buero Vallejo (*Historia de una escalera*, Ignacio F. Iquino, 1950), escritores que no gozaban de excesivo aprecio oficial, ni para los filmes surgidos de sus obras podía esperarse apoyo demasiado entusiástico por parte de las instituciones correspondientes.

Una afirmación también apresurada –ésta totalmente falsa en lo que a los años cuarenta se refiere– es la que vincula un cierto cine folklórico y/o sainetesco con los intereses y los gustos cinematográficos del Régimen franquista. Si en efecto, y por otro lado, el nuevo Estado fracasó en su intento de poner en pie un cine *fascista* dada la disparidad de visiones enfrentadas entre sí que convivían bajo el sangriento manto del dictador –y de las que son buena muestra las casi contemporáneas *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), a partir de un risible relato escrito por el propio Francisco Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade, y la excepcional, moderna, violenta y eisensteiniana *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), netamente falangista–, no menos lo hizo en su interés por alejar de la pantalla cualquier elemento folklórico o proveniente del sainete fílmico republicano que recordarse los éxitos (y la libertad) del inmediato pasado. Y ello porque las aristas *populistas* directamente heredadas de dicho modelo no siempre eran fácilmente limadas –en buena parte porque, de hecho, los cineastas y los espectadores continuaban siendo (aunque evidente y desgraciadamente no todos) los mismos–, y la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen –en su obsesión de aristocraticismo– no ocultaban su decepción ante unos

[6] José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (coords.), *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*, A Coruña, CGAI-Filmoteca Española-IVAC Filmoteca de Valencia-AEHC, 2005.

productos impregnados de un tipismo cochambroso y sospechoso de frentepopulismo, que cedía la pantalla al protagonismo de la plebe y les recordaban «una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias».

Junto a las decisivas manifestaciones cinematográficas de la denominada «Otra Generación del 27», de la que Edgar Neville constituye figura primera y destacada (*La Torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de Carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946) y en la que podríamos incluir personalidades como Antonio de Lara «Tono», Miguel y Jerónimo Mihura, José López Rubio o Claudio de la Torre, que van a filmar obras cada vez menos complacientes con la España que ellos mismos habían contribuido en cierta forma a construir, otros cineastas que podemos agrupar en dos *generaciones* o *tendencias* más o menos homogéneas, van a realizar buena parte del mejor cine de la segunda mitad de la década. La primera de ellas, ya entonces conocida por algunos críticos sagaces como «generación de los renovadores», está integrada por directores que, como Manuel Mur Oti (*Un hombre va por el camino*, 1949), Antonio del Amo (*Cuatro mujeres,* 1947), José Antonio Nieves Conde (*Angustia*, 1947) y Arturo Ruíz Castillo (*Las inquietudes de Shanti-Andía,* 1946), provienen del republicanismo o del genuino falangismo «hedillista» (Nieves Conde) y mantienen un nada desdeñable grado de disidencia personal con las estructuras oficiales en que se mueven. Por su parte, y mientras los directores recién citados darán casi siempre lo mejor de sí en la década siguiente, los integrantes del segundo, algo más jóvenes que los anteriores –con quienes se confunden, entremezclan y colaboran en no pocas ocasiones–, *miembros* de una difusa corriente autodenominada «los telúricos», preocupados por un cine *«comprometido en lo estético»*, y encabezados por Carlos Serrano de Osma, auténtica *alma mater* del grupo, dejarán tras de sí filmografías tan breves como fascinantes, con títulos de profunda densidad formal y hondas preocupaciones psicoanalíticas que como *La sirena negra* (C. Serrano de Osma, 1947), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1947) o la excepcional *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gràcia, 1948) –una de las cumbres del cine español– constituyen un desolador discurso sobre la época que les toca vivir y sus demoledoras consecuencias psíquicas[7].

Con todo este bagaje, la trascendencia histórica de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* desde el análisis detenido de su peculiar manera de heredar, asimilar, transformar y revitalizar el nutriente sustrato costumbrista y sainetesco sobre el que tan fértilmente se asienta una de las más creativas líneas de fuerza del cine español, deberemos situarla, en parte muy sustancial, en la intensa reactivación provocada por éste de

[7] Para una revisión en profundidad del cine español de la primera década posbélica, puede consultarse José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Santander, Shangrila, 2013.

tal vertiente; reactivación que lleva unida, en sus ejemplos más relevantes y por vías diversas, una *elevación y crispación* del punto de vista –similar en ciertos aspectos, y salvando las distancias de todo tipo, a las fracturas, resultantes en parte de los cruentos avatares históricos de España, surgidas en determinado momento en las obras de Goya o Valle-Inclán a partir de materiales de partida igualmente costumbristas y populares–, motivadas ahora por la barbarie franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra que, una vez más en el arte español, volvía a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el mismo y que, en el caso del cine, habían protagonizado ya, como vimos, buena parte de su periodo mudo.

Dicha *elevación y crispación del punto de vista* –una diferente posición del *narrador* con respecto a similares materiales referenciales de popular origen sainetesco– se produce, entonces –y el propio Carlos Arniches había introducido ya en sus tragedias grotescas («La señorita de Trevélez», 1916; «Los caciques», 1920) un punto de vista más reflexivo, compasivo e indignado frente a lo que antes era pura expresión pintoresca de la «gracia popular»–, una vez más, como *queja total* y desgarrada ira ante la degeneración moral y material de la desgraciada vida española[8].

Este *distanciamiento* –esa crítica (a veces literal, a veces metafórica) *elevación* del punto de vista que aquí, lógicamente y a diferencia de otros procesos similares a lo largo de nuestra historia del arte, había de tomar como centro de operaciones los dispositivos formales del filme– no podrá ser cabalmente comprendido, entonces, sin valorar el *cordón umbilical* que supone para su reactivación en los cincuenta el ya citado trabajo en el decenio anterior de Edgar Neville y otros destacados miembros de las *generaciones disidentes*. Conociéndolo, sin embargo, no puede sorprender que el seminal filme de García Berlanga recoja en su cuerpo textual, y con excepcional fortuna, ingredientes provenientes de diversas y hasta contradictorias procedencias, abriendo tanto la senda para un cine sainetesco, populista y comercial, como para la reactivación de las vetas más oscuras y críticas de esa misma tradición sainetesca, y tampoco habrá de hacerlo que su discurso, nítidamente antifranquista, *elevado*, crítico y distanciado, se presente sin embargo –pese a la pretendidamente límpida lectura «regeneracionista»– políticamente *ambiguo*, y que cada figura formal, cada punzante frase de diálogo –y de ahí buena parte de su riqueza y trascendencia histórica– ofrezca tanto el *haz* como su posible y enrojecido envés interpretativo. Si en efecto se trata de un texto-crisol a partir de cuya particular configuración de materiales de partida se

[8] José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta,* Madrid, Cátedra, 2011.

generan y activan los más encendidos y airados discursos disidentes, hay que admitir que quienes encienden la hoguera no son sólo –aunque también– ciertos militantes comunistas, sino, y sobre todo, los no menos defraudados y burlados falangistas «revolucionarios», progresivamente antifranquistas, entre los que –como es sabido– se encontraban varios de los responsables del filme y quizás también el mismo Berlanga, antiguo simpatizante de Falange y ex-combatiente de la División Azul.

Más sesgada todavía –y profundamente dañina para una justa valoración estrictamente fílmica de su obra– ha sido la *interpretación* histórica de la obra de Juan Antonio Bardem, cosida sin remedio a su militancia comunista y a su muy poco fiable pentagrama salmantino. El joven cineasta, ante la inexistencia de una tradición cinematográfica española a la que acudir, habría recibido y asimilado de manera tan directa el *impacto italiano* que sus obras iban a acabar convirtiéndose en versiones hispanas, políticas y cuasiplagiarias de señeros títulos de Antonioni o Fellini. Sin embargo, si reparamos de nuevo en lo que acabamos de señalar acerca de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, si recordamos asimismo que los comienzos críticos de Bardem tienen lugar en revistas que responden a un falangismo social, renovador y hasta izquierdista y analizamos sus escritos en dichas publicaciones, y reflexionamos finalmente sobre las numerosas ocasiones en que reconoce sin ambages su filiación con respecto al cine hollywoodiense y su rotunda negativa a aceptar para su pensamiento y su obra el calificativo de zavattiniano, definiendo por el contrario el trabajo de cineasta como el de un demiúrgico ordenador «de ese caos que es la 'realidad' que está delante de la cámara»[9] y meditando sobre su conciencia de la necesidad de inspirarse en las más fértiles tradiciones culturales hispanas (pictóricas, dramatúrgicas, novelísticas), observaremos –de nuevo– como algunas afirmaciones consideradas irrefutables merecen un sereno pero profundo replanteamiento.

Así, y si la huella antonioniana parece indiscutible en *Muerte de un ciclista* (1955), más útil habrá de parecernos profundizar en ese extraño destilado estilístico, *personalmente ecléctico*, que preside su puesta en forma y cuyos más evidentes pilares constructivos provienen, como veremos, de un cine americano de raíz prioritaria e inequívocamente wellesiana y –pese a todo– de la apropiación y consiguiente transformación de determinados dispositivos formales –y temáticos, incluida, y por vía directa, esa *mujer traidora* que lleva al hombre a la muerte...– recibidos, por vías diversas, de la filmografía española de la década anterior.

[9] Juan Antonio Bardem, «Ver, oír, sentir: ordenar el caos», *Cinelandia* (suplemento cinematográfico del diario *El mundo*) nº 52 (25 de junio, 1994) pág. 2, citado por Juan Francisco Cerón, «Militancia y posibilismo» en José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha, *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004, págs. 21-37.

Calle Mayor (1956), por su parte, supone un paso más –y muy destacado– en el proyecto político-cinematográfico de intervención tan arduamente levantado, en circunstancias del todo adversas, por Juan Antonio Bardem. Decidido aquí a dirigirse a las clases medias provincianas –que en su acomodado adocenamiento habían contribuido decisivamente al asentamiento definitivo de la dictadura franquista– y a las clases populares, nada más coherente que su idea de adaptar una de las piezas señeras del «regeneracionismo arnichesco», la inaugural y renombrada tragedia grotesca «La señorita de Trevélez», estrenada en diciembre de 1916 y que había sorprendido entonces a los seguidores del comediógrafo por la madurez de sus propuestas, por su complejidad y hondura moral, por –en palabras de Pedro Salinas– ese «juego de comicidad externa y gravedad profunda» que iba a constituir el interés central de ese «segundo» Arniches.

Pero la elección de «La señorita de Trevélez» no sólo permitía a Bardem retomar, desde sus propias preferencias e intereses políticos, ese uso fílmico, crítico y distanciado de materiales populares al que ya nos hemos referido –y del que él mismo había participado en solitario con la muy interesante *Felices pascuas* (1954)–, sino también entroncar con una tradición que, desde las últimas décadas del siglo XIX y los comienzos del XX, atravesaba la primera mitad de este último para alcanzar un momento cumbre en la década de los cincuenta (Carmen Martín Gaite, Ignacio Aldecoa, Daniel Sueiro…), y en cuya configuración habrían de participar también, entre otras, obras tan diversas como la lorquiana «Doña Rosita, la soltera» o algunos poemas del falangista Agustín de Foxá. Como vemos, los ingredientes siguen siendo numerosos, pero el cineasta, más maduro, opta ahora sagazmente por modificar su receta sustentando su más matizado sabor sobre ciertos dispositivos del modelo hollywoodiense unidos por el (atemperado al máximo pero presente) aceite (*de oliva*) de la popular tradición sainetesca española.

No deben extrañar en absoluto, a estas alturas, que las flagrantes inexactitudes de las conclusiones de Bardem en Salamanca sean tan importantes como (y en cierta forma estén ligadas con) las cometidas con su propio cine por un discurso que él mismo contribuyó a elaborar. En efecto, y pese a una llamativa calidad de estudios y equipamiento técnico, el cine español era industrialmente raquítico, en parte por un agudizado minifundismo que se derivaba de la ramificación de empresas a partir de la iniciativa de ciertos sectores de la industria, como realizadores, guionistas, decoradores o actores; o de la bifurcación de distribuidoras. Esta segmentación motivaba que muchas de estas productoras sólo sobrevivieran al rodaje de una o dos películas, provocando una gran inestabilidad en el sector, cuya producción, a juicio de Carlos F. Heredero, «se define por la carencia de planes a medio y largo plazo, el desinterés de la banca privada hacia el negocio cinematográfico, la competencia dura y desigual por el mercado nacional y las múltiples desviaciones anómalas generadas por un sistema

Juan Antonio Bardem con José Luis Sáenz de Heredia.

de protección muy adulterado»[10]. A pesar de la relativa justicia de este retrato desolador, la producción cinematográfica española de la década, después de un arranque dubitativo en los tres primeros años en la que no se supera el medio centenar de películas, experimenta un crecimiento importante en los sucesivos, hasta lograr una media superior a las setenta películas al año en el último trienio.

La progresiva decadencia de CIFESA, la productora de Vicente Casanova que había reinado en el panorama nacional durante los años cuarenta con un modelo a imitación de las *Majors* hollywoodienses basado en contratos fijos o de larga duración, culminará en su ocaso definitivo en 1956, aunque la rama de la empresa dedicada a la distribución subsistiría hasta 1964, en parte, gracias al éxito de *El último cuplé* de Juan de Orduña. Paralelo a este declive se va a producir el definitivo auge de Suevia Films-Cesáreo González, cuya estrategia consistía en no estar sujeta a gastos fijos, colaborar con otras productoras y diversificar su producción y su distribución, lo cual le permitía contar con un amplio repertorio de películas, desde un cine popular hasta productos más comprometidos como *Muerte de un ciclista*, *Calle mayor* o *La venganza* de Juan Antonio Bardem.

[10] Carlos F. Heredero, «España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica» en VV.AA., *Historia General del Cine. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 206-207.

Más discutibles resultan las restantes afirmaciones de la proclama. Es bien fácil justificar la aseveraciones «intelectualmente ínfimo» y «estéticamente nulo» acudiendo a ejemplos en el cine folklórico andalucista, ya que, sin duda, éste se degrada hasta la descomposición a partir de las trivializaciones que le inflige Ramón Torrado en títulos como *Rumbo* (1949) o *Curra Veleta* (1955). Debe pensarse, sin embargo, que esta derivación hacia lo más convencional –y su eclosión cuantitativa– sólo es posible en esta década, una vez logrado el filtraje de elementos y personajes provenientes de las diversas representaciones de la cultura popular, ya que se tardó mucho tiempo en erigir un modelo que no recordara su rica elaboración republicana (de Angelillo a Miguel de Molina; de Antonia Mercé a Anita Sevilla; de Federico García Lorca a Rafael Alberti) y limara todas sus (sustanciosas) asperezas. Existen excepciones (*Duende y misterio del flamenco*, Edgar Neville, 1952), pero, en general, degenerará hacia lo despectivamente conocido como *cine de folklóricas*.

En contraposición, sin embargo, podemos referirnos a otro tipo de cine folklórico –de nuevo menospreciado o silenciado por la historiografía tradicional– que toma como referente la zarzuela, modo de expresión típicamente hispano, para elaborar complejos textos, de extraña modernidad. Uno de los más destacados es, sin duda *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952) que parte de la filmación de la obra lírica homónima como pretexto y establece mediante dicho proceso deconstructivo una dialéctica realidad-representación que anticipa algunos dispositivos del cine de Rainer W. Fassbinder o H.-J. Syberberg. Y un proceso similar llevará a cabo Vajda, a partir de la ópera de Rossini, en *Las Aventuras del Barbero de Sevilla* (1954); en ambas películas el realizador «acepta las reglas del género musical para transformarlas desde el interior de su propio sistema y utilizar la música como pretexto y fundamento de la línea argumental de estas dos películas»[11].

A finales de la década, los musicales adscritos al ciclo del cuplé (*El último cuplé*, Juan de Orduña, 1957; *La violetera*, Luis César Amadori, 1958), protagonizados por Sara Montiel muestran al público un estereotipo femenino bastante alejado al de la época por su iniciativa, su independencia y su capacidad para amar varias veces.

El filme andalucista presenta otra veta destacada en el tema del bandolerismo –plausible intento de reformulación hispana de elementos provenientes del *western* que Luis Lucia ya había ensayado en la década anterior– y su derivación hacia la construcción de un universo andaluz trágico y romántico. Los conflictos inherentes a dicho subgénero no son menores, y pese a solventes y tempranas aproximaciones (*Luna de Sangre*, Francisco Rovira Beleta, 1950; *Sierra Maldita*, Antonio del Amo, 1953) o, en especial, a la excelente *Carne de Horca* (Ladislao Vajda, 1953), que logra una sin-

[11] Carmen Arocena, *Op, cit.*, pág. 94.

gular cristalización de la dialógica entre el imaginario autóctono del bandolerismo, las enseñanzas americanas y la preocupación (el deseo de intervenir discursivamente) en lo político, pronto decaerá hasta su práctica desaparición.

En lo que se refiere a la afirmación de «políticamente ineficaz», esta ha de resultar –después de todo lo dicho, incluso sobre los propios títulos de Bardem y sus auténticas fuentes primigenias– igualmente errada y harto confusa. Bien es cierto, en efecto, que un análisis detenido de algunos títulos tradicionalmente incluidos en un ciclo de filmes católicos y anticomunistas –y en ocasiones magnificadores de los ministros de la Iglesia (el muy interesante *Balarrasa*, J. A. Nieves Conde, 1950, por ejemplo)– con el que el Régimen franquista pretendería hacer olvidar su alineación con el Eje en la contienda mundial y remarcar su confesionalidad católica, los revelarían al menos problemáticos para cumplir sus supuestos fines. Así, por ejemplo, *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), título habitual y profundamente denostado, acusado de encapsular con descaro –e incluso mayor eficacia y éxito que el resto– los mensajes del «nacional-catolicismo» franquista, puede también ser leído, en riguroso análisis *a pie de texto*, como un filme profundamente descreído que describe con singular materialismo y admirable pertinencia el proceso político y psicológico de la alucinación religiosa.

Pero si a lo que se refiere la sentencia de Bardem es a una más o menos heterogénea disidencia, ya hemos visto que dicha ineficacia –e incluso su supuesta inexistencia– debe ser discutida. Y es en dicha discusión donde resulta absolutamente clave la obra de José Antonio Nieves Conde. Parece hoy indiscutible el valor –que no deja de crecer analítica e historiográficamente– de un filme como *Surcos* (1951), del que sólo la filiación falangista de su autor puede hacer comprensible que haya sido cansina y reiteradamente incluido en un supuesto grupo de películas que partirían del «neorrealismo como moda», y cuya aproximación a la realidad social sería entonces ambigua y, en definitiva, inadecuada, mientras el «verdadero regeneracionismo» –que partiría como vimos de los inaugurales títulos de Bardem y Berlanga– sólo encontraría *justa* continuación y desarrollo –sin duda hacia lo esperpéntico– en las no menos incontestables obras maestras dirigidas por Marco Ferreri (*El pisito*, 1958, con guion de Rafael Azcona) o el propio Berlanga (*Los jueves, milagro*, 1957, antes de su colaboración con el guionista riojano), o, en otro sentido, en los intransferibles títulos realizados por Fernando Fernán-Gómez (*Manicomio*, 1953; *El malvado Carabel*, 1955; *La vida por delante*, 1958). *Surcos*, bien al contrario, se alza sin duda a la altura de estas últimas, al presentar una nítida toma de postura política y social en el falangismo progresista y conjugar, en peculiar y muy poderoso tejido significante, un argumento de raíz sainetesca invertido hacia el (melo)drama de tradición hispana con algunos elementos más o menos externos del neorrealismo italiano.

Pero más sorprendente si cabe resulta todavía el tratamiento dado a uno de los textos más destacados, demoledores y *disidentes* del periodo: *El inquilino* (1958).

Tildada de manera incomprensible de conservadora y blanda, sin duda en parte por *osar* referirse al problema de la vivienda como las contemporáneas y «más importantes» *La vida por delante* y, sobre todo, *El pisito* –una de las obras magnas del cine español, cuyo comienzo de rodaje coincide casi exactamente con el estreno del filme de Nieves Conde y que tan útil ha resultado para acabar de esquinar su trascendencia histórica–, el realizador segoviano se decanta voluntariamente por un *drama-sainetesco* más arriesgado y experimental, cívica y estéticamente, de lo que podría pensarse tras un precipitado visionado, y construido además con un meditado y casi *matemático* rigor formal. Al situar a una vulgar familia trabajadora, de clase media-baja, y su dramático, casi kafkiano y a la postre inútil periplo en busca de un piso donde vivir dado el inminente derribo del edificio que ocupaba, en un entorno *madrileñista* legible como *sainetesco*, Nieves Conde logra dar auténtica encarnadura popular a un crítico y activo discurso *político* sin tener que renunciar por ello a ciertos –pero en todo caso muy episódicos– resortes humorísticos típicos del sainete que permiten el reconocimiento y la buscada identificación espectatorial con el protagonista y facilitan y acolchan la sutil y progresiva modulación de un drama escalofriante a través de los senderos de la *farsa* y de un humor en ocasiones disparatado y cercano a la astracanada, y en otras de tonalidad inequívocamente grotesca, introduciendo incluso –el memorable episodio de la procesión fúnebre en la que el cura les *sopla* al oído la dirección del «inquilino» fallecido– situaciones de auténtica negrura en línea no demasiado lejana de la del propio Rafael Azcona.

Además –y todavía– muchos filmes tratarán de hablar, con mayor o menor aspereza, sobre la miseria de los suburbios urbanos y recurrirán para ello a los materiales costumbristas. Títulos como *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956) o la excepcional y poco conocida *Fulano y Mengano* (Joaquín Romero Marchent, 1956) construyen con infrecuente espíritu crítico inequívocos discursos acerca de la penuria del suburbio *lumpen.* Pero la veta sainetesca ofrece otros múltiples ejemplos de su fertilidad, entrecruzando sus tradiciones formales, en algunos casos y en variadas proporciones, con aproximaciones críticas surgidas del neorrealismo italiano. Ejemplos paradigmáticos de lo dicho son obras como *El último caballo* (Edgar Neville, 1951), *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953*), La ironía del dinero* (E. Neville, 1955), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957) o la melancólica *Mi calle* (E. Neville, 1960), síntesis magistral de la estética sainetesca, que presenta un fresco de personajes que el tiempo va devastando a medida que la calle y el país envejecen.

E incluso, frente a lo habitualmente escrito, la «comedia rosa costumbrista» –que proviene asimismo tanto de una derivación sainetesca como de influencias de ciertas corrientes «blandas» del neorrealismo– presenta gran interés (y no sólo por su respuesta popular) y servirá de germen a la posteriormente conocida con el genérico

de tercera vía y, más tarde, a la «Comedia madrileña». Ejemplos como *Las chicas de la cruz roja* (1958) o *El día de los enamorados* (1958) y su incontestable eficacia narrativa tienen mucho que ver con lo dicho.

Importante respuesta popular logrará igualmente y por su parte el cine de género de amplio consumo, y resulta sumamente sugestivo enfrentarse con el bisturí del análisis a las transformaciones habidas en sus títulos más destacados. El policiaco, por ejemplo, sufre una brutal puesta al día a partir de 1950. Surgen entonces filmes adscribibles a sus diversas corrientes, muchas de ellas rodadas en Cataluña, desde *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y pronto aparecerá entre nosotros una casi imposible variante abstracta sumamente atractiva del cine de gangsters, detectives, policías y delincuentes. Abstracta porque –dadas las restricciones censoras– las motivaciones de los delincuentes o los conflictos internos de los policías debían sobreentenderse, y los cineastas debieron ingeniárselas para elaborar textos capaces de jugar con la retórica del género y la articulación de interiores y exteriores naturales, pero siempre dentro del dominio de la sinécdoque. A partir de ciertos indicios, los espectadores daban por supuesta la dramaturgia, lo que, lógicamente, traerá consigo, diez o doce años después, un verdadero agotamiento (el goce de la mecánica narrativa, a secas, se agota más temprano que tarde...).

No menor interés presenta un cierto y difuso tipo de *thriller psicológico*, desolado, angustioso y fantasmal, de ciertas concomitancias buñuelescas e inequívocas preocupaciones psicoanalíticas y en el que ocupa relevante lugar el excelente guionista Carlos Blanco. Nos referimos, en especial a esos fascinantes discursos construidos sobre la simulación que son *Los ojos dejan huella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952) y *Los Peces rojos* (J. A. Nieves Conde, 1955). Títulos fuertemente criticados por los auspiciadores de una (referencial) corriente realista, pero en los que el fingimiento (y la visible herida deseante que vanamente oculta) se convertía no sólo en referencia ideológica a una sociedad que lo impone como recurso para la supervivencia sino, además, en el dispositivo estructural para que el espectador se implicase en el suspense. Con muchas variantes, otros filmes podrían situarse en el interior de estos complejos y en ocasiones fecundos procesos de hibridación. Así, y por citar dos títulos que forman parte de este *ciclo*, *Hay un camino a la derecha* (F. Rovira Beleta, 1953), audaz conjunción de dos antitéticas maneras de entender el cine: melodrama de rancia tradición (hispana) y una (entre muchas otras) forma de realismo que la crítica ha tendido (muy apresuradamente en ocasiones) a vincular con el neorrealismo; o *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) planteado como un doloroso juego de representaciones, un lúcido, corrosivo y desesperanzado discurso sobre la imposibilidad de satisfacción del deseo que no oculta, más allá de su notable funcionamiento como filme de género, constantes referencias, en su propia configuración significante, a la situación política, económica y social de la España de la época.

Finalicemos refiriéndonos a otros dos grandes cineastas del periodo, por un lado, el ya citado Manuel Mur Oti, que desarrolla una filmografía personalísima que, en su conjunto, podríamos situar en una tradición no menos estilizada que desborda el realismo por la vía del mito. Filmes como *Condenados* (1953) u *Orgullo* (1955), muestran una clara influencia del drama rural hispano y de ciertas poéticas latinoamericanas. En *Cielo Negro* (1951) –ejemplar melodrama urbano– la presencia de Arniches es también evidente en la tipología de los personajes, construidos sirviéndose de las acotaciones costumbristas que irrigan el sustrato realista del sainete. Por otro, y en un lugar único y solitario, vinculado también, de partícularísima forma y sin embargo, a esa *veta mítica* del cinema hispano, la obra radical, poética, experimental, *mística* pero materialista y de profundas raíces antropológicas de José Val del Omar, formada por tres títulos –su célebre *Tríptico elemental de España*– auténticamente esenciales en todos los sentidos: *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1960) y *A Cariño Galaico* (1961).

En suma, y concluyendo, un periodo de los más ricos y estimulantes de la historia del cine español y auténtica Edad de Oro de su trayectoria. Junto a debuts de realizadores fundamentales, los años cincuenta conocen la consolidación y puesta al día de géneros poco transitados anteriormente y, sobre todo, ese regreso triunfal de lo sainetesco –en compleja conjunción con ciertos elementos provenientes de diversas escuelas europeas–, donde se halla a nuestro juicio el auténtico meollo creativo de la década.

CAPÍTULO I:
JUAN ANTONIO BARDEM Y EL CONFLICTIVO PROYECTO DE MUERTE DE UN CICLISTA

El cineasta

Cuando en unas navidades de su infancia, Juan Antonio Bardem (Madrid, 2 de junio de 1922-30 de octubre de 2002), hijo de los actores de teatro Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, recibe como regalo una Pathé Baby con la que podrá proyectar en su propia casa películas del gato Félix, Charlot o la Pandilla, se está fraguando a muy temprana edad la forja de quien iba a ser uno de los directores más importantes del cine español. A la vertiente creativa se le acabaría sumando, años más tarde, el pensamiento comunista, y ambos transitarán por el curso de su vida como ingredientes diluidos en una misma solución, hasta el punto de que en su trayectoria cinematográfica será complejo disociar la ideología de su trabajo.

A fin de satisfacer los deseos de sus progenitores, interesados en alejarlo de la azarosa vida de los cómicos, Bardem ingresa en la Escuela de Ingenieros Agrónomos, donde curiosamente experimenta su primer contacto profesional con el mundo del cine, gracias a la existencia de un departamento de cine en el Ministerio de Agricultura que se encargaba de la filmación de películas técnicas, para el cual trabaja a las órdenes del marqués de Villalcázar, hasta que ciertas discrepancias alrededor del tratamiento favorable que se pretendía ofrecer sobre la política agraria franquista le convencen de abandonar la empresa.

El paso decisivo hacia su verdadera vocación se produce con el ingreso en el recién creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde coincide y entabla amistad con Luis García Berlanga, figura clave en sus inicios profesionales como cineasta. Tras concluir el primer curso, recibe por parte de la productora CIFESA el premio al mejor alumno gratificado con una cuantía económica de mil pesetas que, sin embargo, no lleva aparejado ningún contrato para realizar un

filme con la compañía valenciana. La oportunidad llega más tarde por mediación de Carlos Serrano de Osma, profesor-fundador del IIEC, que propone a Bardem, más a Luis García Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro la escritura de un guión colectivo, *Cerco de ira*, que el propio Serrano dirigiría con producción de Castilla Films. Los alumnos del IIEC acaban el guión en apenas una semana y, tras las gestiones administrativas pertinentes, el rodaje da inicio en noviembre de 1949 en la isla de Ibiza, siendo cancelado semanas después por motivos económicos. Las decepciones se irían acumulando durante su estancia en el IIEC con la cancelación de dos nuevos proyectos: un guión en solitario, *El cielo no está lejos*, y otro coescrito con Berlanga, *La huida*. A pesar de estas frustraciones, Bardem y Berlanga insisten en realizar su primer proyecto de forma conjunta. Así, en 1950 vuelven a escribir a la par otro guión que no llegaría a materializarse en imágenes: *El hombre vestido de negro*. Tampoco su película de prácticas de fin de carrera, *Barajas, aeropuerto transoceánico*, llega a fructificar, lo que le impide recibir el diploma de la IECC.

Las malas noticias parecen darle una tregua en abril de 1951 cuando se inicia, por fin, el rodaje de *Esa pareja feliz* para la productora Industrias Cinematográficas Altamira, S.L., creada por un grupo de profesores y alumnos de la primera promoción del IIEC. Los planes iniciales pasaban porque la película, dirigida conjuntamente por Bardem y Berlanga, bautizase a la neófita productora, aunque, finalmente, debido a una serie de aplazamientos, es *Día tras día* de Antonio del Amo la que inaugura el periplo de la empresa.

La pareja de cineastas decide repartirse el trabajo durante la filmación; Bardem se hace cargo de la dirección de actores y Berlanga de las cuestiones técnicas, a partir de una planificación del guión técnico realizada conjuntamente, pese a lo cual los conflictos entre ambos no pueden evitarse. El estreno de la película tiene que retrasarse por culpa de un error cometido por los responsables de la productora que venden el permiso americano otorgado a la película separado de la misma, lo cual dificulta su exhibición en las salas comerciales. Finalmente, su estreno solo tendrá lugar en agosto de 1953, después de que su siguiente película, *¡Bienvenido, Míster Marshall!*, hubiese triunfado en el Festival de Cannes.

Tras visionar *Esa pareja feliz*, Francisco Canet Cubel, máximo responsable de la productora UNINCI, encarga a los debutantes un guión original. De esta suerte, entregan dos sinopsis, un drama y una comedia, y la productora se decanta por esta última, imponiendo para el desarrollo del guión dos condiciones: que tuviese ambiente andaluz y que incluyese cinco canciones interpretadas por la tonadillera Lolita Sevilla, quien había suscrito un contrato con UNINCI para rodar tres películas. En la escritura del guión participa también –como ya señalamos– Miguel Mihura, que da su toque personal a los diálogos. Sin embargo, la participación de Bardem en la película no pasa del guión, a pesar de que la idea era repetir la dirección conjunta, al modo de *Esa*

pareja feliz. La falta de acuerdo con alguna distribuidora provoca el aplazamiento del rodaje, originando así un trastorno en la situación económica de Bardem, razón por la cual solicita que le hagan efectivo el pago de las 10.000 pesetas que había percibido en acciones, además de las 15.000 en efectivo. La productora accede a realizar el pago a cambio de dejarlo fuera del proyecto. La decisión cae como un jarro de agua fría sobre Bardem, que reclama a Berlanga que se solidarice con su situación, pero éste decide seguir adelante con la película. Fueron momentos duros para él, que ve, además, como otros guiones suyos caen en saco roto: *Carta a Sara*, *Escuadra hacia la muerte*, basado en la obra de Alfonso Sastre, y otra adaptación de *Condenados* de José Suárez Carreño.

Apartado de *¡Bienvenido, Míster Marshall!*, acude a Cannes, donde es presentada la película, pagándose el viaje y la estancia de su propio bolsillo, gracias al dinero que le había prestado Miguel Tudela, jefe de producción de Benito Perojo. A pesar de las humillaciones padecidas, el éxito de la película en el Festival supondrá el empujón definitivo a su carrera. El productor Eduardo Manzanos le comunica su intención de rodar *Cómicos* de forma inmediata.

En octubre de 1953 inicia el rodaje de la que sería su primera película como director en solitario y apenas unos meses después, en febrero del año siguiente, el de *Felices Pascuas*. Ambos proyectos se solapan, por esta razón el montaje de *Cómicos* lo lleva a cabo León Klimowsky, y Bardem, por su parte, abandona momentáneamente el rodaje de *Felices pascuas* para asistir al Festival de Cannes, donde su primera película recibe una calurosa acogida que, de la noche a la mañana, lo convierte en una celebridad. Incluso *Felices Pascuas* es invitada al Festival de Venecia, fuera de concurso.

El proyecto

En 1954, durante la estancia de Bardem en el Festival de Cannes para la presentación de *Cómicos*, se gesta el proyecto del que sería su tercera película en solitario, *Muerte de un ciclista*. El productor Manuel J. Goyanes, que ya había solicitado los servicios del cineasta para escribir los diálogos de *El torero* –una co-producción franco-española dirigida por René Wheeler a partir de una novela del escritor falangista Javier Martínez de Bedoya– le propone trabajar en un nuevo filme, pero esta vez ya como director. Bardem le comenta la posibilidad de comprar los derechos de una historia escrita por Luis Fernando de Igoa –director del teatro María Guerrero– y propiedad de Atenea Films, productora de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), basada en una noticia de prensa sobre el atropello de un obrero que se dirigía al trabajo en bicicleta. Ya en su momento, Bardem le había echado el ojo a la historia, llegando incluso a postularse a la productora para dirigirla, pero se topó con la negativa de Luis Fernando de Igoa.

Una vez adquiridos los derechos a Atenea Films, trabaja en la escritura del guión durante todo el verano de ese mismo año, rehaciendo casi por completo la historia

original para adaptarla a sus pretensiones. En sus memorias, Bardem reconoce el peso que tuvo en la confección y el desarrollo del argumento, como fuente de inspiración, la novela de León Tolstói *Resurrección*, que trata la historia de Nejliúdov, un joven aristócrata de la Rusia zarista, seductor y libertino, que inicia la senda de la redención al sentirse culpable de la vida errática de Máslova, una joven que seduce, deja encinta y abandona a su suerte. La correlación que la novela de Tolstói mantiene con el argumento de *Muerte de un ciclista* se fundamenta en el proceso que sufre el protagonista cuando advierte las consecuencias perniciosas de sus actos hacia los demás, y opta, para aplacar a su conciencia, por admitir su culpa y expiar sus pecados, por más que ello conlleve el sacrificio de su estatus económico y social.

En el Festival de Venecia, al que había sido invitado por el Circolo Romano del Cinema para la proyección de *Felices Pascuas* (1954) en una jornadas de la crítica organizadas por Cesare Zavattini al margen de la sección oficial, Bardem mantiene el primer contacto con Lucía Bosé con el propósito de convencerla para que interprete el papel protagonista femenino de *Muerte de un ciclista*. Había descubierto a la actriz italiana en la película de Michelangelo Antonioni *Crónica de un amor* (1950), que tuvo la ocasión de ver durante la Primera Semana de Cine Italiano organizada, entre el 14 y el 21 de noviembre de 1951, por el Instituto Italiano de la Cultura gracias al espíritu democrático y antifranquista de su director, Giuseppe Cardillo[12].

A posteriori, la elección de Lucía Bosé sería utilizada como refrendo de todos aquellos argumentos que subrayaban el influjo que la película de Antonioni había tenido en *Muerte de un ciclista* y, por extensión, el movimiento neorrealista en su conjunto. Dejando para más adelante el análisis fílmico que, aun reconociendo dichas influencias, intentará matizarlas e incluso atenuarlas, lo cierto es que la voluntad de contratar a la actriz italiana fue un empeño personal de Bardem que rayó en la obcecación. El productor, Manuel J. Goyanes, no estaba muy entusiasmado en otorgar el papel protagonista a Lucía Bosé, a lo que había que sumar otro elemento de presión ejercido por el actor-director Abel Salazar, muy interesado en colocar a su esposa Gloria Martín en la cabeza del reparto. Para salirse con la suya, Bardem accede a realizar una prueba a Gloria Martín y logra convencer al director de fotografía, Alfredo Fraile, para que intentase sacarla poco favorecida en las tomas, facilitando así, finalmente, que la producción se decantase por Lucía Bosé.

Para el papel de Juan, Bardem acepta la recomendación de Alberto Closas, hijo de Rafael Closas Cendre, quien fuera consejero sin cartera de la Generalitat de Cataluña

[12] Además de la película de Antonioni, los asistentes pudieron también disfrutar de la proyección de otros títulos de 1950-1951, como *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*), Vittorio de Sica), *Il bivio* de Fernando Cerchio, *È primavera* de Renato Castellani, *Luces de variedades* (*Luci de varietà*) de Alberto Lattuada y Federico Fellini y *L'Edera* de Augusto Genina.

durante la República. Alberto Closas tuvo que exiliarse primero a Santiago de Chile donde trabajó en la compañía de teatro de Margarita Xirgú, y luego a Argentina, país en el que se había ganado un nombre gracias a musicales en los que solía interpretar personajes de galán.

Aunque el propósito es, desde un principio, realizar una película en coproducción, el permiso de rodaje se solicita el 19 de octubre de 1954 como un proyecto exclusivamente español, con la intención de agilizar el proceso administrativo, puesto que los trámites para un filme nacional eran mucho menos complejos. Con el permiso de rodaje concedido apenas diez días después de la solicitud, se inician las gestiones para la coproducción hispano-italiana que finalmente se cierra con Trionfalcine el 29 de noviembre, tras un acuerdo fallido con la productora Araldo Film, el mismo día en el que se ruedan las primeras tomas en el patio de vecinos de la Ronda de Toledo (Madrid), para la secuencia en el que Juan visita la familia del ciclista fallecido[13].

La censura

El conflicto que *Muerte de un ciclista* mantuvo con la censura ha generado una literatura historiográfica que no ha hecho más que incrementar el halo contestatario de la película. Si bien es incuestionable el cariz político poco complaciente con la visión más o menos generalizada que sobre la Guerra Civil se había difundido hasta la fecha en el cine nacional, la hostilidad de la censura hacia la película se ha exagerado a partir de un equívoco, alimentado de raíz por el propio director, en referencia a la versión del guión presentado a la Junta de Censura. Todavía en publicaciones recientes se puede encontrar la reincidencia del error que Juan Francisco Cerón ha logrado esclarecer en su artículo *Las paradojas de la censura:* «Muerte de un ciclista» (1955), *de Juan Antonio Bardem*[14] y en su importante monografía *El cine de Juan Antonio Bardem.*

La controversia la encontramos en el desenlace de la historia, con el trágico fallecimiento de la pareja protagonista. Juan es arrollado por María José con su automóvil después de que él le confesase su intención de entregarse a la policía, mientras que ella sufre un accidente mortal al huir en su coche después de asesinar a su amante. La siguiente declaración de Bardem prendió la mecha del equívoco:

[13] Cuando el rodaje ya había concluido, aún no se habían resuelto los trámites de la coproducción, lo cual obligó a Bardem a filmar dos veces las secuencias en las que aparecía el personaje de Matilde, la joven universitaria injustamente suspendida por Juan, unas para la versión italiana, interpretadas por Bruna Corrá, y otras, en previsión de que no se llegara a materializar el acuerdo de coproducción, protagonizadas por María Rey. Finalmente, con el acuerdo con Trionfalcine, serían utilizados los planos de Bruna Corrá.

[14] Juan Francisco Cerón Gómez, «Las paradojas de la censura: *Muerte de un ciclista* (1955)», de Juan Antonio Bardem», en VV. AA., *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Cuadernos de la Academia* (nº 5, mayo 1999); Juan Francisco Cerón, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia/Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.

Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Edgar Neville en el Festival de Cannes.

> [la película] estuvo prohibida durante un tiempo y luego tuve que cambiar el final. Pero los problemas eran de orden moral, no de orden político. Me cortaron parte de la manifestación estudiantil y me hicieron cambiar el final, cosa muy curiosa, porque en el fondo demostraba que los censores no creían ni en la Justicia ni en la Misericordia Divina, ya que obligaban a que todo señor que hiciese un acto reprobable cayese fulminado inmediatamente[15].

Con el paso de los años, Bardem intentó deshacer el entuerto rectificando en parte sus palabras en sus memorias[16], en un programa de televisión[17] y en un libro de entrevistas de Julio de Abajo de Pablos[18] donde afirmó que el aciago desenlace se debió a una sugerencia de una amiga en previsión de futuras complicaciones con los estamentos censores.

> Siguiendo el consejo de una buena amiga, para que pasásemos la censura teníamos que matar a los protagonistas, a los adúlteros; porque, pensándolo bien, como la censura desconfía de la justicia divina, había que castigar a los responsables del adulterio, delante del espectador. Y eso es lo que hicimos.

Esta afirmación sí coincide con el guión que se presenta a la Junta de Censura con la solicitud de permiso de rodaje el 19 de octubre de 1954, cuyo resumen argumental presenta el siguiente párrafo: «Ella no quiere perder por nada ese mundo tan fácil y agradable en que vive. El único obstáculo es ahora Juan. Por eso ella lo elimina y al hacerlo encuentra también la muerte»[19].

Como acertadamente apunta Cerón Gómez, es indudable que la censura ejerció su influencia indirecta en la clausura de la trama fílmica, pero los acontecimientos se sucedieron de forma algo distinta a cómo se han venido relatando. Si Bardem con sus declaraciones iniciales impidió un relato objetivo y veraz de los hechos, dos circunstancias ayudaron a enturbiar un poco más la cuestión. Por un lado, la obsesión de los censores por forzar a la película a dejar claro que, además del delito de atropello

[15] Citado en *Ibidem*, pág. 129.

[16] Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue*, Barcelona, Ediciones B, 2002.

[17] Se trata del programa *Con letra mayúscula* de TVE, en una edición dedicada a *Muerte de un ciclista* en el año 1992.

[18] Juan Eugenio Julio de Abajo de Pablos, *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón, 1996, pág. 39.

[19] Citado en Juan Francisco Cerón Gómez, «Las paradojas de la censura: *Muerte de un ciclista* (1955)», pág. 130.

y omisión de auxilio al ciclista, los protagonistas eran también autores de un delito moral, el adulterio, por el cual deberían sentir y expresar sus remordimientos. Y por otro lado, la prohibición que sufrió la película una vez rodada hasta que no se rehicieran los diálogos del final, para adecuarlos al planteamiento del doble delito.

El informe final firmado por cinco censores focalizó el acecho en el terreno moral, en la relación extramatrimonial de María José y Juan, mientras que exime al filme de cualquier inconveniencia relevante que se infiriese de su lectura política, como demuestra el significativo «intrascendente» que José Luis García Velasco anota en este apartado. Las objeciones principales hacen referencia al adulterio. Fermín del Amo detalló que «Juan debe condenar o sentir pesadumbre de unos amores que le han llevado a tal extremo», mientras que para García Velasco «Juan debe saber en todo momento que son dos los delitos que ha cometido y de los que debe, por tanto, arrepentirse: uno, la muerte del ciclista, y otro, el adulterio con María Antonia»[20]. Más allá de la necesidad de dejar claro la inmoralidad del adulterio, el informe también recoge dos indicaciones de carácter político que, en el fondo, confirman la impericia de los miembros de la Junta a la hora de descifrar la carga ideológica, puesto que dichas indicaciones no menoscaban, en absoluto, el porte disidente del filme. Una de esas indicaciones hacía mención a la protesta estudiantil para que ésta canalizase su desaprobación contra las autoridades académicas, mientras que la segunda se limitaba a solicitar que el cuñado de Juan no fuese subsecretario, sino una persona importante dentro del Régimen pero sin concretar su cargo.

No obstante, las trabas censoras por la vertiente política del filme iban a surgir con el rodaje ya finalizado y desde el menos esperado de los lugares. La Dirección General del Espectáculo y Cinematografía de Italia[21], país participante en la coproducción, envía, el 25 de febrero de 1955, un informe a la Dirección General de Cinematografía española en la que se señalan una serie de observaciones. Lo que las autoridades italianas perciben en la trama fílmica –y que la censura española había pasado por alto– es una diatriba contra el comportamiento de la burguesía franquista, que había sido la gran beneficiaria de la victoria nacional en la Guerra Civil y que sustentaba su estatus ventajoso en la insolidaridad frente a la clase social derrotada en el conflicto. Juan, que había combatido junto a las tropas rebeldes durante la guerra y que, además, había sido recompensado con un puesto de profesor en la Universidad gracias a la mediación de su cuñado, experimenta, desde el accidente con el ciclista, una serie de sucesos que le abren los ojos y le descubren la injusta sociedad franquista. La em-

[20] *Ibidem*, pág. 131.

[21] Al frente de este organismo se encontraba Nicola de Pirro, en una etapa de fuertes restricciones.

bestida de la censura italiana se dirige, esta vez sí, al fondo del mensaje. Se destapa así la alegoría política del filme, la cual esconde un rechazo moral, auspiciado por la conciencia de un arrepentido, de todo aquello que se había construido después de masacrar y someter a la mitad de los españoles.

El informe de la Dirección General de Espectáculo y Cinematografía propone una serie de modificaciones que buscan mitigar, en parte, el mensaje político. Así, propone eliminar los diálogos de Juan sobre su participación y la de su familia en la Guerra Civil.

> Páginas 22 y siguientes: Diálogo entre Juan y su madre en el curso de la cena. El diálogo concluye con un amargo juicio de Juan sobre la utilidad de los sacrificios de sus hermanos caídos en la guerra.
>
> Pág. 146.- Juan: «De mi familia soy el que tiene menos éxito... ni siquiera valgo una medalla» (alude de esta forma a los hermanos muertos y condecorados a título póstumo)[22].

Por lo que respecta al tratamiento que se le da a los ritos religiosos y a la hipocresía de una clase social dominante sobre la oprimida, el informe también expone sus reservas.

> Páginas 84 y siguientes: En el curso de una ceremonia matrimonial la actitud y algunos de los aplausos de los asistentes desvalorizan indirectamente la ceremonia. Por ejemplo, los pajecitos se agitan «porque tienen necesidad de hacer pipí». María José declara que durante su boda sólo se preocupó del hecho de que el velo blanco le tiraba, etc. También con ocasión de la boda, una de las señoras presentes, Cristina, dice: «Ese torneo de canasta será divertido, es a beneficio de los niños pobres, de los retrasados mentales o algo por el estilo» e inmediatamente después una señora gorda se pone a dar palmadas y llama a los niños borrachos de la fiesta gritando: «Niños, venid a merendar...»[23].

Las apreciaciones emitidas por el estamento italiano son incorporadas por la Dirección General de Cinematografía que, de inmediato, remite un escrito a la productora española:

[22] Citado en Juan Francisco Cerón Gómez, *Op. cit*., págs.134-135.

[23] Citado en *Ibidem*, pág. 135.

> Este Organismo, que ha aceptado en su totalidad las objeciones señaladas por la Dirección del Espectáculo italiana, comunica a esa Productora la obligación en que se encuentra de tener en cuenta dichas objeciones, subsanándolas convenientemente al realizar la citada coproducción cinematográfica, así como también, naturalmente, las que señaladas por este Centro Directivo, fueron comunicadas en 29 de octubre de 1954 a esa Productora.
>
> Ha de advertirse a esa Casa que la aprobación de la película de referencia por los Organismos censores españoles quedará subordinada a que se respeten y tengan en cuenta íntegramente las consideraciones formuladas por la Dirección del Espectáculo en Italia y por este Centro Directivo[24].

No deja de sorprender que las restricciones más lesivas para este proyecto proviniesen, en este caso, de la nación democrática[25], mientras que el país sometido a una dictadura –eso así, a causa de la incompetencia de sus organismos– apenas se había limitado a transmitir objeciones de bajo calado.

> Se consuma así la paradoja (…); esto es, que la realización de la película en Régimen de coproducción con un país donde imperaba la legalidad democrática trajo como consecuencia una limitación de la libertad de expresión. Se frustraba así uno de los objetivos perseguidos por este tipo de proyectos que, como ha señalado el propio Bardem: «Te daba una protección enorme, complementaria, absolutamente necesaria en el tema de la libertad de expresión». Aludía así a cómo la doble nacionalidad de la película permitía que se exhibiese íntegra en otros países, aunque en España fuese censurada. En este caso, al sugerirse los cortes desde la parte italiana, ciertos fragmentos de la historia deberían haber desaparecido de ambas versiones[26].

El permiso de rodaje de la coproducción se otorga el 7 de marzo de 1955, esto es, después de que la filmación hubiese finalizado. Por lo tanto, las modificaciones sugeridas por la censura italiana sólo podían añadirse en el montaje final. El 30 de marzo la película es prohibida cautelarmente a la espera de que se efectuasen los cambios señalados. Estos afectan a la secuencia en la que los amantes se reunían en

[24] Citado en *Ibidem*, pág. 136.

[25] Esto puede explicarse con la situación del cine italiano por aquellos años. En 1955 el Circolo Romano del Cinema lanzó el Manifiesto del Cinema Italiano en el que se denunciaba las restricciones a la libertad de expresión que sufría el cine en su país.

[26] Juan Francisco Cerón, «Las paradojas de la censura: *Muerte de un ciclista* (1955)», pág. 136.

la venta por última vez, justo cuando Juan le comunica a María José su decisión de entregarse a la policía por el atropello del ciclista. Los diálogos son reemplazados por otros que inciden en el rechazo de Juan a la relación adúltera.

La otra secuencia afectada fue la manifestación de los estudiantes que se amputa casi por completo para elidir la represión, así como también se elimina un plano de un niño comprando pipas en la secuencia de la boda, una imagen que pretendía denunciar las desigualdades sociales.

Finalmente, el 20 de abril, la película es autorizada para mayores de 16 años con una calificación de 4 –«gravemente peligrosa»– emitida por la Iglesia.

El estreno

Durante el rodaje de *Muerte de un ciclista*, Bardem recibe la invitación de M. Favre le Bret, director del Festival International du Film en Cannes, para formar parte del jurado internacional. Esta circunstancia origina una disyuntiva, puesto que el deseo de la productora era presentar oficialmente la película al Festival, lo que resultaba incompatible con la aceptación del cometido que se le ofrecía al director. Finalmente, se opta porque Bardem acepte ser miembro del jurado, a la vez que la película se presenta al Festival fuera de la sección oficial.

Muerte de un ciclista se proyecta en Cannes un lunes por la mañana, en versión original en español sin subtítulos, con la autorización verbal de la Dirección General de Cine, coincidiendo en el horario con la fiesta organizada por «Unifrance», a pesar de lo cual resulta un éxito rotundo que obliga a la organización a realizar un segundo pase ese mismo día por la noche. La película recibe el premio de la crítica por parte de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), junto a la mexicana *Raíces* de Benito Alazkari.

Antes de su recorrido comercial, en España se exhibe, como hemos apuntado, en las Conversaciones sobre cine organizadas en Salamanca sin corte alguno, tal y como pudo ser vista en Cannes. El estreno público tiene lugar el 9 de septiembre de 1955 en el cine Gran Vía de Madrid, y luego pasa al cine Paz. En total, 52 días en cartel.

Entre las críticas laudatorias que recibe la película hubo una nota discordante que, a posteriori, acabaría ocasionando más de un problema al director. Luis Gómez Mesa envía, desde las páginas del diario *Arriba* (10/09/1955), un dardo envenenado no sólo por sus reproches artísticos, sino, sobre todo, por el envite malintencionado en el que instaba a Bardem a que se definiera políticamente. *Muerte de un ciclista* fue la película que descubrió al Bardem ideológico. Por más que la censura, en un primer momento, fuese incapaz de extraer una significación política de las rugosidades del filme, las advertencias que se importaron de Italia, más las lecturas que la crítica especializada publicaba en sus correspondientes rotativos, situaron al cineasta bajo los focos de la sospecha, sobre todo tras el artículo de Luciano Egido y Joaquín de

Prada en *Cinema Universitario*[27]. Durante la entrega de premios de Cinematografía que otorga el Sindicato Nacional del Espectáculo, en la gala del año 1956, ante la presencia del vicesecretario general del Movimiento, Tomás Romojaro, y del delegado nacional de Sindicatos, José Solís Ruiz, cuando Bardem y Goyanes se levantan para recibir un premio por *Muerte de un ciclista*, entre los asistentes se oye el grito de «¡Viva Rusia!» pronunciado por Tomás García de la Puerta, crítico de cine del diario *Pueblo*. La visibilidad nacional e internacional que adquiere Juan Antonio Bardem gracias a *Muerte de un ciclista* suscita, a la vez, el recelo de un Régimen que se siente burlado con la lectura política del filme y que, en los meses sucesivos, reaccionará con aversión contra cualquier movimiento intelectual que desprendiese el mínimo aroma de disconformidad con la realidad social, política y económica. En septiembre de 1955 se clausura la revista *Objetivo* por una excusa burocrática, pero el incidente más grave tiene lugar el 9 de febrero de 1956, Día del Estudiante Caído, cuando en un acto en memoria de Matías Montero, un estudiante falangista asesinado durante la Segunda República, resulta gravemente herido por arma de fuego, sin que llegue a aclararse el autor del disparo, un joven miembro de la Falange. El incidente se salda con la destitución del ministro de Educación Nacional Ruiz-Giménez y del secretario general del Movimiento Fernández Cuesta, de Laín Entralgo como rector de la Universidad Complutense, y el encarcelamiento de los organizadores del Congreso de Escritores Jóvenes, Julio Diamante, Ramón Tamames, Javier Pradera, Enrique Múgica (todos miembros del Partido Comunista Español), y de Juan Antonio Bardem, en Palencia, en plena filmación de *Calle Mayor.* Días más tarde, Bardem sería liberado gracias, en parte, a la presión ejercida por los sindicatos franceses que participaban en la coproducción de la película y por la actriz Betsy Blair, que interpretaba el papel protagonista, pero su imagen, como él mismo reconocería, ya había sido marcada, porque con *Muerte de un ciclista* «había asomado demasiado la oreja»[28].

[27] Luciano Egido y Joaquín de Prada, *Cinema Universitario* nº 2 (noviembre-diciembre de 1955), págs. 70-78.

[28] Citado en Antonio Castro, *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem*, Madrid, Ediciones JC, 2013, pág. 43.

CAPÍTULO II:
SINOPSIS Y ESTRUCTURA

María José y Juan son dos antiguos novios que desde hace un tiempo mantienen una relación extramatrimonial. Él es soltero y trabaja como profesor adjunto en la universidad, gracias a la mediación de su cuñado, un importante miembro del Régimen franquista, pero ella está casada con un acaudalado empresario llamado Miguel Castro. Una tarde fría y húmeda, de regreso de uno de sus furtivos encuentros, el coche que conduce María arrolla a un ciclista que circulaba por una carretera situada a las afueras de Madrid, en medio de un descampado. Ambos bajan del coche para comprobar el estado de salud del ciclista, el cual todavía respira, pero María ruega a Juan a que lo abandone por miedo a que salga la luz su relación. Ya en casa de los Castro, Rafael Sandoval, un crítico de arte amigo de la familia, insinúa a María José, con frases cargadas de dobles sentidos, que está al tanto de su secreto, que la ha visto circular por la carretera de Francia, aunque no llega a concretar si ha sido testigo del accidente o si únicamente está al corriente del adulterio. Por su parte, Juan empieza a sufrir los acosos de su conciencia; se muestra preocupado, abstraído, angustiado por el accidente, a la vez que aflora una sensación de descontento por su situación personal y laboral, lo cual acaba repercutiendo negativamente en su rendimiento en la universidad. De hecho, mientras evalúa a una alumna en un examen oral, pierde la atención al leer en el periódico una crónica del accidente en la que se confirma la muerte del ciclista, y suspende a la joven de forma injusta. Cuando la alumna va a quejarse del suspenso, Juan le responde con displicencia y le insta a que presente una reclamación al claustro, pero ella le echa en cara que no serviría de nada puesto que cuenta con la protección de su cuñado, un alto cargo del gobierno. Lejos de afearle el comentario, Juan alaba la franqueza y la valentía de la muchacha, acaba por reconocer la injusticia de su acto y le pide disculpas, aunque la nota ya es inamovible.

La preocupación de la pareja de amantes va en aumento debido a las insinuaciones de Sandoval, una figura que se hace cada vez más molesta, razón por la cual María José decide sonsacarle para averiguar qué sabe exactamente, pero aquél se resiste a descubrir todas sus cartas, aunque deja entrever que para comprar su silencio ella deberá pagar con su cuerpo. Mientras María José lidia con la amenaza de Rafa, Juan acude al barrio del obrero atropellado y allí descubre un mundo humilde, rayano con la indigencia, donde sus habitantes muestran una envidiable solidaridad hacia el prójimo, como pone de manifiesto la servicial ayuda que varias mujeres le ofrecen para encontrar a la mujer del ciclista y el apoyo que prestan a la propia viuda cuidando de sus hijos mientras ella se ausenta para arreglar los trámites del seguro. Una de las vecinas le explica que un policía que se ha acercado por el barrio le ha confesado que es improbable que se localice el coche que provocó el accidente, pero esta afirmación no parece levantar el ánimo de Juan, a quien el contacto directo con el vecindario, retrato vivo de las penurias de la clase obrera en la España franquista, parece haberle sobrecogido. La figura de Sandoval resulta cada vez más insoportable para María José, instalada en una constante atmósfera de desasosiego, sobre todo después de mantener una conversación con su esposo sobre las consecuencias de una hipotética infidelidad. El órdago definitivo de Rafael Sandoval se produce durante una fiesta flamenca en la que ha bebido en exceso. Después de mantener una acalorada charla con Juan, éste le propina un puñetazo que lo solivianta por completo y decide vengarse contándole a Miguel una confidencia al oído. La disputa entre Rafael y Juan llega a su punto crítico cuando aquél blande una botella rota para defenderse de éste, que ya se ha abalanzando sobre él para golpearle con una silla, pero en el último momento Miguel intercede para apaciguar los ánimos y desacreditar las revelaciones hechas por Rafa acerca de su esposa, tildándolas de fantasías. A su vez, la policía acude en busca de Juan, pero no por causa del accidente, sino de una revuelta de estudiantes que se ha producido en la universidad como consecuencia del suspenso impuesto a la alumna. Esta revuelta de los jóvenes despierta la admiración de Juan por el viso solidario que conlleva, lo cual deja entrever la transformación que se empieza a operar en su foro interno, hasta el punto de presentar su dimisión como profesor universitario y de tomar la determinación de entregarse a la policía por el caso del ciclista fallecido. A María José, liberada del chantaje de Rafa, le sorprende la decisión de Juan y, consciente de las consecuencias nefastas que podría acarrearle, arrolla a Juan con su coche en el mismo lugar en el que atropellara al ciclista, y lo mata. Sin embargo, en su huida, apremiada por el ultimátum de su marido, que había asegurado abandonarla si antes de las nueve y media no se presentaba para acompañarlo en un viaje por el extranjero, María José conduce con temeridad, lo que acaba provocando un accidente cuando intentaba esquivar a otro ciclista. Su vehículo se precipita por un puente y acaba con su vida.

Muerte de un ciclista se centra y reflexiona sobre la huella que deja la culpa, por ello el pasado es una presencia constante en el desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, y a pesar de las numerosas reflexiones retrospectivas que irrumpen en los diálogos, el relato fílmico avanza según una rígida estructura lineal que da cuenta de un proceso interno del protagonista que se desarrolla en tres tiempos: falta, arrepentimiento y expiación. Estas tres etapas jalonan la toma de conciencia del personaje de Juan, que, a su vez, condiciona la estructura fílmica.

Accidente y muerte del ciclista

La primera parte de la película abarca desde su inicio hasta la secuencia del circo, en la que María José y Juan manifiestan el desasosiego que les atosiga desde que atropellaron al ciclista. Deciden entonces abandonar la pasividad y pasar a la acción, acordando que María José sondee a Rafa para conocer hasta qué punto resulta una amenaza, mientras que Juan habrá de encargarse de indagar en qué punto se encuentra la investigación policial. La presión se ha tornado insoportable y cada mirada, palabra o carcajada parecen converger sobre ellos y convertirse en signo acusador. Miradas inquisitoriales, provenientes tanto de entes diegéticos como de marcas enunciativas que semejan penetrarlos, agudizando sus remordimientos.

Ya en el arranque del filme se nos muestra la falta, más bien, los dos «pecados» cometidos por la pareja: el adulterio y el atropello sin auxilio. Tras el accidente y el cruel abandono del moribundo se lleva a cabo la presentación de los personajes y la descripción de sus entornos. María José es la esposa de un acaudalado empresario que no duda en agasajarla con lujosas joyas, mientras Juan es un profesor adjunto en la universidad gracias a la intervención de su cuñado, un alto cargo del Régimen. Aparece también Rafa, un crítico de arte que insinúa a María José haberla visto en compañía de otro hombre en la carretera donde tuvo lugar el accidente. Por último, se asoma también Matilde, una alumna de Juan que recibe un suspenso de forma injusta.

Si nos centramos en el viaje que emprenderá Juan hacia a la toma de conciencia, en esta primera etapa todavía no ha tenido ningún encuentro catalizador que lo impulse hacia el arrepentimiento, pero la resolución de acometer el problema y comprobar cuál es el peligro que lo acecha acabará por situarlo en la casilla de salida.

El arrepentimiento

Segunda etapa del simbólico trayecto del protagonista masculino, su inicio coincide con el del segundo movimiento del filme, al cual llegamos mediante el primer fundido a negro del mismo, que parece cumplir con el papel de telón teatral. Se abre con la secuencia en la que Matilde, la estudiante suspendida, reclama en una sala de reuniones de la Facultad una rectificación en la nota de su examen oral y se cierra con otro encuentro con la alumna, justo en el momento en el que se produce

la revuelta de los universitarios. La primera secuencia, a modo de apertura, supone el paso inicial hacia la toma de conciencia, mientras que en la secuencia que clausura este segundo movimiento, Juan toma la decisión de renunciar a su plaza de profesor y de entregarse a la policía. Entre medias, diversos episodios menoscaban la conciencia del personaje ahondando en su arrepentimiento, sobre todo el que narra la visita al barrio en el que vive la viuda del ciclista atropellado, donde constata de primera mano las escaseces materiales que sufre el sector social más desfavorecido del Régimen, en los antípodas de la alta burguesía, desde luego, pero también de la clase media, a la que él pertenece. Las pesquisas para averiguar cuál es el peligro real que corre la pareja ofrecen momentos de tensión, sobre todo aquellos vinculados al acoso de Rafa, aunque finalmente, cuando Miguel opta por no dar credibilidad a sus acusaciones, se hace inofensivo, lo que supone el fin de los problemas para María José, que ve concluido su calvario, pero no así para el hombre, a quien le disgusta comprobar el nulo arrepentimiento que muestra su amante. De hecho, ella busca únicamente ocultar su «pecado» y aplacar una casi inexistente conciencia con dinero, haciendo gala de su egoísmo, mientras que él se ha dado de bruces contra un mundo solidario que le empuja a empezar de cero, y para ello debe no sólo mostrar arrepentimiento, sino, además, romper con todo lo construido en su beneficio al amparo del nepotismo y el poder económico. Así llega a la toma de conciencia, a través de un regreso metafórico a su pasado al que le arrastran los gritos de los alumnos que protestan frente al despacho del Decano, en compañía de Matilde, el mismo personaje con el que se abría esta segunda parte, cerrando así el viaje que se iniciaba con su primera conversación en la sala de reuniones, en la que acaban hablando de egoísmo, y se clausura ahora con esta segunda charla en la que Juan habla emocionado de solidaridad.

La expiación

Este tercer movimiento se abre premonitoriamente con un funeral oficiado en un templo religioso sobre los restos de un personaje anónimo. Tras la toma de conciencia Juan decide hacer efectivo un acto sincero y categórico de expiación, consistente en dimitir como profesor universitario y confesar su delito a la policía, pero el egoísmo de María José, que no quiere desprenderse de su nivel de vida, convierte la expiación en un suceso mucho más trágico del planeado por Juan: primero atropella a su amante y luego sufre un accidente mortal al salirse con su coche de la calzada. Castigo terrenal, poco que ver con el castigo divino cristiano.

Si en la segunda parte el espectador asistía a una trama con la pátina del cine negro por la presencia amenazante de Rafa, en este último acto, el oscuro manto que envuelve el desarrollo de los acontecimientos –los diálogos y algunas imágenes que analizaremos en el siguiente capítulo lo certifican– parece augurar un desenlace funesto. Juan ha rectificado su perspectiva del mundo y ahora observa los acontecimientos

de una forma mucho más pura, como cuando era joven y sus ideales no habían sido corrompidos por las fuerzas dominantes que habían surgido de la victoria nacional en la Guerra Civil.

No obstante, la imagen que cierra el largometraje –el ciclista en busca de auxilio para atender a María José tras el postrero accidente, al contrario de lo que habían hecho los protagonistas en el arranque del filme–, supone el ensalzamiento de la solidaridad obrera, honrada con anterioridad en la secuencia de la corrala madrileña, como uno de los valores fundamentales para regenerar un país en franco deterioro económico y moral.

Esta es, pues, la estructura del filme, basada en un recorrido moral del personaje que se convierte en metáfora que extiende su interpretación hacia una lectura política de la situación real de España en los años cincuenta, y que convierte a Juan en encarnación de un sector del falangismo de «izquierdas» que en aquella época comenzaba a exteriorizar su descontento por el modelo de país instaurado.

Aplicando un desglose de las secuencias a la estructura podemos presentar el siguiente esquema:

Muerte de un ciclista	
MOVIMIENTO I Accidente y muerte del ciclista	00:00:00 – 00:17:50
La muerte del ciclista	1. Carretera. Un ciclista es atropellado por un coche conducido por María José a quien Juan, su amante, acompaña en el asiento del copiloto. Por insistencia de ella, temerosa de que descubran su infidelidad, deciden dejar al ciclista agonizando en la cuneta.
2. Interior del coche. El coche llega a su destino. María José busca sosiego en los brazos de Juan. Teme que alguien pudiera haberles visto. Él la tranquiliza. Se despiden.	
3. Fiesta en la casa de los Castro. Miguel regala a su esposa, María José, una valiosa pulsera. Uno de los personajes de la fiesta, Rafa, confiesa haberla visto circulando en coche cerca del lugar del accidente, aunque no menciona el atropello, pero sí que no viajaba sola. La revelación deja a María José muy preocupada.	
4. Casa de Juan. Él y su madre charlan mientras cenan, lo hacen solos porque Carmina, hermana de Juan, y su esposo están en la fiesta de los Castro. En la conversación descubrimos que Juan es profesor adjunto en la Universidad gracias a la mediación de su cuñado, un alto cargo del Régimen. Juan expresa, además, su desagrado por las fiestas de la clase alta.	

5.	Sala de cine. Juan ve una noticia del NO-DO a su cuñado pronunciando un discurso, así como también participando como recolectora de donativos en una fiesta benéfica.
6.	Dormitorio de los Castro y de Juan. Mediante el montaje se combinan los dos espacios. María José y Miguel hablan de emprender un viaje y dejarlo todo atrás. A Juan le invade el remordimiento por el atropello de esa tarde.
7.	Aula de la Universidad. Matilde es examinada oralmente. Mientras expone en el encerado, Juan lee el periódico y apenas presta atención a las palabras de su alumna. Al encontrar la noticia de la muerte del ciclista sucumbe al desasosiego y lo paga con la alumna, a quien manda sentar sin que pudiera acabar la exposición.
8.	Hipódromo. Miguel, María José, Rafa, Juan, su hermana y su cuñado disfrutan con los entrenamientos que «Emperador», el caballo de Miguel, realiza. Aprovechando un momento a solas, Juan le comunica a María José que el ciclista ha muerto. De pronto, la voz de Rafa reclama la atención de ambos. Lee el periódico y llega hasta la noticia del atropello, pero finalmente se centra en un robo de joyas.
9.	Circo. Juan y María se citan en un circo para hablar de lo que harán con su situación. Acuerdan dividirse la tarea: María tanteará a Rafa para saber qué conoce exactamente, mientras que Juan investigará cómo avanza la investigación policial.

MOVIMIENTO II El arrepentimiento	00:17:51 – 00:56:06
Punto de partida hacia la toma de conciencia	10. Sala de reuniones de la Facultad. Juan recibe la visita de Matilde, quien le solicita una revisión de su nota al considerarla injusta. Éste reacciona, en un principio, en tono despectivo, instándola a realizar una reclamación a la Junta, pero ella le contesta que eso sería inútil porque es el protegido de su cuñado. Las palabras de la joven suponen una sacudida para Juan, que reconoce su franqueza.
11.	Exposición de arte. María quiere sonsacar a Rafa, pero lo único que saca en claro es que el crítico, a cambio de su silencio, quiere sexo con ella.
12.	Casamiento. Una boda de clase alta a la que acuden, Rafa, Miguel y María José. Esta se siente intranquila ante la posibilidad de que Rafa descubra a su marido su infidelidad.

13. Vecindario del ciclista. Juan visita a la viuda del ciclista, pero esta se encuentra fuera arreglando los papeles del seguro. Le atiende una vecina que le comunica que la policía prácticamente descarta atrapar al autor del atropello. La situación en la que viven los vecinos del barrio impresiona a Juan.	
14. Casamiento. De nuevo la ceremonia. María José recibe una llamada de Juan, este intenta tranquilizarla, pero ella se muestra cada vez más preocupada.	
15. Calle. Juan camina pensativo mientras un grupo de ciclistas lo sobrepasan haciendo sonar sus timbres.	
16. Venta. Dos policías comentan que la dueña de la venta que será casi imposible dar con el autor del atropello. En el interior Juan y María José conversan y dejan clara su preocupación.	
17. Habitación de los Castro. Mientras se preparan para salir, María José y Miguel hablan de la etapa de novios entre ella y Juan. Miguel le relata una historia contada por Rafa en la que una mujer es abandonada por un hombre rico debido a sus infidelidades.	
18. Fiesta en casa de la hermana de Juan. Mientras Rafa toca el piano continúa con su acaso a la pareja de amantes. Miguel se suma a la conversación y escucha las insinuaciones del crítico.	
19. Tablao flamenco. En la fiesta en honor a un grupo de estadounidenses, Juan y Rafa se encuentran en los servicios. Rafa está muy bebido y realizar comentarios que provocan la reacción violenta de Juan que le propina una bofetada. Esto irrita al crítico que decide chivarse de todo a Miguel. Primer habla al oído de María José y luego hace lo propio con Miguel, pero nosotros no oímos nada por culpa de la música. Un camarero ser acerca a Juan para avisarle que la policía lo reclama. La tensión es máxima, sobre todo después de que Rafa le hiciese a Juan un comentario burlón. Están a punto de llegar a las manos pero Miguel interviene para poner paz. En la terraza, Miguel no da credibilidad a las palabras de Juan. María José se percata, entonces, que no sabe nada del atropello.	
Punto de llegada a la toma e conciencia	20. Despacho del Decano. La policía muestra su preocupación por los disturbios de los estudiantes que protestan por el suspenso de Matilde. Posteriormente, Matilde y Juan se quedan solos en el despacho y conversan sobre lo que está sucediendo. A Juan le parece maravillo el espíritu solidario de los jóvenes.

MOVIMIENTO III La expiación	00:56:07 – 01:19:26
21. Iglesia. Juan y María José se encuentran en una iglesia donde se está oficiando un funeral. Ella se siente aliviada porque Rafa ha dejado de ser una amenaza. Sugiere a Juan entregar un donativo anónimo a la viuda del ciclista.	
22. Pista de atletismo. Juan charla con un antiguo compañero. Hablan de la guerra. Matilde lo llama desde el otro lado de una valla. Juan le hace entrega de una carta de dimisión de su plaza de profesor.	
23. Casa de los Castro. Juan llama a María José y le pide una última cita, pero ella no está dispuesta, pero Juan le comunica que quiere entregarse a la policía, entonces María José acepta quedar.	
24. Casa de Juan. Su madre le dice que nunca lo ha entendido. Él responde que ha encontrado la solución de todo.	
25. Casa de los Castro. Miguel da un ultimátum a su esposa. Si no está en el aeropuerto a la hora acordada, la abadonará.	
26. Venta. Juan y María José hablan sobre el paso que van a dar.	
27. Casa de Juan. Matilde le enseña a la madre de este que su hijo le ha entregado una carta de dimisión.	
El final	28. Carretera. En el mismo lugar donde atropellaron al ciclista, Juan habla de la guerra. María José entra en el coche, arranca y atropella a su amante. Baja del coche para comprobar que efectivamente está muerto. Sube al coche y circula a gran velocidad para llegar tarde al aeropuerto donde la espera su marido. Un ciclista se cruza en la carretera y ella tiene que dar un volantazo que la saca de la carretera provocando su muerte. El ciclista va en busca de ayuda.

CAPÍTULO III:
ANÁLISIS FÍLMICO

Sobre influencias y desagravios

Todavía hoy, a finales de 2014, un estudiante de historia del cine que se aproxime a cualquiera de los más prestigiosos manuales de la materia publicados en Occidente para recabar información sobre la obra de Juan Antonio Bardem se habrá de enfrentar, indefectiblemente, con la afirmación (tópica y engañosa, por sesgada y repetitiva) del impacto inmediato y decisivo del Neorrealismo italiano en *Muerte de un ciclista* y *Calle mayor*. Dicha influencia es, por ejemplo y en la autorizada opinión de Kristin Thompson y David Bordwell,[29] «la más evidente» y distintiva en dichas obras y cada una de ellas tendría, además, su *modelo* italiano directo, al que el cineasta habría acudido a la búsqueda de elementos narrativos y formales para su trabajo ante la *inexistencia* de referentes fílmicos españoles en los que poder inspirar de forma alguna un cine de oposición al Régimen franquista. *Crónica de un amor* (Michelangelo Antonioni, 1950) y *Los inútiles* (*I Vitelloni,* Federico Fellini, 1953), en efecto y respectivamente aunque sobre todo la primera en relación con *Muerte de un ciclista*, se fueron convirtiendo, desde el estreno mismo de las destacadas películas bardemianas, en referencias constante y abusivamente citadas, bordeando a menudo las críticas el insultante desdén del que juzga a un limitado imitador o, incluso, a un vulgar plagiario.

> Si Bardem ya tenía fama de plagiario, esta película contribuyó definitivamente a que esta teoría se extendiese. La razón es clara. *Muerte de un ciclista* tenía demasiada semejanza con *Crónica de un amor*, el primer largometraje de

[29] Kristin Thompson y David Bordwell, David, *Film History. An Introduction*, Nueva York, McGraw-Hill, 1994, págs. 431-432.

> Antonioni, realizado cinco años antes. Las excesivas similitudes y el recuerdo duradero que había dejado la película italiana hicieron que el comentario fuera generalizado. Y de nuevo se trataba (…) de una verdad a medias[30].

Y si es cierto que la influencia de estos dos grandes títulos italianos es innegable –y reconocida, junto a otras, por el director– en *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor* y no lo es menos que el muy poco fiable pentagrama de Bardem –convertido, como vimos, en *conclusión* de las célebres Conversaciones de Salamanca– dejaba claramente señalada la necesidad de abrirse a influencias cinematográficas extranjeras dada la inexistencia «de tradición alguna con la que merezca la pena conectar»,[31] parece indudable que el peso del discurso de la influencia italiana ha superado, en mucho, al de la influencia misma, provocando errores de bulto que no pueden por menos que causar estupor al provenir, en muchas ocasiones, de firmas de enorme (y merecido) prestigio analítico. Cuando Noël Burch, por ejemplo, califica *Muerte de un ciclista* como un vulgar pastiche de la obra de Antonioni, «un olvidable melodrama de coincidencias en el peor estilo hollywoodiano»,[32] equivoca en absoluto –por desconocimiento del contexto cultural e histórico en que el filme se inscribe– su (implícita) posición historiográfica aunque mantenga (en negativo y como veremos) su siempre profunda intuición analítica.

Si la tan traída y llevada influencia italiana (y soviética) en *¡Bienvenido Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953, co-escrita por el director, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura) debía ser muy relativizada a favor de la de un cierto sainete fílmico que no había dejado de realizarse en la España de los años cuarenta pese a las graves dificultades de todo tipo con las que hubo que enfrentarse y que con el filme de García Berlanga comenzaba a mostrar «una elevación y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador en un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes»;[33] si a la vez –como hizo ya en 1969 José-Carlos Mainer– reparamos en que los comienzos críticos de Bardem tienen lugar en revistas que –como *Haz, Alférez, La Hora, Alcalá, Índice...*– respondían ideológicamente a «la idea de un falan-

[30] Antonio Castro, *Op. Cit.,* págs. 202-203.

[31] Juan Francisco Cerón, *El cine de Juan Antonio Bardem*, pág. 68. Pero sí –lo que no siempre ha sido destacado lo suficiente– tradiciones literarias y pictóricas susceptibles de convertirse en urdimbre esencial de un cine español *«realista y nacional»* (Bardem, Juan Antonio, «Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía», *Objetivo* nº 6 [junio de 1955], págs. 7-8. Ponencia leída en las Conversaciones de Salamanca).

[32] Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, pág. 82.

[33] José Luis Castro de Paz, «Bienvenidos, hijos de la ira», en Pérez Perucha, Julio (dir.), *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay- La Filmoteca, 2004, págs. 187-212.

gismo social, renovador y hasta izquierdista (...) [y] que entre lo años 1945 y 1955 airearon con energía ideas y opiniones que bordeaban muchas veces los límites de la censura oficial»,[34] lo que no debe extrañar a quien conozca las confluencias y pactos de interés de comunistas y falangistas disidentes desde mediados de la década de los cuarenta, vinculados generalmente con una recuperación del *regeneracionismo* de la generación del 98 y puestos de manifiesto en las publicaciones citadas;[35] si, finalmente, nos detenemos –siguiendo las rigurosas y ya citadas investigaciones de Juan Francisco Cerón–[36] en el análisis de los escritos de Bardem en dichas revistas y reflexionamos sin prejuicios (historiográficos) sobre las reiteradas afirmaciones del cineasta reconociendo sin ambages su filiación con respecto al cine hollywoodiense –del que reconoce haber recibido el ochenta por cierto de su formación– y, como veremos, su rotunda negativa a aceptar para su pensamiento y su obra el calificativo de zavattiniano –cuya voluntad desespectaculizadora directamente asegura *repelerle*–, definiendo el trabajo de cineasta como el de un demiúrgico ordenador («según mi personal criterio») «de ese caos que es la 'realidad' que está delante de la cámara» y reflexionando sobre su conciencia de la necesidad de inspirarse en las más fértiles tradiciones culturales hispanas (pictóricas, dramatúrgicas, novelísticas); si tomamos en cuenta, decíamos, *todas* las cuestiones referidas y nos aproximamos entonces –y sólo entonces– a la materialidad del texto que nos ocupa, observaremos cómo algunas afirmaciones consideradas irrefutables por cierta tradición bien asentada historiográficamente, así como determinadas y esclerotizadas consideraciones formales merecen un sereno pero profundo replanteamiento.

Cuando tras el estreno Guido Aristarco no dudaba en considerar *Muerte de un ciclista* como un filme estilísticamente superado en muchos aspectos y «más importante que bello»,[37] es probable que no se refiriese tanto a la influencia de *Crónica de un amor* o a la políticamente inútil herencia soviética tan presente (y cansinamente citada) en la secuencia de la fiesta flamenca como a ese extraño destilado estilístico,

[34] José-Carlos Mainer, *Falange y literatura. Antología*, Barcelona, Labor, 1971, pág. 64.

[35] «... En las publicaciones culturales antes citadas se fue abriendo paso, de modo difuso, una recuperación de las posturas críticas del 'regeneracionismo' como forma de resistencia ideológica al franquismo. La difusa ambigüedad de estas propuestas hizo que pudieran ser compartidas por un espectro ideológico tan amplio que abarcaba desde los falangistas de izquierda, a los católicos y a los comunistas...» (Román Gubern, «La 'presencia' de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga», en Julio Pérez Perucha (coord.), *Berlanga 2*, Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia/Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia, 1981, págs. 32-35).

[36] Cfr, también, además de los trabajos citados del autor, Juan Francisco Cerón, «Militancia y posibilismo», en José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha (coords.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004, págs., 21-31.

[37] Guido Aristarco, crítica en *Cinema Nuovo* nº 86 (10 de julio, 1956).

personalmente ecléctico, que preside su puesta en forma y cuyos más evidentes pilares constructivos provienen de un cine americano de raíz prioritaria e inequívocamente wellesiana y –pese a todo– de la apropiación y consiguiente transformación de determinados dispositivos formales recibidos, por vías diversas, de la filmografía española de la década anterior[38]. Un estilo, entonces, fuertemente dirigista que, aun si voluntariamente y en primera instancia trataba de activar políticamente ciertos rasgos de la escritura del Antonioni de su excelsa opera prima (comentarios a través del montaje y los cambios de plano, composiciones con profundidad de campo por medio del cual la lejanía entre los protagonistas en el solitario paisaje remarca la culpabilidad y la crisis de conciencia...), respondía en último término a un proyecto bien diverso de ese abstracto y riguroso baile entre los personajes y la cámara del que hablara Burch en relación con *Crónica de un amor*,[39] y se basaba aquí en una muy seriamente calibrada elaboración sobre el punto de vista, capaz de solicitar al espectador compartir –casi desde el inicio– la mirada de un muerto, y en otra no menos férrea sobre la composición interna del encuadre en el que el muy peculiar abigarramiento de la fotografía de Alfredo Fraile y su trabajo sobre la sombra esbatimentada –que Bardem conocía a la perfección por el trabajo del fotógrafo en los films escritos por Mihura y dirigidos por Rafael Gil que tanto admiraba– otorgaban al mismo ese aire calificado a menudo cómo *«expresionista»*, pero que provenía de toda una tradición lumínica cuyo origen último podría rastrearse incluso en la pintura española de un José de Ribera[40]. Y todo ello controlado por un poderoso, maniáticamente dirigista y *antinaturalista* enunciador que regulaba el devenir del relato sin fisuras, «tendente a un objetivo del cual no puede desviarse ni un ápice, como si de una demostración racional se tratase»[41].

Mucho más cerca entonces de Hitchcock que de Rossellini en lo que a su concepción del cine se refiere, Bardem proponía un auténtico *story-board* de la realidad española de la postguerra –la construcción de una imagen concreta para aproximarse a una «realidad» *determinada*– y unía además las *viñetas* del mismo por medio de

[38] Se trata, no lo olvidemos, de la década de su formación como espectador, y de cuyos elementos constitutivos (desde la producción a la dirección de fotografía, pasando por la música), hubo además de beber después directamente. Su conocimiento del cine español de los años cuarenta es bien palpable en su por otro lado endeble y plagado de inexactitudes volumen de memorias (Juan Antonio Bardem, J. A., *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine,* ya citado). De hecho, y por otro lado, el filme no deja de ser una versión netamente política de ese *tema* profundo –manifestación de la herida bélica– que atravesaba algunos de los mejores títulos del cine español postbélico: la traición, la muerte o la desaparición femenina, que conducen al hombre al aniquilamiento psíquico y/o físico.

[39] Noël Burch, *Op. Cit.*, págs. 81-87.

[40] José Luis Rubio Munt, «Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera», *D'Art* nº 21 (1995). Cfr. también, José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas, Op. Cit.*

[41] Juán Francisco Cerón Gómez, «Militancia y posibilismo», pág. 28.

cosidos llamativamente visibles (uniendo espacios, personajes y tiempos distintos) a través de diversos raccords que si podían tener su origen tanto en el «raccord de aprehensión retardada»[42] antonioniano como en anteriores y más simples *embragues* intersecuenciales popularizados desde los años treinta, se entrecruzaban aquí con una de las más interesantes particularidades formales de nuestro cinema posbélico: su decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica,[43] para elaborar un discurso en el que se trataba de historizar a los personajes, de mostrarlos no en su villana individualidad sino como resultado de una cadena de relaciones y dependencias cuyas determinaciones los excedían histórica y socialmente.

En efecto, en su pretensión de poner en pie un film ideológico capaz de despertar sobre todo las conciencias de los falangistas que habían caído en el conformismo franquista «y abdicado de su antigua pureza idealista»,[44] Bardem recurrió a la vez, si se nos permite la expresión, a (Bertolt) Brecht y a (Ben) Hecht, al trabajo antinaturalista y distanciador del teatro y el cine de vanguardia –que conocía sobradamente– y al simbolismo naturalizador (pero no *transparente*) del cine norteamericano. Comprobemos pues, a través del análisis, cómo ya desde la primera secuencia del film el cineasta va a poner sobre el tapete su ecléctica y quizás sobrecargada de ingredientes pero profundamente concienzuda *receta formal.*

Las miradas y el punto de vista del muerto

Mientras se suceden los créditos, el plano general vacío de un húmedo, otoñal y desolado paisaje de carretera, con árboles deshojados y cielo gris plomizo, nos sitúa ya, antes de que haya ocurrido, en el lugar del suceso que habrá de desencadenar –a un cierto y superficial nivel narrativo– los acontecimientos. Con la cámara a un lado, oblicua en relación con el camino, fija, estática y preparada para el trágico accidente, Bardem desvela ya su firme posición de superioridad con respecto a la diégesis. La profundidad de campo –indiscutible cita aquí de ciertas composiciones visuales de *Crónica de un amor*– hace que sigamos con atención el trayecto del ciclista que, en un momento dado, penetra por el lado inferior izquierdo del encuadre (Foto 1). Su representación no va más allá de una sombra de la que no vemos el rostro, una figura inclinada hacia la abstracción y desprovista de rasgos individualizadores, dejando bien claro ya, des-

[42] Noël Burch, *Op. Cit.*, págs. 81-87.

[43] José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, págs. 113 y sgs.

[44] Román Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 126. Evidentemente, dadas las circunstancias del país y las limitaciones impuestas por la censura, dicho discurso *regeneracionista* se movilizará, como veremos, por la vía de la metáfora. Es precisamente a través de los mecanismos formales del filme como dicha metáfora se transforma en discurso político.

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

de el principio, el carácter genérico del personaje, estampa del proletario, cuyo protagonismo colectivo prevalece sobre el individuo a lo largo de toda la película. Sólo cuando el ciclista ha atravesado el encuadre por completo, desapareciendo por el fondo, oímos el violento frenazo, vemos aparecer el minúsculo vehículo y, por brusquísimo raccord en el movimiento, accedemos al primer plano de María José y Juan de perfil, mirando hacia atrás a través de la ventanilla (Foto 2). *Italiana* cita inicial pues, irrelevante y «formalista» si se quiere, pero finalmente engañosa en su aparente vacuidad. Porque de inmediato, al salir el hombre corriendo para aproximarse al todavía herido, la cámara se ha situado ya en ese lugar, en el *punto de vista* del moribundo, cuya perspectiva simbólica se nos hace compartir (Foto 3). Juan lo abandona a su suerte ante la insistencia de la mujer, pero el aparato no lo sigue, se mantiene inmóvil, a la altura de la bicicleta caída (cortada por el borde inferior del encuadre, fuera del cual está el ciclista), una de cuyas ruedas no deja de girar ominosa, angustiosamente. Ahora la profundidad de campo permite ver a los desalmados *desde la mirada* herida del obrero, dotando de sentido formal y político la cita inicial. Pero esto no es todo, ya que mientras el protagonista se introduce en el coche y éste arranca, la cámara se desplaza ligera pero nítidamente hacia la izquierda de la bicicleta, señalando su posicionamiento al lado del (quizás ya) muerto, pero capacitada para (y decidida a) seguir mirando, a continuar indagando en el origen de la injusticia (Foto 4). De

nuevo por violento raccord, plano medio de la pareja, tomada desde atrás, por la espalda, en el interior del coche (Foto 5). Un primer plano de Juan lo individualiza, todavía, mirando hacia *allí*, mientras ella conduce nerviosa, preocupada únicamente de huir (Foto 6). Esa distinta actitud (y mirada) los diferencia ya desde ahora y será una de las claves (también ideológicas) de la película. Pero una vez más, y como cierre, un plano general desde lejos, con la cámara fija en el lateral de la carretera, nos retrotrae a esa *mirada del muerto* que la enunciación ha decidido –y ya no la abandonará– tomar a su cargo. Por eso al llegar a la ciudad, de noche, cuando todo el mundo duerme, el tomavistas –en una composición que no deja de recordar a la inicial, de nuevo con marcada profundidad de campo– los espera ya, desde lejos, fijo y decidido, vigilante y dispuesto a no olvidar ni dejar a los protagonistas que olviden el acto que acaban de cometer (Foto 7).

Retrospectivamente, entonces, ese plano inicial en apariencia intrascendente se carga de sentido. Cierto es que la filmación con la cámara estática y en fuera de campo del accidente puede llevarnos a considerar, en un principio, la captación del suceso como un hecho casual: la cámara estaba allí para registrar un paisaje otoñal, como un tomavistas que filma imágenes para un documental. Sin embargo, esta apreciación comienza a matizarse en cuanto descubrimos que el punto de vista a ras del suelo de la cámara, antes incluso de que se produzca el accidente mortal, responde a una marca enunciativa que, de algún modo, anuncia por anticipación la

Foto 5

Foto 6

Foto 7

mirada del obrero, lo cual pone de relieve la autoritaria posición del director a la hora de elegir, ordenar y clasificar los acontecimientos que se desarrollan ante el tomavistas. La cámara estaba allí y en esa posición porque sabía que el hecho espectacular, el mejor bocado de la realidad, iba a tener lugar en ese preciso momento, y no se toma desde un punto de vista aséptico, sino que se filtra a partir de la mirada del narrador que se coloca ya, de antemano, próximo a la (futura) mirada de un muerto abandonado en una cuneta, con todas las connotaciones ideológicas que ello conlleva. El director no solo sabía lo que iba a suceder, sino que se empeña en mostrárnoslo desde una posición determinada, fuertemente ideologizada.

A la composición, profundidad de campo y punto de vista, hay que sumar como prueba de la omnisciencia de la narración que prevé el accidente el uso de la música de Isidro B. Maiztegui[45]. En los tres primeros minutos de la película, la partitura nos presenta los dos temas principales. En el primero («Preludio de una tragedia», 00:00:30-00:01:00), la orquesta anticipa que algo trágico va a suceder partiendo de un inquietante tejido atonal que deja paso a una melodía de flautín ingenua y transparente (00:00:30-00:01:30), sobre un burlesco contrapunto de metales (a modo de bocina de automóvil). Cuando el ciclista se pierde en el horizonte, un *tutti* orquestal rítmico anuncia el accidente, cerrando su intervención con el frenazo súbito del automóvil de Juan y María José. El tejido atonal que constituye este primer tema volverá a aparecer al final de la película, cuando María José esté a punto de morir. El segundo («Leitmotiv del miedo-conciencia tras la muerte del ciclista», 00:02:00-00:02:52) –compuesto por una nota aguda mantenida por la cuerda, una melodía de cinco notas en *ostinato* en el piano (instrumento por excelencia de las clases adineradas), los metales de nuevo a modo de bocina, que nos recuerdan que un hombre acaba de morir atropellado y un bajo obstinado de cuatro notas que se hace más intenso (la conciencia de Juan, que mira hacia atrás)– será utilizado a modo de leitmotiv cada vez que la muerte del ciclista pese sobre la conciencia de los protagonistas (cuando Juan recapacita postrado en su cama o en el momento en el que, más tarde, lee la noticia en el periódico; cuando María José tiene su última conversación con su marido…). Un crescendo enlaza la tragedia con el regreso a la vida acomodada de los protagonistas (00:02:52-00:03:17), pero sobre esta vida pesa ya un accidente que va a marcar su porvenir[46].

[45] Compositor argentino de ascendencia vasca por parte de padre y gallega por parte de madre, Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro cursó estudios de música en el Conservatorio Beethoven de Gualeguay, provincia de Entre Ríos para luego matricularse en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Buenos Aires. Colaboró en numerosas ocasiones con Juan Antonio Bardem en títulos como *Cómicos*, *Felices Pascuas*, *Calle Mayor, La venganza*, *Sonatas, Los inocentes.*

[46] María Villanueva Alonso, *La música de Isidro B. Maiztegui en* Muerte de un ciclista, trabajo de investigación inédito, Universidad de Santiago de Compostela.

Nada más detenerse el coche, ambos permanecen en silencio un instante, hasta que María José se abalanza a los brazos de Juan. «Tengo miedo», expresa con preocupación, pero Juan intenta tranquilizarla: «Nadie nos ha visto». Sin embargo, el espectador sabe ya que *una mirada* lo ha visto todo y los perseguirá a lo largo de la película, como una conciencia reclamando la expiación de la *radical injusticia* que acaban de cometer. De hecho, cada mirada resultará desde entonces amenazadora, porque todas parecerán insinuar que estaban allí presentes cuando ocurrió el atropello. Aunque la amenaza de esa mirada se materializará, en un principio, en el personaje de Rafael, el crítico de arte que conoce su idilio extramatrimonial, ésta acabará difuminándose al descubrirse que, en realidad, a pesar de sus insinuaciones, no sabe nada del accidente. Será una mirada *incorpórea*, la de la conciencia –y la del cineasta–, la que acabará por dominar a Juan hasta el punto de forzar su arrepentimiento y la decisión de confesar. Ya señalamos cómo desde instantes después del atropello, mientras la pareja huye del lugar del siniestro, la mirada del hombre hacia atrás señala el surgimiento de una culpa que progresivamente se irá agrandando hasta fusionar su mirada con la del ciclista muerto cuando, al final del filme, él mismo sufra idéntica muerte en el mismo lugar. Todavía, cuando Juan se despida de María José y se baje del coche, su mirada se fusionará con la mirada vigilante que lo acecha gracias a un plano con profundidad de campo en el que observa cómo el automóvil de Lucía se aleja y al girarse muestra a la cámara su pensativo rostro (Foto 8). Se repetirá esta expresión cuando Juan abandone el cine donde se proyecta el noticiario NO-DO, con un rictus igualmente reflexivo, síntoma de la agitación interna que comienza a germinar. A fin de cuentas, el peligro de que todo salga a la luz procede precisamente, y así se confirmará más adelante, de una conciencia herida que acabará por mimetizarse (también *formalmente*) con la del ciclista muerto.

Foto 8

La articulación de las miradas de los personajes y la mirada enunciativa tiene una importancia capital en la configuración de esta secuencia y del conjunto de la película. Lo evidencian las numerosas anotaciones que el guión –publicado en parte en el primer número de *Cinema Universitario*[47] antes de estrenarse el filme– registra acerca de las sucesivas miradas que los personajes realizan en la comentada secuencia:

> EXTERIOR. CARRETERA. ATARDECER.
> 1.- El ciclista se alejó carretera arriba pedaleando cansadamente. La tartera se balanceaba colgada del manillar, sobre todas las cosas el crepúsculo comenzaba a extenderse y el primer murciélago empezó su ronda. Un grillo cantó una vez para probar el último silencio de la tarde.
> El ciclista hizo un esfuerzo y alcanzó la cumbre de la pequeña cuesta. Luego desapareció. Todo estaba callado. El grillo, con timidez, cantó dos veces más. Las ruedas de un coche chillaron terriblemente sobre el asfalto. Un auto surgió en lo alto de la cuesta y frenó en seco.
> 2.- El auto frenó en seco. Al volante iba una mujer (*María José*). A su lado un hombre (*Juan*). Ambos miraron angustiados hacia algo en el suelo, en la carretera, tras de ellos. Precipitadamente *Juan* abrió la portezuela y salió.
> 3.- *Juan* salió y se fue acercando, cada vez más deprisa, hacia *eso*, hacia algo que había en el suelo. La mujer salió del coche y miró hacía allí también.
> El hombre puso una rodilla en tierra y comprobó algo. Detrás de él, la mujer miraba. La rueda de la bicicleta aún estaba girando y girando. Después paró. Desde lejos la mujer fue a preguntar algo. *Juan* se incorporó un poco y se volvió hacia ella.
> *Juan*.- ¡Aún está vivo!
> *Juan* se dispuso a actuar. Pretendió levantar *eso* que aún estaba vivo. *María José* avanzó un paso.
> 4.- *María José* avanzó un pasó y llamó alarmada.
> *María José*.- ¡Juan!
> 5.- *Juan* se quedó quieto y se volvió un poco hacia ella. Después, quiso reanudar la faena de levantar al herido.
> 6.- La mujer avanzó otro paso y volvió a llamar.
> *María José*.- ¡Juan!
> *Juan* se quedó quieto. Debió comprender y se volvió hacia su mujer. Se miraron. La mujer no sostuvo esa mirada. Volvió deprisa hacia el coche y se metió en él. Mientras, *Juan* se incorporó y fue retrocediendo lentamente, sin apartar la vista de *eso*.

[47] Juan Antonio Bardem, «Muerte de un ciclista», *Cinema Universitario*, nº 1 (enero-marzo, 1955), págs., 39-40.

7.- La mujer acababa de poner el motor en marcha y esperó. *Juan* llegó hasta la portezuela y se quedó todavía un instante mirando a eso. Luego entró en el coche y cerró la portezuela. El hombre y la mujer no se miraron. El coche arrancó.
8.- El coche arrancó y corrió vertiginosamente cuesta abajo superando la cámara y alejándose de ella.

INTERIOR COCHE. ATARDECER.
9.- El hombre y la mujer no se miraban y cada uno iba fijándose sólo en la carretera delante de ellos, que el auto devoraba velozmente. Estuvieron así bastante tiempo, sin hablar, sin mirarse, mientras el auto huía. Luego *Juan* se volvió para mirar hacia atrás.
10.- *Juan* se volvió para mirar hacia atrás y estuvo con la vista, o con la imaginación fija en *eso* que iba dejando atrás. Miró a hurtadillas a *María José*.
11.- *María José* se aferraba al volante, iba atenta a lo que estaba haciendo. Debió notar la mirada de *Juan* porque ella, a su vez, le miró con el rabillo del ojo, sin volverse.
12.- *Juan* pilló esa mirada de *María José* y bajó los ojos. Luego volvió a mirar hacia atrás, un momento. Se dio la vuelta.

Pese a su extensión hemos creído oportuno reproducir este fragmento –los subrayados de las locuciones que tienen que ver con el acto de mirar son nuestros– porque evidencia el rigor con el que el guion *preveía* lo que solo iba a tomar forma definitiva en las imágenes filmadas: un juego de unas miradas que buscan o que, por el contrario, se desvían de «eso». Como veremos más adelante, la secuencia del tablao flamenco reincidirá en este planteamiento.

Volviendo al vínculo que se fija entre ambos personajes, Juan y el ciclista, se hace más visible si nos adentramos en la inequívoca lectura política de la película –sobre la que habremos de volver–, que permite al espectador establecer enlaces *metafóricos* entre los personajes y sus relaciones y los engranajes de la sociedad española de la época. María José, su marido y el cuñado de Juan representan a la alta burguesía, máxima beneficiada de la contienda del 36; Juan encarna la clase media que combatió en las trincheras, pero se siente engañado –«mientras unos hacían la guerra en las trincheras, otros la hacían en la retaguardia. Juan era de los que luchaban en el campo, mientras alguien le quitaba la novia y mientras su cuñado se buscaba un puesto en la nueva situación», señalaban Luciano González Egido y Joaquín de Prada en su crítica de *Cinema Universitario*–[48] y derrotado a pesar de haber combatido en el bando

[48] Luciano González Egido y Joaquín de Prada, «*Muerte de un ciclista*», *Cinema Universitario,* núm. 2, diciembre de 1955.

vencedor. De este sentimiento de derrota brotará la adhesión al ciclista fallecido, que personifica a la clase obrera, vencida y masacrada durante la guerra, una adhesión que se sella cuando María José arrolla con su coche a Juan a través de un plano que rescata la mirada del muerto del arranque de la película, punto de vista bajo con profundidad, en la cuneta, desde la posición que ocupa el cuerpo ya sin vida de su amante (Foto 9), al tiempo que ella, con el mismo abrigo de visón que vestía al principio del filme, se acerca, hasta situarse a sus pies, para comprobar que efectivamente Juan está muerto, dando pie a un contrapicado de la hermosa y despiadada figura de la mujer (Foto 10).

Algunos ejemplos más, en otros momentos del film y a los que nos referiremos, nos permitirán ahondar en la idea de cómo esa toma de postura y de mirada de la enunciación es central en la configuración discursiva del texto, buscando Bardem reactivarla en momentos decisivos, combinándola además con el constante recurso a esos citados raccords intersecuenciales, nítidamente discursivos, que buscan *generalizar* los lazos causales entre los acontecimientos, traspasando los límites de lo que de otra manera –como pensaba Burch– podía haber sido un burdo melodrama de coincidencias y haciendo que la ineluctable lógica de los aconteceres entrelace de forma irresoluble el deseo con la lucha de clases, las consecuencias colectivas con los comportamientos individuales, conformando la riqueza dialéctica de un film que, por otra parte, no renuncia a utilizar en su favor los hábitos narrativos del espectador medio.

El análisis del arranque del filme que acabamos de llevar a cabo nos permite definir con nitidez el concepto de montaje-trabajo de cineasta del que partía Bardem, así como la distancia que mantenía respecto de los postulados neorrealistas. La realidad es, para el director, la materia de la que el cine parte y que éste puede transformar, pero debe hacerlo actuando sobre ella, organizándola bajo los designios del realizador-ordenador hasta componer el filme[49]. Dirigir la mirada hacia un contenido realista no implica, pues, a juicio de Bardem, la renuncia a la ordenación de los materiales. Una cosa es *qué* mirar, y otra cosa bien diferente es *cómo* hacerlo, conceptos que nos pueden quedar mucho más claros si nos acercamos de nuevo a las reflexiones teóricas del director, analizadas por Cerón Gómez. Partiendo del *qué* mostrar nos encontramos con la influencia del neorrealismo en la filmografía de Bardem, «en cuanto le interesa es un cine testimonial y en cuanto significa un movimiento cinematográfico antifascista»,[50] aunque este aspecto no convierte a su cine en depositario de los postulados estéticos de la corriente italiana, con cuyo principal teórico mostró públicamente –como adelantábamos– sus profundas divergencias formales:

[49] Jorge Nieto, *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española (1939-1982)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pág. 174.

[50] Juan Francisco Cerón Gómez, *Op. cit.*, pág. 31.

Foto 9

Foto 10

> (…) yo nunca he sido zavattiniano. Tengo un profundo amor y respeto por Zavattini, pero lo que me separa de él es su intento de desespectacularizar el cine, de hacerlo de esa manera gris y casi feísta; eso, visceralmente, me repele. Pienso que el cine es el proceso creador que espectaculariza dramáticamente la realidad[51].

El cineasta no reniega del modelo ético-político del neorrealismo, asume de hecho su perspectiva de «descubrimiento de la actualidad»[52] y sus ansias por intentar conocer cómo están las cosas a su alrededor, pero rechaza el modo de representación neorrealista, opuesto a ese montaje analítico burgués que, según Zavattini, sólo estaba interesado en captar «el mejor bocado». Para Bardem, los materiales de esa actualidad debían ser sometidos a una operación puesta al servicio de una finalidad ideológica. Dicha operación le llevará a adoptar –y a adaptar a su modo– el proceder cinematográfico hollywoodiense, consolidado sobre la concepción espectacular de la imagen fílmica y de cuya inequívoca eficacia simbólica y narrativa no le cabía duda. Como manifestó en numerosas ocasiones, su vocación cinematográfica había nacido tras el visionado de *El delator* (*The Informer,* 1935) de John Ford y son muchas las referencias que realiza al cine clásico de Hollywood a lo largo de su vida, «referencias emocionales con el valor que eso implica más allá de lo que pueda ser un esfuerzo por racionalizar su concepción del cine, que se situará en una órbita menos espontánea»[53]. Asume, pues,

[51] Matías Antolín, *Cinema 2002*, nº 44, Octubre de 1978, pág. 43.

[52] Cesare Zavattini, «Tesis sobre el neorrealismo», *Emilia*, nº 21, Noviembre de 1953, recopilado en Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1998, pág. 205.

[53] Juan Francisco Cerón, «Militancia y posibilismo», pág. 30.

Foto 11

Foto 12

Foto 13

un modelo cinematográfico establecido así como, también, las condiciones de producción del sistema capitalista, lo cual puede sorprender viniendo de un marxista con propósitos testimoniales en sus obras, pero Bardem lo justifica desde un punto de vista político, como un modo de hacer un cine popular que pueda llegar a sectores amplios de la población. «Su idea es la de insertarse en el entramado existente, forzando sus contradicciones. En suma, un ejercicio de posibilismo equivalente al que sustenta su praxis política como militante del PCE»[54]. Aunque en menor medida –y pese a que la crítica haya a veces incidido en ello por lógica conveniencia ideológica– el cine soviético habrá de constituir la tercera pata del cine bardemiano, y concretamente las formulaciones teóricas de Vsévolod Pudovkin, defensor, igual que Bardem, de la idea de un realizador cinematográfico que, por medio del montaje, da orden a los trozos de película impresionada, construyendo su sentido; y partidario, además, de un «guion de hierro» que recogiese las indicaciones precisas para la filmación.

La metástasis de la mirada acusadora

Ya señalamos cómo la enunciación en *Muerte de un ciclista* iba a explotar las miradas que se posan sobre los personajes como un instrumento de azote que progresivamente incrementa sus zozobras. Ya en la soflama pronunciada por su cuñado en la fiesta solidaria organizada por Miguel, marido de María José –trasladada, mediante

[54] *Ibídem*.

un virtuoso raccord, a una proyección en una sala de cine en la que se encuentra Juan bajo el formato de un noticiario del NO-DO–, con la retórica propia del discurso franquista y la vacuidad característica de los actos benéficos patrocinados por la alta burguesía, aquél, alto responsable del Régimen, insiste en «nuestra posición *vigilante* e insobornable ante todos y cada uno de los aspectos de la vida nacional». El mismo celo vigilante parecen tener sus alumnos de la Universidad durante el examen a Matilde, la alumna que será injustamente suspendida por el protagonista, lo cual originará una serie de altercados en el campus universitario, decisivos en el devenir narrativo y discursivo del filme.

Mientras la joven expone su trabajo, Juan apenas le presta atención, y mucho menos desde el momento en que encuentra, entre las páginas de un periódico, la crónica de la muerte del ciclista (Foto 11). Una sucesión de primeros planos, rostro de Juan y noticia, que alcanza un primerísimo primer plano de sus ojos (Fotos 12, 13, 14), sumada al leitmotiv del peso del fallecimiento del ciclista sobre su conciencia comentada con anterioridad, agudizan su desasosiego y el sentimiento de culpa, hasta el punto de no lograr soportar las miradas de sus alumnos que, en un principio, según el desarrollo de los acontecimientos, no pasarían de ser ojos ingenuos que contemplan la lección de su compañera, puesto que ellos desconocen cualquier relación de su profesor con la noticia publicada en el periódico e incluso la noticia misma (Fotos 15, 16). Es solo por medio del montaje que se convierten en miradas condenatorias. Juan llega incluso

Foto 14

Foto 15

Foto 16

Foto 17

Foto 18

Foto 19

Foto 20

a rehuir la incómoda mirada de Matilde que lo atosiga con un primer plano (Foto 17), pero no encuentra refugio porque ante sus ojos se topa con un aula abarrotada que parece proyectar sobre su figura un agrio repudio, o al menos así lo entiende él cuando se siente acorralado y fustigado por el aforo estudiantil (Foto 18). Es entonces cuando estalla e interrumpe la exposición de la joven: «¡Váyase!». No le pide que se calle, porque no son sus palabras las que lo mortifican, sino que se vaya, que deje de mirarlo con ese aire de desaprobación.

Las miradas y la actitud vigilante vuelven a ponerse de relieve en la secuencia del hipódromo. El sonido del galope de los caballos enlaza dos planos en apariencia distanciados: el último plano de la secuencia del examen oral –un primer plano de Juan apoyando con abatimiento la cabeza sobre sus manos (Foto 19)– y el plano inicial de la secuencia del entrenamiento en el hipódromo, con los caballos en plena galopada en *familiar* composición: punto de vista a ras de suelo, con profundidad de campo y tomada a un lado de la pista de carrera (Foto 20). De alguna manera, y una vez más, se reproduce bajo un sonido que martillea la conciencia de Juan la mirada herida del ciclista moribundo y abandonado en una cuneta. A continuación, se sucede un plano general de la carrera equina que inicia una panorámica de izquierda a derecha para seguir el desplazamiento de los caballos hasta conformar un plano semisubjetivo alrededor de un personaje que surge de espaldas por el margen derecho del plano con unos prismáticos, se trata de Miguel, esposo de María José (Foto 21). Por corte pasamos a

un plano medio frontal del cuñado de Juan observando, también con unos prismáticos, el devenir de la carrera hasta que se gira para vociferar a Miguel algo acerca de los caballos (Foto 22). El montaje nos introduce en una cierta ambigüedad espacial gracias al raccord de aprehensión retardada, ya que no se trata de un contraplano del anterior como así parece interpretarse en un primer instante, pues las figuras vigilantes son dos personas diferentes. Se fusiona así la doble vigilancia a la que es sometida la pareja de amantes, por un lado la vigilancia moral que atañe al marido de María José y que pone en peligro el matrimonio que ofrece a ésta un estatus social y económico ostentoso; por otro, la vigilancia político/judicial encarnada por el jerarca cuñado de Juan, atenta al delito de homicidio[55]. Nada más desbaratarse la noción de contraplano, Juan se asoma por la parte izquierda para compartir plano con su cuñado, aunque sólo unos instantes, porque aquél avanza hacia la derecha y la cámara lo sigue en travelling para dejar fuera de cuadro a los otros personajes y dar entrada por la derecha a María José que también observa con unos prismáticos la carrera. Juan le informa del fallecimiento del ciclista y ambos caminan con el acompañamiento de un travelling hasta que finalmente la cámara se detiene y deja que ambos le den la espalda (Foto 23). Una voz que reclama la atención de ambos

Foto 21

Foto 22

Foto 23

[55] En una suerte de parábola del acoso administrativo que padeció la película por parte de la censura: el reproche moral manifestado por las autoridades españolas hacia el adulterio y las reticencias de la censura italiana por el contenido ideológico del filme.

Foto 24

Foto 25

interrumpe la conversación casi susurrante de la pareja: es Rafa, el crítico de arte que en la fiesta en casa de Miguel insinuó a María José conocer su falta –«te he visto», le había espetado mientras interpretaba al piano una pieza que él titula *chantaje* a la vez que el personaje pictórico del cuadro «Tahitianas en la playa» (1891) de Gauguin fijaba su mirada en la espalda de la mujer–, aunque sin especificar cuál de ellas, si la relación extramatrimonial o el atropello, o si en realidad está al corriente de ambos hechos. La mirada de Rafa será, a la postre, la mirada más amenazante de todas, la más hostigadora, la que estará a punto de destapar toda la verdad. Resulta significativo que esa voz reclame la atención de Juan y María José en el preciso momento que la cámara los filma de espaldas, como ocurrió cuando ambos huían en coche del lugar del accidente. Se acercan entonces a Rafa, que se divierte leyendo en alto el periódico, pero al llegar junto a él vuelven a darle la espalda, fingiendo serenidad mientras contemplan fuera de plano el recorrido de los caballos (Foto 24). En esta ocasión, la cámara se posiciona frente a ellos mientras, detrás, Rafa ojea el diario. La tensión aumenta cuando llega a la página de sucesos y lee el titular de la muerte del ciclista, lo que provoca una reacción de inquietud en María José que busca sosiego en los ojos de Juan y da un paso al frente centrando la atención del tomavistas y dejando a su amante y a Rafa fuera de plano, aunque finalmente la tensión se rebajará un tanto al pasar por alto el crítico la crónica del atropello, detenerse en la noticia de un robo de joyas y emitir una sonora carcajada.

Las risas de Rafa dan paso a las de los niños en el circo[56]. María José y Juan están entre el público, reunidos en un lugar (supuestamente) seguro, infantil, irresponsable.

[56] Recordando de nuevo una de las célebres vinculaciones intersecuenciales, marcadamente ideológica, de la ya citada *Rojo y negro*.

Foto 26

Foto 27

Tras algunos planos de la actuación de los payasos –en la que el llanto de uno de ellos *rima* simbólicamente con lo que oculta la pareja– un plano de perfil de la misma nos permite asistir a su creciente preocupación ante las sospechas de aquél (Foto 25). Un cuidado posicionamiento de la cámara en el campo-contracampo (haciendo que ésta vaya aproximándose hacia la espalda de los personajes) traduce bien la tensión y el miedo que los atenaza. Un plano medio frontal de ambos parece entonces restaurar momentáneamente un más canónico *orden* compositivo y clausurar la serie anterior (Foto 26). Pero es sólo la preparación para el momento en el que lo hasta entonces evitado, lo no dicho, brota de los labios de Juan («matado a un hombre...»); entonces un raccord de 180º nos sitúa de nuevo en la espalda de la pareja (Foto 27), recuperando no sólo la posición de la huida en el coche, sino, y sobre todo, señalando la enunciación –pues es ella, en última instancia, quien *vigila*– su firme voluntad de *dar* vida fílmica a esa mirada que, de forma radicalmente injusta, había sido abandonada a su suerte[57]. María José rehúsa dar un beso a Juan por temor a ser vistos, aunque se encuentren rodeados de niños que, ajenos a la angustia de la pareja, disfrutan de las bufonadas del número circense. Una mirada omnipresente, como expresa la protagonista en la fiesta organizada para complacer a la comitiva de empresarios estadounidenses: «Parece que todo el mundo lo sabe, que todos nos miran». Un entorno de miradas incómodas, de ojos que reclaman expiar la culpa.

Esta primera parte de la película certifica el fundamento cinematográfico de Juan Antonio Bardem, al que ya nos hemos referido en relación con sus diferencias esenciales con el movimiento neorrealista, y basado en una modulación de los materiales

[57] Y es por eso que el hombre, determinado a entregarse y *«comenzar de nuevo»*, debe regresar primero a esa misma *posición*, la del derrotado. La mujer *vuelve a matarlo*.

con el fin de reconducirlos hacia un discurso crítico. Rechaza toda consideración de una realidad objetiva capaz de proporcionar por sí sola un sentido, por esta razón, y aquí coincide con los axiomas de los cineastas rusos, el cine debe intervenir en la realidad para reconducirla hacia un sentido, exponiendo un juicio ideológico para, finalmente, influir en el espectador:

> Para entender la confusión hay que ordenarla. El cine hace –tiene que hacer– esto. Ordenar el objeto cinematográfico (…) no debería limitarse sólo a fotografiarlo (…) tiene que ordenar una serie de imágenes ajustarlas para que su unidad total cree esa presencia[58].

En este aspecto se hacen de nuevo visibles las diferencias que existen entre los conceptos de realismo de Bardem y del teórico francés André Bazin (uno de los principales teóricos de la escuela cinematográfica italiana de la posguerra), defensor de una vocación *ontológica* del cine, que debía respetar la ambigüedad de la realidad, para lo cual era necesario reproducir el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos a través del recurso a planos secuencia y al uso de la profundidad de campo, o, en su defecto, por medio de una discontinuidad enmascarada que interfiriera lo menos posible en la ambigüedad de lo real y no lo forzase a adquirir un sentido narrativo, tan eficaz como limitado. Es la idea baziniana de «transparencia» del discurso fílmico (tan diferente a la «clásica»), según la cual el cine tiene como tarea dejar ver los acontecimientos y las cosas del mundo y no valerse de ellas en exclusiva con fines narrativos ni dejarse ver a sí mismo como filme.

Muchas de las suturas intersecuenciales y de los raccords utilizados en *Muerte de un ciclista* chocan frontalmente con la concepción transparente, *clásica,* del montaje. Aunque analizaremos varios ejemplos del singularmente rico sistema de raccords y suturas empleados por el filme, comenzaremos por detenernos en aquellos que *cosen* fílmicamente dos espacios diferentes: la habitación del matrimonio de Miguel y María José y el dormitorio de Juan. Tan peculiar ensamblaje formal, de singular sutileza y profundo sentido en el discurso bardemiano, se inicia en el primero de los dos espacios, con María José dialogando con su esposo sobre la posibilidad de irse con él en un inminente viaje de negocios. La puesta en escena sigue los parámetros clásicos de plano-contraplano de las conversaciones entre dos personas. En un momento dado, Miguel sale de plano y María José, extendiendo los brazos, le pide que se acerque (Foto 28). Por corte pasamos al segundo espacio, la habitación de Juan, quien avanza en dirección a la cámara para acostarse en su cama, dando así apariencia de continui-

[58] Citado en Juan Francisco Cerón, «Militancia y posibilismo», pág. 33.

dad al plano anterior (Foto 29). Un primer plano de su rostro recalca su preocupación, hasta que exhala humo del cigarrillo que está fumando (Foto 30). Un nuevo corte nos lleva de nuevo a María José que sacude la mano para quitarse de su cara la bocanada que emite su marido (Foto 31). Él entra en el plano y escucha cómo ella habla de marchar, de escaparse de la rutina. Miguel se deja caer sobre la cama, y ella se echa sobre él con un movimiento que le hace salir por la parte inferior de la cámara (Foto 32), y que se encadena al travelling hacia delante sobre el rostro de Juan (Foto 33).

En total son tres aquí los raccords que articulan dos espacios discontinuos con el fin de puntualizar las singularidades del triángulo amoroso. Mediante la ambigüedad de los diálogos y el uso del montaje, Bardem describe una relación a tres bandas en la que parece como si María José estuviese interactuando con ambos a la vez, incluso sus palabras, dirigidas a su marido, semejan tener como destinatario a su amante.

> MARÍA JOSÉ: Podríamos irnos enseguida, escaparnos.
> JUAN: ¿De qué?
> MARÍA JOSÉ: De todo. Siempre las mismas caras, los mismos días, nunca pasa nada.
> JUAN: ¿Tú crees?
> MARÍA JOSÉ: Miguel, vámonos pronto, vámonos.

Efectivamente, marido y mujer parecen estar planeando no un viaje, sino una fuga, como si ellos fuesen los amantes y, en cambio, Juan, que se acuesta solo en su cama,

Foto 28

Foto 29

Foto 30

Foto 31

Foto 32

Foto 33

en una habitación en penumbra, semeja ser el esposo engañado –en todo el filme no vemos ningún beso entre Juan y María José–, lo cual nos lleva a concebir la secuencia en términos premonitorios o, incluso, retrospectivos; premonitorios porque, al final del filme, María José asesina a Juan para poder empezar de cero una nueva vida, en otro país, con su marido; retrospectivos porque se vuelve a representar el momento en el que Miguel le arrebató la novia al protagonista.

***¿Por qué?* Matilde y la conciencia**

Todo este complejo sistema de miradas diegéticas y enunciativas se condensa principalmente en la primera parte del filme. La incertidumbre, el hecho de desconocer qué saben exactamente tanto la policía que lleva la investigación como el crítico chantajista, hace brotar en la pareja las conjeturas más alarmistas, lo que los sume en un permanente estado de preocupación. La sombra más inquietante la representa Rafa, que será tanteado por María José al objeto de desvelar cómo puede comprometerles la información que él posee, mientras que Juan se encargará de indagar en qué punto se encuentra la investigación policial. Estas son las amenazas externas que desafían el actual estado de las cosas: ella abraza a diario una vida rodeada de lujo; él disfruta de una plaza como profesor en la Universidad y, entretanto, gozan de furtivos encuentros sexuales en una venta a las afueras de Madrid. Sin embargo, descuidan la amenaza más peligrosa e invisible de todas ellas, acerca de la cual la enunciación ha dejado constancia a través de las miradas de acoso y repulsa que la alumna examinada y sus compañeros en el aula universitaria le dedican durante la prueba oral. Una amenaza que, poco a poco, irá cobrando mayor presencia, sobre todo a raíz de la conversación que Matilde, la estudiante suspendida, y Juan mantienen a propósito de su accidentado examen. A fin de cuentas, este tercer flanco, cuya vigorosidad no han previsto, será el que finalmente empuje a Juan a tomar el camino del arrepentimiento, la regeneración de su adormilada conciencia y la aceptación de su responsabilidad

Foto 34

(legal y *social*). Filmada con gran profundidad de campo, suficiente para mantener en foco a los dos personajes a pesar de dialogar a varios metros de distancia, la secuencia del primer encuentro entre alumna y profesor se inicia con la entrada en la sala de reuniones de la joven que accede por una de las puertas sin que Juan, ensimismado en su trabajo, se percate de su llegada (Foto 34), casi al modo en que el descontento de la masa juvenil universitaria comenzaba a hacerse notar en la sociedad española, tal y como el rector de la Universidad Complutense de Madrid recogió en el estudio que hizo llegar al propio Francisco Franco[59]. Matilde ingresa en la estancia de forma silenciosa hasta que hace notar su presencia con la voz, reclamando una revisión de su nota por considerarla injusta, a lo cual Juan le responde con displicencia y cierto aire de superioridad sin dejar de leer los documentos en los que estaba trabajando, es decir, con la misma falta de atención que mostró durante el examen. La tensión entre ambos personajes es notable, remarcada por la distancia que los separa –la profundidad de campo juega favor de esa separación– y la línea diagonal de sus miradas. En un principio, Juan achaca el suspenso a un posible error del catedrático, a lo que Matilde contesta que él ha sido el responsable de la calificación, pero aquel no muestra un ápice de arrepentimiento y, en un tono sarcástico, aconseja a la joven reclamar al claustro de profesores. Es entonces cuando Matilde se solivianta y le espeta sin rodeos que cualquier reclamación que ella pudiere interponer caería en saco rato dada la condición de «hombre poderoso» del Régimen de su cuñado. En un primer instante, ante tal afirmación, Juan se muestra indignado, herido en su orgullo, pero esta reacción va dejando paso a una actitud mucho más receptiva y accesible, hasta

[59] Laín hizo entrega a Franco, a finales del año 1955, de un informe en el que reflejaba el creciente descontento de la juventud española por la atmósfera anquilosada de la universidad franquista y en el que, además, daba a entender que los estudiantes ponían en cuestión la moralidad del Régimen y sus servidores.

el punto de claudicar y despojarse de la coraza que le impedía formalizar un acercamiento hacia la estudiante. Alaba su valentía a la vez que la veracidad de sus palabras, al punto de pedirle perdón y reconocer la injusticia. Las palabras de la estudiante se han introducido en su mente en forma de conciencia, han roto la mampara que los separaba y que le impedía oír lo que una nueva generación ansía gritar de viva voz. Con este encuentro se ha dado el primer paso hacia el arrepentimiento, no sólo a causa de las discrepancias en torno a la nota impuesta a la joven, sino, sobre todo, por su actitud ante una situación individual forjada al amparo de una telaraña de injusticias que afecta a mucha más gente. Matilde no habla por boca de Matilde, habla en nombre de la nueva sociedad emergente en los campus universitarios que se muestra desencantada con un Régimen trasnochado. La Guerra Civil y la posterior paz franquista, levantada a mayor beneficio de las clases altas sobre tumbas y fosas comunes, parecen estar detrás de la pregunta envenenada que Matilde lanza a Juan: «¿Por qué?»

A las palabras de Juan Francisco Cerón haciendo alusión al color ambiental del filme –«el general tono gris de la película, sus paisajes desolados y sus fríos ambientes se relacionaban con las amargas condiciones de la España de los cincuenta para la inmensa mayoría»[60]–, habría que añadir que ese matiz plomizo y otoñal esboza también un Régimen decolorado y marchito, alejado del ideal de país por el que muchos jóvenes falangistas creyeron haber luchado durante la guerra. Aquella victoria trajo poco más que «fama en las vitrinas» y fiestas organizadas por las clases altas que, como confiesa Juan mientras cena con su madre, no le hacen ninguna gracia. El planteamiento ideológico del filme expone el hartazgo de un sector del falangismo, antaño aliado de la clase política y del poder económico, que descubre la traición del Régimen y decide que su camino ha sido equivocado, por lo que es necesario acometer un cambio de rumbo. «Todo ello a través de la figura de Juan, antiguo combatiente de ideas falangistas (como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo o Antonio Tovar) que acabarían situados en la oposición al régimen»[61].

Un universo metafórico, una lectura política

El vínculo metafórico que hilvana la trama de la pareja de amantes con la realidad social de la España de los años cincuenta permite que, como indicó Marcel Oms y ya adelantábamos, «cada uno de los personajes del film (…) [tenga] más el valor del símbolo que el de una realidad psicológica, en el sentido tradicional del film psicológico»[62]. Así, los personajes de *Muerte de un ciclista* son retratados con trazos

[60] Juan Francisco Cerón, *El cine de Juan Antonio Bardem*, págs. 127-128.

[61] *Ibidem*, pág. 127.

[62] Marcel Oms, «Juan Bardem», Premier Plan, nº 21, Febrero 1962, pág. 19.

gruesos que eliden singularidades a fin de transferir rasgos generales que facilitan su identificación con las clases sociales que representan. En lo alto de la pirámide se encuentran María José, su marido Miguel y el cuñado de Juan, todos ellos miembros de la alta burguesía detentora del poder económico y gran beneficiaria de la victoria franquista. Un peldaño inferior ocupa la clase media que encarna Juan, ex combatiente al servicio de un ideal que, con el paso de los años, se ha ido pervirtiendo en pos de la consolidación de un Régimen que ha traicionado la revolución falangista. En el último eslabón nos encontramos al ciclista atropellado y abandonado moribundo en una cuneta, justo en el mismo emplazamiento que años atrás había sido escenario de los combates durante la Guerra Civil, a las afueras de Madrid, último bastión defendido por el bando republicano. Como señaló Jorge Nieto,

> la carretera en medio del páramo donde se inicia la película –cercano, como señala Juan a punto de morir, a las trincheras en las que luchó– y el espacio en el que discurre la conversación entre los viejos camaradas –la Ciudad Universitaria– constituyen lugares en los que confluyen el pasado y el futuro, y es en el último donde se reformula del recuerdo del origen desde una perspectiva crítica con la memoria oficial, acudiendo obviamente a los subterfugios posibilistas[63].

El ciclista se identifica, ineludiblemente, con la clase obrera y, por consiguiente, el atropello cometido por María José –recordemos, símbolo de la clase adinerada– con la connivencia de Juan, se equipara a la aniquilación sufrida por aquella durante, e incluso después, de la Guerra Civil, cuando el bando republicano había sido ya cautivo y desarmado. En la línea de lo expuesto por Nieto, las miradas atrás de Juan, hacia el lugar del crimen, mientras huye con María José en el coche, aúnan la culpa de dos crímenes cometidos en un mismo escenario, en dos tiempos diferentes, estableciendo así paralelismos entre ambos sucesos, reforzados además por tratarse del antiguo campo de batalla cercano a la Ciudad Universitaria madrileña. De ese modo –y a la vez– se evidencia que la mirada enunciativa que se hace cargo con enérgico tesón de la del ciclista muerto y *construye* la película es, también y por ello, una mirada republicana.

Las metáforas no se agotan aquí, ya que, en este tablero que reproduce esquemáticamente la estructura social del estado franquista, surgen dos elementos que redondean la lectura política y que, además, anclan el filme a la coyuntura sociopolítica del momento, fiel a la pretensión testimonial del cine que Juan Antonio Bardem

[63] Jorge Nieto, *La memoria cinematográfica*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2008, pág. 181.

ha procurado siempre plasmar en su filmografía. El primer elemento lo encontramos en la figura de Rafa –inspirada, según las palabras del director, en el crítico de cine Alfonso Sánchez–, el intelectual, el experto en arte reducido a bufón de la corte –su cometido consiste en amenizar las fiestas con el piano y añadiendo algún que otro comentario jocoso, ideado para provocar la carcajada entre los asistentes– que, en no pocas ocasiones, muestra su decepción por el papel que le ha tocado representar en la España franquista.

> RAFA: Soy Rafael Sandoval, Rafa, bueno para nada, admitido en todas partes, en los círculos más estrictos, en vuestras reuniones benéficas, en las fiestas de terratenientes y grandes comerciantes. Yo, un crítico de arte, represento la cultura con mayúsculas, como vuestro caviar, bebo vuestro whisky, fumo vuestros cigarros… a cambio, y creo que pierdo, os aguanto.

Representa, pues, la intelectualidad domesticada, dócil y obediente, corrompida y vendida a las comodidades materiales a fin de otorgar al Régimen la imagen falsa de país interesado por la cultura. Y esa mala conciencia de la alta burguesía toma aquí la *forma* narrativa en la ambigua relación del crítico con María José (que recordemos, tratará de sonsacarle todo lo que pudiera realmente saber de su relación con Juan):

> RAFA: Veo vuestros pecados, los clasifico, los archivo y espero el instante oportuno para actuar. Todas las cosas feas que escondéis yo las resucito y os las pongo delante. Es una forma de purificación.
> MARÍA JOSÉ: O de chantaje.
> RAFA: (Niega con la cabeza) Una palabra fea. Ni siquiera es castellano.

Ahora bien, se trata de una conciencia mezquina, pervertida por la claudicación al Régimen, dispuesta a vender su silencio a cambio de dinero o, en este caso, una noche de sexo con María José.

El segundo elemento que permite encajar las distintas piezas que conforman el puzle metafórico lo representa –lo hemos apuntado ya– Matilde, la joven estudiante suspendida de forma negligente por Juan, lo cual origina una revuelta solidaria por parte de sus compañeros que no están dispuestos a consentir que la injusticia se consume. A pesar de que las protestas centren su foco en el personaje de Juan y, por extensión, en las autoridades universitarias, la intervención de su cuñado en su nombramiento como profesor adjunto expande la ira de los estudiantes hasta la cúpula de un Régimen. El tenue aperturismo que se inauguró en el mundo académico e intelectual tras la llegada en 1951 en el ministerio de Educación Nacional del católico Joaquín Ruiz-Giménez, permitirá abrir vías de desahogo a un sector de la población, la

juventud universitaria, que hasta ese momento no había suscitado ningún quebradero de cabeza a la jerarquía franquista. Precisamente, el mismo año del estreno de *Muerte de un ciclista*, 1955, la disidencia universitaria se hizo visible en el homenaje al filósofo José Ortega y Gasset[64], encabezado por una leyenda que lamentaba «la pérdida de tan insigne español, en los momentos en que era más necesaria su aportación». Meses después, en febrero de 1956, coincidiendo con los actos en memoria de Matías Montero –recordemos, el joven falangista, fundador del Sindicato Español Universitario, convertido por sus correligionarios en «mártir» tras ser abatido durante la Segunda República–, que derivaron en unos altercados saldados con un miembro de la Falange herido por una bala de origen desconocido. Este suceso suscitó la reacción expeditiva del Régimen, dispuesto a atajar cualquier foco de subversión en la Universidad, que destituyó al ministro Ruiz-Giménez y a Pedro Laín Entralgo como rector de la Universidad Complutense de Madrid, además de encarcelar a un grupo de estudiantes que había organizado un Congreso de Jóvenes Escritores y a Juan Antonio Bardem, que en ese momento se encontraba rodando en Palencia su nueva película, *Calle Mayor.*

> Febrero de 1956 capitaliza simbólicamente una resistencia que había ido prosperando en silencio, sin medio y sin convicción para hacerse pública de otro modo. A raíz de aquellos hechos, en sí mismos irrelevantes, se tuvo noticia de que pasaron por comisaría, y fueron juzgados a toda velocidad, unos cuantos *jaraneros y alborotadores* con nombres de familias ligadas directamente al régimen y vencedoras de la guerra, y eso tenía ya un significado histórico y político muy desconcertante para el sistema: Dionisio Ridruejo, Miguel Sánchez-Mazas, Javier Pradera, Ramón Tamames, Enrique Múgica Herzog, José María Ruiz Gallardón, etcétera[65].

La precisión del relato testifical de la sociedad franquista que Juan Antonio Bardem logra poner en pie con *Muerte de un ciclista* –«el cine será ante todo testimonio o no será nada»–[66] adquiere una cualidad casi profética al plasmar sobre celuloide la corriente renovadora de los nuevos movimientos que va a sustituir a la vieja disiden-

[64] En el discurso radiofónico del 31 de diciembre de ese mismo año, Franco se refirió con enconado desprecio al filósofo y a la intelectualidad liberal: «los resabios liberales que en la vida de relación de vez en cuando se acusan, que, cual sepulcros blanqueados, no les falta brillantez y encanto, pero que al acercarse a ellos se aprecia aquel tufillo o hedor masónico que caracterizó a nuestros años tristes». Citado en Paul Preston, *Franco. «Caudillo de España»*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, pág. 702.

[65] Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España,* Barcelona, Anagrama, 2014, pág. 279.

[66] Juan Antonio Bardem, «¿Para qué sirve un film?», *Cinema Universitario*, nº 4, Diciembre de 1956, pág. 25.

cia. El ojo crítico de Luciano González Egido y Joaquín de Prada logra escrutar en las rugosidades del film lo que ellos mismos observaban en su realidad circundante:

> Entendemos que la película *Muerte de un ciclista* sólo se puede mirar en un sentido. Viendo en ella una singularísima realidad española. Pero para encontrar aquel sentido, con todos sus contornos y con todas sus exclusiones, es necesario hallarse dentro de esta nuestra realidad de España. Por ello, no nos sorprende que la crítica extranjera no haya sabido dar con el verdadero significado del film de Bardem. Lo que sí nos choca es que la crítica nacional, incluso la más consciente, es decir, la mejor preparada, haya demostrado una ceguera tan completa como unánime.
>
> Nadie podía hacer la crítica de *Muerte de un ciclista* mejor que nosotros, universitarios españoles del año 1955. Nosotros, que estamos auténticamente representados en la película por esa muchacha casi adolescente, tímidamente llena de preguntas, dolorosamente anclada al otro lado de la valla[67].

La disidencia universitaria de aquella época rendirá tributo a *Muerte de un ciclista* desde el *Boletín del Congreso de Escritores Jóvenes* con las siguientes palabras:

> En estos momentos en que el cine español pierde su valor de documento, de testimonio y de guía.
>
> En estos momentos en que el cine de evasión nos escamotea la realidad española.
>
> Precisamente en estos momentos, una voz universitaria sirve de portavoz a la juventud española y lanza su grito sofocado de denuncia.
>
> LA MUERTE DE UN CICLISTA
>
> No es por casualidad que el protagonista de la película sea un universitario, ni tampoco que gran parte de la acción se desarrolle en aulas universitarias. No, no es por casualidad.
>
> Sirve esta película, la más sincera, la más auténtica que el cine español ha producido, de monumento que conmemore la muerte de una juventud española perdida en las carreteras y el nacimiento de otra nueva, que ahora comienza a ver la luz.
>
> ¡GRACIAS, BARDEM![68].

[67] Luciano González Egido y Joaquín de Prada, «*Muerte de un ciclista*», *Cinema Universitario*, nº 2, Diciembre de 1955, pág. 70.

[68] Nº 3, octubre de 1955, citado en Jorge Nieto Ferrando, *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pág., 183.

Foto 35

Foto 36

Matilde, pues, no representa sólo una conciencia individual, sino también una conciencia colectiva que, por el hecho de serlo, acarrea una transformación que va mucho más allá de los actos particulares de arrepentimiento. A partir de esta apreciación, cualquier espectador puede evaluar las motivaciones, del todo diversas, de los personajes que actúan como catalizadores de conciencia en el texto: Rafa y Matilde. Uno representa la conciencia de la clase alta y otra la de la clase media. La primera es mezquina y está dispuesta a vender su silencio a cambio de un beneficio particular y deshonesto, mientras que la segunda, la de Matilde, es honesta y constructiva, se muestra incluso comprensiva con la falta de su profesor y está dispuesta a perdonarlo.

Juan comprueba cuáles han sido los efectos de su comportamiento en terceras personas, de tal manera que en su interior brota un profundo sentimiento de culpabilidad que acabará originando el arrepentimiento. Por su parte, María José, solo siente miedo a ser despojada de los atavíos que le proporciona el matrimonio con un acaudalado empresario. Ambos protagonistas inician, entonces, un *vía crucis* por caminos divergentes, hasta el punto que ambas vías se hacen incompatibles.

Tras el encuentro con Matilde, Juan visita la corrala madrileña en la que vivía su víctima. Resulta prácticamente un escenario bélico, de una guerra inconclusa, con amplios socavones en las calles que parecen remitir a los estragos de los continuos bombardeos sufridos por la población civil, y con ropa blanca colgando de los desvencijados balcones que emulan las banderas de rendición (Fotos 35, 36). En definitiva, heridas de la guerra sin cicatrizar, todavía visibles. A pesar del tiempo transcurrido desde el último parte de guerra, «la España de 1955 no es la España de la Paz, sino de la Victoria»[69]. Al inicio de la secuencia, en los dos primeros planos, la figura se asoma

[69] Juan Francisco Cerón, «Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las Conversaciones de Salamanca», en Jorge Nieto Ferrando y Juan Miguel Company Ramón (coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2006, pág. 106.

Foto 37

como observador en composiciones que captan la fisonomía del vecindario, gracias a la profundidad de campo y a un punto de vista bajo que permite filmar las fachadas cochambrosas de las viviendas; pero en el tercer plano Juan se introduce en ese mundo: la cámara permanece inmóvil mientras el personaje se adentra en el paisaje (Foto 37). El acompañamiento musical nos ofrece la clave de la secuencia gracias al *leitmotiv* que ya habíamos podido escuchar durante la huida del lugar del atropello y, también, mientras Juan leía en el periódico la confirmación del fallecimiento del ciclista. Percibe así una nueva sacudida de su conciencia, hasta el punto que siente un ligero desvanecimiento que le lleva a solicitar un poco de agua a la vecina de la viuda, a pesar de que ésta le acaba de informar que la policía ve prácticamente inviable poder identificar el automóvil que arrolló al ciclista. Esto se debe a que ya no es el miedo a ser descubierto lo que le atormenta, sino el sentimiento de culpa que sus actos han ocasionado a terceras personas.

La sutura de ciertos planos, indicio irrefutable de la vertiente dirigista del filme, permite elaborar exégesis que van más allá de la simple concatenación causal de los acontecimientos. Precisamente, la concatenación que se establece entre la secuencia del vecindario y su sucesiva –la boda de una pareja de clase alta–, invita a la formulación de conclusiones que no se agotan en el simple uso de la tan manida contraposición maniquea de dos mundos antagónicos, sino que decide profundizar en el proceso interno que ha empezado a experimentar el personaje de Juan. El casamiento al que asisten María José y su marido Miguel, que cuenta también con la sombra amenazante de Rafa, se bifurca en dos segmentos con la finalidad de introducir en medio la secuencia de la visita de Juan al barrio obrero. El contraste entre ambos espacios resulta evidente, y la primera transición, casamiento-barrio obrero, desvela la hipocresía de la clase adinerada a través del contraste entre las palabras, ya citadas, de una de las invitadas sobre «los niños pobres, los niños tontos, o los niños algo», y el plano que da inicio a la secuencia del vecindario proletario en la que Juan observa cómo un grupo de niños juega a escalar por los socavones de la barriada. El montaje, pues, pone en

solfa la hipocresía y la inutilidad de la clase alta a la hora de acometer los problemas reales de los más necesitados. No obstante, el segundo de los enlaces, el que entrelaza nuevamente ambos mundos pero en sentido inverso, barrio obrero-casamiento, no se limita a mostrar la distancia que los separa, sino que introduce, respecto al caso anterior, la huella del cambio que se está operando en Juan, y lo hace a partir, una vez más, de un calculado juego de miradas. Cuando conversa con la vecina desde el corredor superior de la corrala, ésta, en un momento dado, insta a Juan a que se acerque a la balaustrada para contemplar, desde lo alto, al hijo del ciclista fallecido entretenido con otros pequeños del vecindario. El desglose de planos nos permite establecer el siguiente esquema:

1. Plano medio de Juan y la vecina, con el bebé de la viuda en brazos, en el corredor superior de la corrala. Al preguntar por los hijos del fallecido la vecina se asoma a la balaustrada y grita el nombre del chico, «¡Tonio, Tonio!» (Foto 38).
2. Plano de conjunto largo picado. Desde la teórica posición de la vecina, asomada a la balaustrada que da al patio, la cámara recoge a los niños, entre los cuales está el reciente huérfano, jugando entre ellos (Foto 39).
3. Plano medio de Juan y la vecina en contrapicado. Contraplano del anterior, Juan busca con la mirada al chico (Foto 40).
4. Igual que 2.

Foto 38

Foto 39

Foto 40

5. Primer plano de Juan. El protagonista asume el protagonismo absoluto al ser desplazada la vecina de la imagen y centrarse exclusivamente en él (Foto 41).
6. Plano de conjunto de la ceremonia nupcial. La misma angulación, el mismo tamaño y el mismo picado (Foto 42).

En suma, al plano medio en contrapicado de Juan observando al huérfano le sucede un *falso* contraplano –picado y del mismo tamaño del plano de los críos jugando– que nos devuelve al festejo nupcial, concretamente, a las figuras de Rafa y Miguel flanqueando a un sacerdote durante un paseo por las inmediaciones del templo, entre niños que corretean y el más que oportuno militar con su uniforme de gala. La ecuación es simple: la vecina anima a Juan a contemplar la vida desde su mismo punto de vista, con lo cual, ante la ausencia de una correlación causa-efecto en el desarrollo narrativo de los planos suturados, el montaje introduce a través de esa articulación de miradas una correspondencia causa-efecto a nivel ideológico; la mirada de Juan se va decantando hacia uno de los bandos, sin chantajes ni imposiciones. Mediante este recurso, Bardem modula en el celuloide su pensamiento en torno a la labor del director de cine expresado en las páginas de *Cinema Universitario*[70]:

> Rectificar, pues, la mirada del espectador hacia la dirección mejor, me parece una tarea importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo en el contenido del cine. Mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy.

Esta secuencia nos permite precisar aún más el auténtico posicionamiento de Bardem respecto a las premisas neorrealistas; afín en cuanto a la dirección que debe tomar la mirada para poder captar la realidad inmediata –las imágenes del mundo marginal que representa la barriada obrera homenajean, sin duda, la concepción realista del neorrealismo–, pero antagónico en lo que se refiere a la dotación de sentido que la enunciación confiere mediante las figuras de montaje analizadas.

Situándonos en la idea del tránsito hacia el arrepentimiento que ha iniciado Juan, podemos inferir las analogías, indicadas por Juan Antonio Bardem en sus memorias, entre el protagonista de *Muerte de un ciclista* y Dmitri Ivánovich Nejliúdov, personaje de la anteriormente citada obra de León Tolstoi «Resurrección», «la novela del arrepentimiento, de la toma de conciencia, de la catarsis»[71]. Consciente del daño que ha ocasionado a la joven Katiusha Máslova, condenada por un error de forma a una prisión

[70] Juan Antonio Bardem, *Op. cit.*, pág. 24.

[71] Víctor Andresco, «Introducción», en León Tolstoi, *Resurrección*, Valencia, Pre.Textos, 1999, pág. 8.

Foto 41

Foto 42

de Siberia, el príncipe Nejliúdov se siente responsable del destino de la muchacha –él la dejó embarazada y la abandonó a su suerte sin que ella dispusiese de recursos–, y sólo encuentra una forma de subsanar los perjuicios causados: renunciando a toda su fortuna y solicitando matrimonio a Máslova aún a costa de tener que acompañarla a Siberia. La finalidad de este gesto de renuncia absoluta a su estatus no reside sólo en obtener el perdón de la joven, sino también en alcanzar el indulto de su propia conciencia que exige un valeroso acto de expiación. Al igual que Juan sacrifica su puesto de profesor adjunto y decide entregarse a la policía para alcanzar su «libertad», Nejliúdov cede sus tierras a los campesinos para seguir a Maslova en su deportación a Siberia. Tolstoi describe una ardua pugna en el interior del protagonista, muchas veces acosado por la tentación de reparar la falta con un simple donativo económico, en la línea del gesto con el que María José intenta reparar el drama de la familia del ciclista cuando resuelve enviar una cuantía anónima a la viuda.

> El espíritu de la tentación que la noche anterior había hablado, levantó de nuevo la voz en el alma de Nejliúdov, tratando, como siempre, de desviarlo, de hacerle pensar no en lo que debía hacer, sino en lo que resultaría de sus actos y en lo que podría serle provechoso[72].

Sin embargo, la purificación del personaje no es la única coordenada afín entre ambos textos, puesto que el trasfondo de «Resurreción», cargado de «sangrientas diatribas con que Tolstoi despacha a la *troika* del poder en Rusia: «curas, banqueros y militares»»[73], emite señales reconocibles también en el contexto de la película. Baste

[72] León Tolstoi, *Resurrección*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972, pág. 156.

[73] Víctor Andresco, *Op. cit.*, pág. 10.

un pasaje de la novela para ilustrar ese telón de fondo de injusticia social que se revela ante los ojos de Nejliúdov una vez emprendido la senda del arrepentimiento.

> Al pasar junto a las carnicerías, pescaderías y tiendas de confecciones le produjo asombro –como si lo viera por primera vez– la sensación de bienestar de tan enorme número de tenderos, limpios y bien nutridos, como en el campo no se veía a nadie. Estas gentes parecían firmemente convencidas de que sus esfuerzos para engañar a quienes no tenían una noción clara de los artículos que vendían era una ocupación útil, y no perjudicial. La misma sensación de bienestar producían los cocheros con sus enormes posaderas y botones en la espalda, los porteros de gorra galoneada, las doncellas con sus delantales y volantes y, en particular, los cocheros de lujo, que con la nuca afeitada permanecían medio tumbados en el pescante y contemplaban a los transeúntes con una desenfadada mirada de desprecio. En todos ellos veía ahora a gentes de la aldea, despojadas de la tierra y obligadas por eso mismo a marchar a la ciudad. Unos habían sabido aprovecharse de las oportunidades que la ciudad ofrecía, se habían equiparado a los señores y se mostraban satisfechos de su situación. Otros, en cambio, habían caído en la ciudad en unas condiciones peores aún que en la aldea y eran todavía más dignos de compasión. Así le parecieron a Nejliúdov los zapateros que vio trabajando junto a la ventana de un sótano; también lo eran las lavanderas, flacas y pálidas, con los delgados brazos al descubierto, que planchaban ante unas ventanas abiertas de las que salían nubes de vapor con un infecto olor a jabón. Lo eran, asimismo, dos tintoreros con mandiles y unos zapatos viejísimos en los pies descalzos, manchados de pies a cabeza, con los que se encontró Nejliúdov. Con las mangas remangadas por encima del codo y mostrando unos brazos débiles y fibrosos, llevaban una cuba de tinte y no cesaban de blasfemar. Sus caras eran fatigadas y mostraban signos de irritación. Lo mismo podía decirse de las caras negras y cubiertas de polvo de los carreteros. El mismo aspecto ofrecían los hombres y mujeres, hinchados y andrajosos, que con niños en brazos permanecían quietos en las esquinas de las calles y pedían limosna.

A pesar de la tercera persona de la instancia narrativa, el fragmento recoge la presencia de una mirada dominante, la de Nejliúdov, fruto de la honda focalización que desprenden las palabras del citado párrafo, próximas al estilo indirecto libre, y que advierten de un posicionamiento común entre narrador y personaje. El arrepentimiento pasa por ser un proceso interno, razón por la cual son imprescindibles las intromisiones en la psicología del personaje, no sólo para saber cómo piensa, sino también para explorar la mirada que se proyecta hacia su mundo circundante. Obviamente, nuestra intención no es presentar este fragmento como prueba ca-

tegórica de las concomitancias directas que establece con la secuencia fílmica del casamiento-barrio obrero, sino simplemente mostrar un pasaje que condense, con la mayor fidelidad posible, la carga ideológica y la *mirada* que hayan podido servir de inspiración al cineasta para reconducir una noticia de un periódico hacia un relato del arrepentimiento y la mala conciencia. Con toda seguridad, un marxista como Bardem hubiese firmado la adhesión al siguiente comentario de uno de los personajes de la novela, fácilmente trasladable, si no fuera por la fiscalización de la censura española, al contexto de *Muerte de un ciclista.*

> —¡La ley! —repitió con desprecio—. Empezaron por arrebatar a todos la tierra de que disponían, todas las riquezas; las hicieron suyas, mataron a cuantos iban contra ellos, y luego escribieron la ley para decir que no se debe robar ni matar. Debían haber escrito antes esa ley[74].

Resulta significativo que Matilde –siendo la fuerza que moviliza con más ímpetu la toma de conciencia de Juan– provenga de un escenario ajeno al suceso catalizador, el accidente mortal. Las nuevas generaciones no son testigos directos del crimen, léase atropello o Guerra Civil, por lo tanto su reproche no recae sobre el acto pasado, sino sobre el sistema implantado que, aun siendo legatario de aquel conflicto, no sufre el rechazo por su origen, sino por su proceder actual. De ahí la pureza, la ausencia de rencor de Matilde que parece encarnar el espíritu de la política de Reconciliación Nacional que meses después sería aprobada por el Partido Comunista[75], una propuesta de compromiso ante la clase obrera y otras clases y sectores sociales, a fin de sustituir la dictadura franquista por un régimen de libertades cívicas sin abrir un nuevo período de luchas sangrientas y guerras intestinas, y que tres años después tendría su aportación más explícita en la filmografía de Juan Antonio Bardem con *La venganza* (1958)[76]:

[74] León Tolstoi, *Op. cit.*, pág. 457.

[75] La declaración decía: «El partido comunista representa sin duda a la parte del pueblo que más ha sufrido en estos veinte años; a la clase obrera, los jornaleros agrícolas, los campesinos pobres, la intelectualidad avanzada. Si de hacer el capítulo de agravios y duelos se tratase, nadie lo tendría mayor que el nuestro… Nosotros entendemos que la mejor justicia para todos los que han caído y sufrido por la libertad consiste, precisamente, en que la libertad se establezca en España… Una política de venganza no serviría a España para salir de la situación en que se encuentra. Lo que España necesita es la paz civil, la reconciliación de sus hijos, la libertad». VV.AA., *Historia del Partido Comunista de España*, París, Éditions Sociales, 1960, pág. 238.

[76] Tras pasar diez años encerrado por un crimen que no cometió, Juan queda en libertad. Está decidido a matar a Luis «el Torcido», al que cree culpable de sus desgracias, pero como necesita dinero, no tendrá más remedio que trabajar para su enemigo. Durante las duras jornadas de trabajo irá surgiendo poco a poco la solidaridad entre todos. En la escena final del filme, los dos rivales se disponen a pelear a navajazos, pero la hermana de Juan se interpondrá para sellar la paz entre ellos.

> Por si esto fuera poco, una determinación adicional iba a condicionar la concepción de la obra: dado que la consigna de «reconciliación nacional» se había convertido en el nuevo lema político del PCE, Bardem no vaciló en pergeñar una obra en la que esta pretensión política pudiera encontrar un acomodo adecuado, dotando a la película de un alcance propagandístico que debería insertarse con naturalidad (esa era, al menos, la intención) en la dimensión espectacular que se quería alcanzar[77].

En la conversación que Matilde mantiene en la sala de reuniones con Juan, se proclama ya ese incipiente espíritu conciliador cuando Juan reconoce su error y pide disculpas.

> JUAN: Usted sí que me debe perdonar. Realmente he sido injusto con usted.
> MATILDE: No es eso, lo peor es que no había ninguna razón. De pronto, por las buenas, usted me ha echado, ¿por qué?
> JUAN: ¿Por qué? Creo que no puedo explicarlo muy bien. Pensaba en mis cosas. Puedo tener un problema grave. Es la única razón que hay.
> MATILDE: Es suficiente.
> JUAN: Procure disculparme.
> MATILDE: ¿Por qué no? Hay una disculpa fácil: su egoísmo.

El diálogo, que alude en términos crípticos al alzamiento que acabó con la Segunda República, supone el primer acercamiento entre los sectores que deben capitanear el cambio de Régimen. Esto suponía la supresión de esa línea divisoria que separaba a los «rojos» de los «nacionales», o los «vencidos» de los «vencedores», puesto que el abuso de la oligarquía económica había hecho reaccionar a una parte de las capas sociales que en su día fueron su brazo armado, entre las cuales encontramos a Juan.

Si bien la lectura política personifica en Matilde la nueva savia que recorre los centros universitarios del país, en el plano narrativo su función inmediata consiste en estimular el proceso expiatorio de Juan, por esta razón, una interpretación parcial que no logre extender las motivaciones de los personajes a la clase social a la que pertenecen puede desembocar en una exégesis errónea y llevarnos a pensar que nos encontramos ante una película ceñida a un planteamiento cristiano, lo cual queda automáticamente descartado, como apunta Marcel Oms[78], en el momento en el que

[77] Santos Zunzunegui, «El vuelo excede el ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem», en José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha (coords.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004, págs., 85-86.

[78] Marcel Oms, *Op. cit.*, pág. 19.

la culpabilidad individual se vincula a un sector de la sociedad.

Las dos «conciencias» –Rafa y Matilde–, son también objeto de la confrontación auspiciada por el demiurgo cinematográfico a través de otros de los efectos de montaje más visibles de la película. En la secuencia de la fiesta flamenca, sobre la azotea, cuando un ebrio Rafa descarga su furia y revela a Miguel sus infidelidades con Juan, su amenaza se desvanece –y con ella el propio personaje, que ya no volverá a aparecer en el resto del filme– por dos motivos: primero porque Miguel optar por no dar credibilidad a su acusación o, al menos, aparentar no darla; y segundo porque, pese a las insinuaciones difundidas, no sabe absolutamente nada del atropello. Su chantaje ha fracasado, se siente ofuscado y, dando rienda suelta a su rabia, lanza una botella al aire (Foto 43). Por corte, de nuevo mediante un solo aparente contraplano que supuestamente intentaba mostrar el destino de la botella arrojada, vemos cómo un objeto impacta en una ventana rompiendo el cristal (Foto 44). Se trata de la ventana del decanato de la Facultad, ante el que se han congregado un grupo de estudiantes para protestar, en solidaridad con Matilde, por el suspenso determinado por Juan. La extinción del poder de Rafa coincide con la explosión de la nueva conciencia, la de los estudiantes (Foto 45), mucho más solidaria y enérgica, tanto que definitivamente será la que fuerce la confesión de Juan. Hasta el despacho llegan los gritos de los jóvenes clamando contra una injusticia, que se hacen audibles gracias al cristal roto: «Hasta que no he oído los gritos de sus compañeros sólo he pensado

Foto 43

Foto 44

Foto 45

en mi problema», llega a exclamar Juan, quien, incluso, reconoce abiertamente la inoculación de los sentimientos que están detrás de esos gritos: «Me han hecho sentirme como ellos, yo también grito ¡fuera, fuera, fuera!». Definitivamente, el protagonista ha sido seducido por los valores de la juventud que personifica Matilde, por esta razón le pide un favor: «Un día me gustaría hablar con usted, o mejor oírla hablar de todo, de lo que piensa sobre todas las cosas». La conmueve la reacción de los estudiantes porque se contrapone a sus propias acciones: «¿Pero no se da cuenta de que es maravilloso? (…) ¡Pues esta falta de egoísmo en todos ustedes, esa unión, esa solidaridad!».

Como decimos, una conciencia íntegra que contrasta con el comportamiento de la conciencia que representa Rafa, interesado en administrar con usura y beneficiarse egoístamente de la información que posee. Justo antes de decantarse por la delación, reconoce su complicidad en la confección de la estructura social del franquismo, eso sí, comercializando con su silencio: «Me tendrás que pagar para que no hable, para que sigáis siendo la virtuosa dama, el brillante profesor, el gran industrial». Confiesa, en definitiva, un bagaje que le resta credibilidad a la denuncia, habida cuenta de la escasa honestidad en su faceta de intelectual, de crítico, al dejarse comprar en su día por la clase dominante. Por todo ello, cuando, por primera vez, decide contar toda la verdad sus palabras carecen de vigor, ni son audibles por culpa de la música flamenca, ni son tenidas en cuenta por Miguel; es una conciencia inútil, sin voz, sin destinatarios.

La otra parte, la que ha estado comprando el silencio de Rafa, tampoco se muestra resuelta a escuchar verdades si éstas menoscaban sus condiciones de vida. Para Juan Francisco Cerón, la secuencia de la delación que tiene lugar en un tablao flamenco, «parece heredera directa cine mudo»[79] –los diálogos son enmascarados por el fandango «Amor, ¿por qué no viniste amor?» interpretado por Gracita Montes– y no ha faltado quien señalase sus (nítidas pero aquí formalmente irrelevantes) vinculaciones con el cine de montaje soviético de los años veinte del pasado siglo, aunque Antonio Castro busque una influencia más cercana.

> En el ambiente festivo, y sobre todo ruidoso, del cabaret transcurre la secuencia en que Rafa pone en conocimiento de Miguel que su mujer le engaña. Tanto María José como Juan dirigen sus miradas en dirección a los dos hombres y temen, que esté delatando el atropello del ciclista. Siguiendo la pauta de un cineasta aborrecido por Bardem, Elia Kazan, que en *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954), cuando Terry (Marlon Brando) confiesa a Edie (Eva Marie Saint) bajo la atenta mirada del padre Barry (Karl Malden) que ha contribuido al asesinato de su hermano, –hace que no oigamos la conversación a causa de las bocinas

[79] Juan Francisco Cerón, *Op. cit.*, pág. 128.

de los barcos del puerto que ahogan las voces de los dos jóvenes–, el realizador español hace que la música flamenca impida que escuchemos la conversación entre Miguel y Rafa, y contribuye a que el espectador comparta la sensación de desasosiego que invade a los amantes, aunque la tosquedad con que Bardem resuelve la secuencia le reste gran parte de su eficacia[80].

Más allá de las ascendencias estéticas y de la función que cumple en el desarrollo de la trama –en términos de narrativa clásica atesora el clímax, reforzado por la tensión que desprende dicho episodio– el análisis de la secuencia desvela ciertas rugosidades que permiten una interpretación más ajustada. El desglose plano a plano sería el siguiente:

1. Plano de conjunto. Rafa, con sangre en el labio por efecto del bofetón que le propinó Juan, se sienta a la izquierda de María José. Detrás entra Juan que se queda un instante tras ellos. Al fondo, destaca la figura de Miguel sobre quien confluyen en diagonal las miradas de los otros personajes, lo cual orienta hacia él la mirada del espectador. Se ha percatado de la tensión que reina en el ambiente entre Rafa, María José y Miguel. Juan atraviesa el plano hacia la derecha, en travelling de acompañamiento, para buscar asiento y observar el desarrollo de los acontecimientos. La cámara, situado en un extremo de la sala y desde una posición baja, todavía no ha compartido con ningún personaje su punto de vista. La mirada dominante es la de Miguel, porque el espectador es él, los demás son actores de los acontecimientos y así se demostrará a lo largo de toda la secuencia (Fotos 46, 47).

Foto 46

Foto 47

[80] Antonio Castro, *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem*, Madrid, Ediciones JC Clementine, 2013, pág. 206.

2. Primer plano de unas manos haciendo sonar una guitarra (Foto 48).

Foto 48

3. Plano de conjunto. La cámara se ha situado detrás de Juan, que ocupa el margen izquierdo del plano, en un punto de vista semisubjetivo, mientras que en la parte central Rafa habla al oído de María José, y en la parte derecha Miguel toma asiento sin perder de vista a su mujer. Con este plano Juan parece disputar la supremacía de la mirada, pero con el siguiente plano la balanza se va decantando hacia el lado de Miguel (Foto 49).

Foto 49

4. Plano medio de Miguel. Sentado ya sobre la silla, fija su vista en María José y Rafa (Foto 50).

Foto 50

5. Plano de conjunto. Plano de la actuación del grupo de flamenco desde la posición que ocupa Juan. Es un plano de escaso peso narrativo, insertado para aumentar la tensión (Foto 51).

Foto 51

6. Igual que 4. Miguel continúa observando desde la silla.

7. Plano medio largo. Contraplano del anterior. Rafa habla al oído de María José. Al fondo, Juan también observa la escena. María José mira hacia su marido e incita a Rafa a girarse para echar una mirada a Miguel (Foto 52).

Foto 52

8. Igual que 4 y 6. Un ligero cambio en la dirección de la mirada nos advierte que Miguel ha puesto ahora sus ojos en Juan (Foto 53).

Foto 53

9. Primer plano. Contraplano del anterior. Rostro de Juan que elude la vista de Miguel y se centra en la actuación (Foto 54).

Foto 54

10. Primer plano de los bailaores (Foto 55).

Foto 55

11. Primer plano de Miguel mirando hacia la actuación hasta que vuelve a centrarse en Juan (Fotos 56, 57).

Foto 56

Foto 57

12. Primer plano de Juan que cruza su mirada con Miguel (Foto 58).

Foto 58

13. Primer plano de Miguel que vuelve la mirada de Juan a su esposa (Foto 59).

Foto 59

14. Primer plano de Rafa murmurando al oído de María José (Foto 60).

Foto 60

15. Primer plano de Miguel. Vuelve a posar su mirada hacia la actuación (Plano 61).

Foto 61

16. Primer plano de la cantaora (Foto 62).

Foto 62

17. Primer plano de Miguel, mucho más cerrado que los anteriores. Otro movimiento de los ojos nos advierte que su mirada apunta de nuevo a su esposa (Foto 63).

Foto 63

18. Primer plano de los labios de Rafa murmurando algo a escasos centímetros del oído de María José (Foto 64).

Foto 64

19. Primer plano de Juan, también más cerrado que los anteriores. Desvía la mirada de Rafa y María José a la actuación (Foto 65).

Foto 65

20. Primer plano de una guitarra (Foto 66).

Foto 66

21. Igual que 18.
22. Plano medio largo. La cámara se sitúa en la posición de Juan. Rafa se levanta para acercarse a Miguel y contarlo algo a su oído (Foto 67).

Foto 67

23. Primer plano de Juan observando la maniobra de Rafa (Foto 68).

Foto 68

24. Plano medio. Rafa se inclina sobre Miguel para hablarle al oído, éste le retira la mano que tiene apoyada sobre su hombro. Miguel no deja de mirar a Juan primero y luego a su esposa (Foto 69).

Foto 69

25. Plano medio largo. Contraplano del anterior. Juan y María José observan con preocupación cómo Rafa los delata. María José busca la mirada de Juan y luego fija la vista en la actuación (Foto 70).

Foto 70

26. Primer plano de las palmas de uno de los cantaores (Foto 71).

Foto 71

27. Primer plano de Rafa hablándole al oído a Miguel (Foto 72).

Foto 72

28. Primer plano de María José girándose para encontrarse con los ojos de su marido (Foto 73).

Foto 73

29. Igual que 27 pero mucho más cerrado (Foto 74).

Foto 74

30. Igual que 28. Tras mantener la mirada de su marido, María José se vuelve a girar para observar al grupo flamenco (Foto 75).

Foto 75

31. Igual que 25. Un camarero se acerca a Juan para comunicarle algún recado, éste se incorpora para seguirlo (76).

Foto 76

32. Plano medio corto de Rafa hablándole a Miguel que centra su atención en el grupo (Foto 77).

Foto 77

33. Plano de conjunto corto. Desde la misma posición que el inicio del plano 1, la cámara nos muestra a Juan y al camarero conversando (Foto 78).

Foto 78

Si nos fijamos con atención, comprobaremos que es la mirada de Miguel la que guía la secuencia, la que va marcando los distintos puntos de interés de todo lo que allí está sucediendo. De hecho, la gran mayoría de las imágenes que muestran a María José –con o sin Rafa– y/o a Juan, corresponden a planos subjetivos pertenecientes a la mirada de Miguel. En cambio, los insertos que presentan diversos momentos de la actuación del grupo flamenco son motivados por la mirada de Juan o de María José, como si intentasen desviar la atención de lo que allí está sucediendo. Rafa se ha cansado de su silencio, de seguir manteniendo la farsa de «la virtuosa dama, el brillante profesor y el gran industrial», por ello se ha propuesto destapar el engaño y mostrárselo a Miguel, en ese momento convertido en el espectador, en la persona que observa atentamente lo que ante sus ojos sucede. En resumidas cuentas, Rafa pretende rectificar la mirada de Miguel para que pueda observar la verdad, como antes ya lo había hecho la vecina del ciclista con Juan, cuando le invitó a asomarse a la balaustrada de su casa para poder observar una realidad que hasta entonces no había visto o no había querido ver. Si retomamos de nuevo el artículo de Bardem «¿Para qué sirve un film?», apreciaremos con más claridad la intención de esta secuencia.

> ¿Para qué sirve un film? En las actuales condiciones de la producción cinematográfica, se aspira sobre todo a proporcionar una diversión momentánea al mayor número posible de espectadores. Diversión en el más auténtico sentido de la palabra, en su verdadero sentido de sacar de sí mismo al espectador del espectáculo de su propia contemplación y lanzarlo hacia un mundo diferente, reproducido en términos de luz, de imágenes y de sonidos. En principio, está permitido orientar este ojo universal del público hacia todas las direcciones posibles (…) Entonces se dice: el espectador tiene ya bastantes preocupaciones para mostrarle nuevos problemas... Se dice: la gente lo que quiere es pasar un momento agradable... Con esto es suficiente. Se dice: es necesario olvidar, el espectador busca el olvido...
>
> En resumidas cuentas, nada que pueda alterar una buena digestión. Nada que haga fruncir las cejas[81].

Lo que sucede después, sobre la azotea, confirma la inutilidad de la pretensión de Rafa de rectificar la mirada de Miguel: achaca las palabras de Rafa a su estado de embriaguez y a su exceso de imaginación. No le ha creído; más bien, prefiere no creerle, prefiere rehusar la mirada que le ofrece el crítico y seguir contemplando su mundo sin tener que fruncir las cejas, prefiere, al fin y al cabo, disfrutar de un espectáculo flamenco en compañía de la dama virtuosa.

[81] Juan Antonio Bardem, *Op. cit.*, pág. 24-25.

Foto 79

Foto 80

Si partimos de la idea básica según la cual *Muerte de un ciclista* es la historia de una toma de conciencia, la secuencia del vecindario obrero y la del tablao flamenco constituyen el derecho y el revés del mismo planteamiento, son dos puntos de la trama con resultado adverso; en la primera secuencia la toma de conciencia gana la batalla, mientras que en la segunda sale claramente derrotada. Ambas ratifican la condición de filme-manifiesto que recibió en las *Conversaciones de Salamanca* como apéndice práctico del pentagrama sobre el cine español presentado en las jornadas, principalmente en lo que concierne a la afirmación «socialmente falso», a tenor del uso intencionado que Bardem hace del número musical para desviar la mirada de la realidad: el cine español debe abastecerse de los materiales que le suministre la mirada concebida desde lo alto de la corrala y dejar atrás todo aquello referente a las historias edulcoradas de tramas amorosas recubiertas de números musicales; hecho que nos retrotrae a las bien conocidas condiciones que la productora UNINCI impuso en el guión de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (la película debía desarrollarse en un ambiente andaluz e incluir cinco canciones interpretadas por Lolita Sevilla).

La peculiar crispación bardemiana

Si asumimos, como se desprende del análisis del filme, que la toma de conciencia definitiva de Juan se produce en la conversación que mantiene con Matilde en el despacho del decanato, después de que los estudiantes rompan de una pedrada el cristal de una de las ventanas, vemos que esta secuencia despeja todavía más el panorama que se abre ante los ojos del protagonista. Una vez más se repite una mirada superior, reclamada por los universitarios que lanzaron la piedra, desde la cual observar otra de las realidades que su ceguera anterior le impedía contemplar: el espíritu solidario y positivo de las nuevas generaciones. Desde lo alto del decanato, a través del cristal roto, Juan observa a Matilde perderse entre el grupo de estudiantes que minutos antes la habían arropado (Foto 79), ofreciendo un plano picado de composición similar a las

superficies plásticas unidas por el montaje en la secuencia del vecindario y la boda (Foto 80). La toma de conciencia se había explicitado a través de los diálogos, pero se convierte en materia puramente fílmica mediante esta mirada hacia la solidaridad que lo transporta a su pasado, cuando su ideología todavía no había sido corrompida por el Régimen: «me han hecho sentirme joven y bueno y sin egoísmos, como cuando yo rompía cristales y corría delante de los guardias».

Una mirada al pasado, como una especie de *figurado* flash-back que, dado su sentido, nos permite retrotraernos a una secuencia clave de *Esa pareja feliz* (1951), el primer largometraje dirigido por Juan Antonio Bardem en colaboración con Luis García Berlanga. Se trata del flash-back que narraba el comienzo de la relación de Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) en una tradicional verbena madrileña. Extraño y curioso no sólo porque, en el interior de la diégesis, parece puesto en forma por la mirada actual (en 1951) de la angustiada pareja proletaria protagonista desde la azotea de su vivienda sobre el recuerdo de los inicios de su noviazgo (más o menos hacia mediados de la década anterior). Una especie de incipiente y absolutamente experimental «estructura de figuración»[82] que toma el propio medio fílmico como referente –los personajes ven su pasado como una película, y se refieren explícitamente a sus actitudes y movimientos en la misma («… mira, estamos llegando…»)– y sobre la que la pareja coloca un «doblaje» –unos diálogos que no se corresponden al presente de las imágenes que vemos, sino que *reverberan* sobre ellas– que distorsiona, enturbia, problematiza y convierte en definitivamente reflexivo el convencional mecanismo narrativo del «retorno al pasado». En otras palabras, que lo que en 1945 o 1946 sólo podía narrarse en presente como una sainetesca *verbena* madrileña –pese a que ya en 1942 Edgar Neville había estrenado su magistral, excéntrico y oscurísimo cortometraje de idéntico título– debía ahora *ser mirado* todavía, pero desde una distancia crítica, modernizante –posibilitada por un cúmulo de circunstancias de todo tipo–, que propicia la (sin duda cada vez más iracunda y crispada) reflexión, aun sin modificar los esenciales (y ahora amargos) componentes costumbristas de la materia prima, objeto de la mirada. No es de extrañar, por ello, que una de las atracciones que visitan los jóvenes sea la de los espejos deformantes y que el diálogo señale un explícito «creí que éramos así de verdad», en una primera y literal aparición de la estética esperpéntica directamente imbricada en el tejido diegético del texto; ni que sólo se recupere el sonido «en el presente» cuando, con la noria detenida en el punto más elevado, Juan se refiera como de pasada tanto a su experiencia en la Guerra Civil como a su gusto (aquí, pero sólo en cierto sentido,

[82] Cfr. Domènec Font, «A propósito de *Escopeta nacional.* Sobre un misal franquista y los pelos del pubis», *La Mirada,* nº 4 (octubre de 1978), págs., 15-16.

obligación)[83] por mirar desde lo alto –algo que, no olvidemos, está haciendo también en 1951– en una frase que recuerda mucho a la ya conocida de Valle-Inclán cuando explicaba el punto de vista esperpéntico sobre los personajes del sainete: «me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuese el amo de todo». Doble elevación, pues (*noria más azotea*), que remitía en *Esa pareja feliz* no sólo a la experiencia crítica del mejor cine costumbrista de la década anterior, sino que –a partir en buena parte de sus hallazgos y experiencias– asimismo doblaba y elevaba la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este filme (y de esta secuencia) señera pieza inaugural del camino que Luis García Berlanga habría de recorrer en el futuro: el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes.

Del todo alejados del incipiente esperpento que parece surgir de esa secuencia –vía por la que proseguirá, llevándola a una de sus cimas, la filmografía de Berlanga–, los puntos de vista elevados y reflexivos de la corrala y del decanato ponen de manifiesto la peculiar y distanciada crispación –gráficamente ilustrada asimismo por el cristal hecho añicos por la rabia de una nueva generación– que Bardem volvería a retomar, desde sus propias preferencias e intereses políticos, en la modulación de un material popular como era «La señorita de Trevélez» para poner en pie su siguiente película: *Calle Mayor.* El cineasta tratará en ella de invertir algunos de los sentidos posibles (pero sin duda históricamente frecuentados) de ciertas tradiciones y dispositivos narrativos y visuales bien engrasados para activarlos ahora desde la izquierda política, conjugando sainete y realismo crítico de forma nada descabellada y atemperando al máximo –de acuerdo con sus nuevos propósitos– lo que de cerebral y *matemático* podía haber lastrado –considerado desde cierto punto de vista– la productividad discursiva (o, directamente, política) de *Muerte de un ciclista*. A diferencia de Berlanga, a Bardem no iba a interesarle profundizar en lo que el sainete crítico compartía con el esperpento valleinclanesco partiendo ambos de muy similares y populares materiales de origen, sino, por un camino distinto pero en absoluto contradictorio, elaborar a partir de la regeneracionista urdimbre melodramática (y de ciertos elementos realistas de partida) de la tragedia grotesca, ese gran *melodrama sinecdóquico* que, equilibrando el lenguaje para aproximarlo a un aparentemente más *neutro* modelo dominante, iba a ser *Calle Mayor.* Como vemos, los ingredientes siguen siendo numerosos[84] pero el cineasta, más maduro, opta ahora sagazmente por modificar su receta sustentando su

[83] Y es que, en efecto, la noria se estropea en el *presente* de la verbena de los años cuarenta, dejando a la pareja durante horas en la cumbre madrileña... No sin antes haberlo pedido a gritos (o impuesto) desde su posición de autoridad en su enunciativa azotea.

[84] Incluidas las de nuevo indiscutibles referencias a un filme como *I vitelloni*, pero también a *Las maniobras del amor* (René Clair, 1955).

más matizado sabor sobre ciertos dispositivos del modelo hollywoodiense[85] unidos por el (atemperado al máximo pero presente) aceite (*de oliva*) de la popular tradición sainetesca española.

Será *Calle Mayor*, entonces, y en resumen, un filme que partirá de la fórmula del melodrama intimista (pero, no lo olvidemos, aquí de origen sainetesco) para, sin bruscos sobresaltos significantes, ser capaz de hablar críticamente de la estructura social retratada (y, en general y como vimos, de la España franquista). La primera secuencia –con la cámara elevada y asentada ya en el lugar idóneo de la calle para asistir gracias a la profundidad de campo al tragicómico desenlace de la negra broma gastada por la pandilla al intelectual don Tomás–, y el enlace a través del diálogo (el desesperado*«¡Aún estoy vivo! ¡Aún estoy vivo!»* del filósofo) con la siguiente (las risas en el Círculo Recreativo a partir de idéntica frase), parecen situarnos ante un modelo de puesta en escena bien próximo al de *Muerte de un ciclista*. Pero esa cámara distanciada, que mira desde arriba y de lejos a sus personajes[86] –con la que comenzarán además la mayor parte de las secuencias clave del filme (encuentro en la catedral, conversación en el río,[87] el decisivo baile del Círculo, etc.)–, se apresta a bajar (panorámicas descendentes), a relacionarse con sus personajes, aun crítica pero ya cercana, y se tornará incluso próxima, física y moralmente, en los numerosos, delicados y solidarios primeros planos de Isabel que pueblan el filme.

En suma, elevaciones crispadas que parten de un material similar, pero se bifurcan hacia dos niveles diferentes, igual de críticos, pero tamizados por la deformación esperpéntica en el caso del realizador valenciano, y mucho más anclado al realismo social en el cine de Juan Antonio Bardem.

El final

Consumada la toma de conciencia, Juan necesita dar el último paso, el de la expiación, pero no desea hacerlo según los hábitos cristianos, bajo secreto de confesión y con la penalización de un donativo y algunas oraciones, sino que busca redimirse

[85] La mayor *«aclimatación al modelo cinematográfico dominante, pues, no mermó en absoluto su capacidad crítica, sino que más bien la reforzó al añadirle eficacia»* (Cerón, J. F., *Op. Cit.*, pág. 138).

[86] En un proceso bien próximo, desde este punto de vista, al elaborado por Nieves Conde un año después en *El inquilino* (1957). Cfr., al respecto, Castro de Paz, J. L., «Algunas consideraciones sobre la 'disidencia' en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)», en Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *Op. Cit.*, págs. 75-92.

[87] En la que, por cierto, Bardem sí cita expresamente la secuencia en la que Guido y Paola charlan en el puente sobre el asesinato del marido en *Crónica de un amor.* Porque, en ambos casos, la incomodidad latente en las conversaciones (con los personajes moviéndose y dándose constantemente la espalda, sin llegar nunca a formar pareja), contagia a la cámara, que, en el caso que nos ocupa, llega a abandonarlos para mostrar, brevemente, las cristalinas aguas del río provinciano.

socialmente. Por este motivo, cuando acude a la cita con María José en una iglesia en la que se está oficiando un funeral, no entiende la razón de este punto de encuentro («Pero por qué nos vemos aquí?», «Es absurdo verse aquí»). Ella llega con vestido oscuro y peineta, ajustada a los preceptos cristianos que cree suficientes para poner su alma en paz («estamos salvados» llegará a decir), pero Juan, en cambio, considera que esa vía no es la adecuada, necesita expiar su culpa por completo. Ambos hablan desde una de las naves laterales del templo religioso, apartada por una puerta con dos ventanas redondas que dejan ver, en un momento dado –y en evidente *perífrasis* stroheimiana–, las exequias que se están celebrando, al tiempo que María José no muestra ningún remordimiento por el accidente, que solventa con un donativo anónimo a la viuda, como si fuera un tema ya zanjado ahora que Rafa ha dejado de ser un peligro.

En ese instante se certifica la ruptura de la pareja: María José ya ha concluido su viaje, su matrimonio ha quedado impune y por eso decide bajarse del tren, dejar solo a Juan que se siente insatisfecho, porque su arrepentimiento es mucho más profundo y cree que únicamente puede liberarse si hace público su delito, razón por la que declina confesarse con el sacerdote y resuelve entregarse a la policía. Una decisión que despoja a la película del mensaje cristiano que, desde distintas tribunas críticas, se le ha atribuido.

A partir de aquí Juan inicia un viaje –«viaje de vuelta a mí mismo» le dice a Matilde– a un tiempo anterior no *solo* al atropello, sino al de su apoyo al bando nacional en la Guerra Civil. La conversación que mantiene con el entrenador en la pista de atletismo es reveladora a este aspecto.

> JUAN: No va mal ese de amarillo.
> ENTRENADOR: No, no va mal. Ha pasado los cien en doce tres. Ya te hubieras conformado tú en nuestros tiempos.
> JUAN: No seas tan pesimista, no lo hacíamos tan mal, teniendo en cuenta casi siempre corríamos con un fusil a cuestas.
> ENTRENADOR: Alguien dijo que era el complemento ideal.
> JUAN: Sí, pero no dijo para qué, ¿verdad?

Con esta última afirmación, Juan pone de relieve el engaño de toda una generación que creía haber luchado en la guerra por un ideal, cuando en realidad lo hacía a beneficio de una oligarquía que sigue mirando con suficiencia al resto de la sociedad. El comentario lo realiza, además, en un recinto deportivo en el que se practica el atletismo, un deporte individual, en el que cada uno lucha por alcanzar su objetivo por delante de otro individuo, egoístamente, en contraste con el escenario que ocupa Matilde al otro lado de la valla, el rugby –deporte que Juan Antonio Bardem practicó en su juventud–, una disciplina colectiva, donde la solidaridad entre los componentes

Foto 81

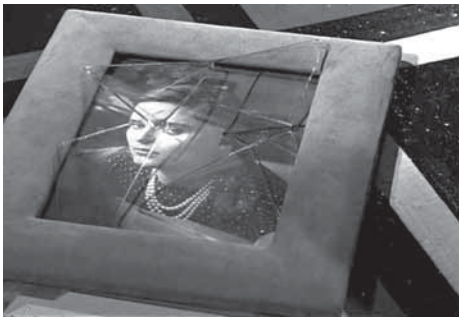

Foto 82

de un mismo equipo es imprescindible para lograr el éxito. Al final de la secuencia, Juan se cruza en sentido opuesto con los atletas que avanzan por la pista de atletismo, como prueba de renuncia a aquel mundo, después de haberle entregado a Matilde su carta de dimisión (Foto 81).

No obstante, no podrá consumar el retorno a sí mismo porque el viaje parece predestinado a acabar en tragedia, sobre todo desde que anuncia a María José que se entregará a la policía. Él mismo, abrazado a su amante, afirma: «Yo presiento un final horrible, horrible», a la vez que un primer plano recoge el rostro de ella, quien será la mano ejecutora de ese trágico desenlace. Incluso su madre, cuando recibe la visita de Matilde que le advierte de la dimisión de su hijo, intuye la desgracia: «Muy a menudo miro este álbum de fotos, las veo con extrañeza, veo crecer a mis hijos: la primera comunión, el instituto, el servicio militar, la política, la guerra, la muerte», y a continuación, tras la palabra muerte, pasamos por corte al rostro en primer plano de María José que cruza por delante de la cámara para acercarse amenazadoramente a Juan, que narra un episodio de la guerra en ese mismo emplazamiento. De fondo, la banda sonora rescata el tema con el que arranca la película, el inquietante tejido atonal que preludia la tragedia. La misma música para el mismo pecado, en el mismo lugar y por el mismo motivo: el egoísmo.

Se confirman los malos presagios que se han ido acumulando en el último tramo del largometraje, pero aún habrá de confirmarse uno más: Miguel, mientras aguarda a que María José llegue a tiempo a coger el avión, creyendo que ella lo ha abandonado, rompe y tira contra el suelo una fotografía de su esposa haciendo añicos el cristal (Foto 82). Por culpa de las prisas por llegar a tiempo a junto de su marido, la mujer conduce a una velocidad temeraria hasta que un ciclista se cruza en su camino y se ve obligada, para evitarlo, a dar un volantazo que la expulsa de la carretera cayendo por un puente y provocando su muerte.

BIBLIOGRAFÍA

1. CONTEXTO HISTÓRICO

GRACÍA GARCÍA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana.* Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

GRACÍA GARCÍA, Jordi: *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España,* Barcelona: Anagrama, 2014.

MAINER, José-*Carlos*: *Falange y literatura.* Barcelona: Labor, 1971.

PRESTON, Paul: *Franco «Caudillo de España»*. Madrid: Debolsillo, 2006.

TUSELL, Javier: *La dictadura de Franco.* Madrid: Alianza Editorial, 1996.

2. CINE ESPAÑOL

ALSINA THEVENET, Homero: *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen, 1977.

BESAS, Peter: *Behin the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver -Colorado: Arden Press, 1985.

CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta.* Santander: Shangrila, 2012.

CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*. A Coruña: CGAI-Filmoteca Española-IVAC Filmoteca de Valencia-AEHC, 2005.

CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo: *Del sainete al esperpento.* Madrid: Cátedra, 2011.

FONT, Domènec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.

GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962.

GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine social.* Madrid: Taurus, 1958.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al período 1936-1977.* Madrid: Universidad Complutense, 1981.

GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*. Barcelona: Kairós, 1971.

GUBERN, Román y FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975.

GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975).* Barcelona: Península, 1981.

GUBERN, Román: *La guerra de España en la pantalla 1936-1939*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.

HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961.* Valencia: Filmoteca de la Generalitat - Filmoteca Española, 1993.

HIGGINBOTHAM, Virginia: *Spanish Film under Franco.* Austin: University of Texas Press, 1988.

MONTERDE, José Enrique e IBARROLA, Alonso: *Ciao. Za. Zavattini en España*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat 1991.

NIETO, Jorge: *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil española (1939-1982).* Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

SANTOS FONTENLA, César: *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.

TORRES, Augusto M. (editor): *Cine español 1896-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Cinematografía, 1989.

VV.AA.: *El cine español desde Salamanca (1955-1995).* Salarnanca: Filmoteca de Castilla y León, 1995.

VV.AA.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.

VV.AA.: *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000).* A Coruña: Vía Láctea, 2005.

3. JUAN ANTONIO BARDEM

ANTOLÍN, Matías: «Juan Antonio Bardem. Biofilmografía», *Cinema 2002* (44), octubre de 1978, p. 52.

ARANDA Francisco: «New Names: Spain. Bardem. Berlanga», *Sight & Sound*, volumen 25, (4), primavera de 1956, pp. 212-213:

ARANDA, J. F.: «Bardem: une méthode de travail», *Cinema 59* (33).

ARANDA, J. F.: «Bardem y la españolada» (*Un doncel y una espada*), *Cinema Universitario* (5), abril de 1957, p. 2.

ARANDA, J. F.: «Bardem, aplaudido en Leganés», *Cinema 2002* (16), junio de 1978, p. 13.

BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine.* Barcelona: Ediciones B, 2002.

BILLARD, Pierre: «Les révélations 1955», *Cinema 56* (8), diciembre de 1955-enero de 1956, pp. 32-64 («Éloge du courage. Juan Antonio Bardem», pp. 48-54).

CAPARRÓS LERA, José María: «Juan Antonio Bardem», en *100 grandes directores de cine*. Madrid: Alianza, 1994, pp. 23-26.

CASTRO, Antonio: *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem.* Madrid: Ediciones JC Clementine, 2013.

CASTRO DE PAZ, José Luis: «Bienvenidos, hijos de la ira», en PÉREZ PERUCHA, Julio (dir.): *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay-La Filmoteca, 2004.

CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: «La valoración del cineasta Juan Antonio Bardem en tres escritos de José María García Escudero (1954-1962)», *Imafronte* (8-9), 1992-1993, pp. 113-122.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: «Notas sobre el pensarniento cinematográfico de Juan Antonio Bardem (1949-1956)», en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine* (Actas del V Congreso de la AEHC), La Coruña: Xunta de Galicia-AEHC, 1995, pp. 313-322.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia/ Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.

CERVERA, Vicente: «Cine ideológico: Bardem y la crítica», *Film Ideal* (88), 15 de enero de 1962, pp. 35-37.

DÉDALO, Esteban: «En elogio de Juan Antonio Bardem», *Mundo Obrero*, 8/4/1979.

DÍAZ SAL, Braulio: «Bardem fracasa en el Festival de Mar de Plata», *Pueblo*, 25/1/1961.

DURAND, Philippe: «Juan Antonio Bardem, homme d'Espagne», *Image et Son* (124), octubre de 1959.

EGIDO, Luciano G.: *Bardem*. Madrid: Visor, 1958.

EGIDO, Luciano G.: *J. A. Bardem*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1983.

GALVÉ, Christián: «Comment est Bardem», *Plática* (19), abril de 1956.

GARCÍA de DUEÑAS, Jesús y OLEA, Pedro: «Filmografía comentada» (desde *Esa pareja feliz* hasta *A las cinco de la tarde*), *Nuestro Cine* (29), mayo de 1964, pp. 41-44.

GARCÍA ESCUDERO, José María: «Berlanga y Bardem en una colección», *Film Ideal* (21-22), julio-agosto de 1958, p. 28

GARCÍA ESCUDERO, José María: «Precisiones sobre Bardem», *Ya*, 6/5/1979.

GARCÍA FERNANDEZ, Emilio Carlos: «Juan Antonio Bardem», en *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta, 1985, pp. 212-215.

GUARNER, José Luis: «Bardem, punto cero», *Documentos Cinematográficos* (9), febrero de 1961, pp. 37-52.

GUBERN, Román: «La «presencia» de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga» en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Berlanga 2. Aportaciones, debates y testimonios* (Simposium sobre la obra de Berlanga celebrado los días 7, 8 y 9 de noviembre de 1980 en la 1ª Mostra de Cinema Mediterrani –Valencia–). Valencia: Archivo Municipal e Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial, 1981, pp. 32-35.

HARO TECGLEN, Eduardo: «Bardem, director búlgaro», *El País Artes* (172), sábado 26/2/1983, p. 4.

JULIO DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio: *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Valladolid: Quirón Ediciones, 1996.

JULIO DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio: *Juan Antonio Bardem*. La Coruña: VI Certamen Internacional, 1978.

KYROU, Ado: «Un jeune réalisateur: J. A. Bardem», *Lettres nouvelles* (32), noviembre de 1955.

KYROU, Ado: «La Spagna di Bardem», *Cinema Nuovo* (78), 10 de marzo de 1956, pp. 141-148.

LE BOURNOT, Lise: «Juan Antonio Bardem», *Ciné-Club Méditerranée* (7).

LIZALDE, E.: *Juan Antonio Bardem*. México: UNAM, 1962.

MARTÍN PATINO, Basilio: «Destinazione B-B», *Film Ideal* (21-22), julio-agosto de 1958, p. 21.

MARTÍNEZ PÉREZ, Sandra: «Juan Antonio Bardem: costumbrismo politizado», *Making off: cuadernos de cine y educación*, nº 50, 2007, pp. 75-81.

MÉNDEZ-LEITE SERRANO, Fernando: *La noche de Juan Antonio Bardem*. Madrid: Ministerio de Cultura-ICAA, 1987.

OMS, Marcel: «Juan Bardem», *Premier Plan* (21), Lyon, Societé d'Etudes de Recherches et de Documentation Cinematographique, febrero de 1962.

PÉREZ LOZANO, José María: «Bardem social», *Film Ideal* (17), marzo de 1958, pp. 14-15.

PRADA, Joaquín de: «La palabra y la voz de Bardem», *Cinema Universitario* (7), julio de 1958, pp. 29-39.

PRADA, Joaquín de: «Notas acerca de Bardem», *Afal* (8), marzo-abril de 1957.

SADOUL, Georges: «L'univers de J. A. Bardem», *Lettres Françaises* (607), 16/2/1956. SAGASTIZABAL, Javier: *Bardem (ensayo)*. Sestao: Cine-club, 1962.

SANTOS FONTENLA, César, «B.B.», *programa del Cineclub Salamanca, sesión LXVI*.

SANTOS FONTENLA, César: «Contradicciones. Notas 1964 en torno a la vigencia de Bardem», *Nuestro Cine* (29), mayo de 1964, pp. 13-18.

SAURA, Carlos: «Nosotros, las *esperanzas pendientes*», *Film Ideal* (33), julio de 1959, pp. 15-16.

TORRAS, Jorge: «Juan Antonio Bardem o la esperanza», en *Cómicos*. Barcelona: Aymá, 1964, pp. 7-37.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: «Juan Antonio Bardem», en *Los grandes y fundamentales nombres del cine*. Barcelona: Planeta, 1973, pp. 56-61.

4. *MUERTE DE UN CICLISTA*

ARISTARCO, Guido: «Gli egoisti», *Cinema Nuovo* (86), 10/7/1956, pp. 25-26.

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo: «Denuncia, testimonio, cine», *Objetivo* (8), agosto de 1955, pp. 31-34.

AUDIBERTI, Jacques: *Cahiers du Cinéma* (52), noviembre de 1955, pp. 53-54.

CAMPMANY, Jaime: «Más sobre *Muerte de un ciclista*», *Juventud* (622).

CASTRO, Antonio: «Muerte de un ciclista» en «Especial 100 años de cine español», *Dirigido* (248), julio-agosto de 1996, pp. 54-55.

CERÓN GOMEZ, Juan Francisco: «Las paradojas de la censura: *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem» en VV. AA.: *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Cuadernos de la Academia* (nº 5, mayo 1999).

DONALD (Miguel Pérez Ferrero): *ABC*, 12/5/1955 y 19/5/1955.

DONALD (Miguel Pérez Ferrero): *ABC*, 10/9/1955, p. 32.

DONIOL-VALCROZE, J.: «Naissance de Juan», *Cahiers du Cinéma* (51), octubre de 1955, pp. 40-42.

EVANS, Jo: «Pudovkin and the censors: Juan Antonio Bardem's, *Muerte de un ciclista*», Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies, volumen 8, nº 3, 2007, pp. 253-265.

GARCÍA DE LA PUERTA, Tomas: *Pueblo*, 12/9/1955, p. 8

GARCÍA ESCUDERO, José María: *Arriba*, 16/9/1955.

GARCÍA ESCUDERO, José María: *Arriba*, 9/11/1955.

G. FERNÁNDEZ: «*Muerte de un ciclista* (crítica demoledora)», *Libertad*, 24/11/1955.

GIL: *ABC* (edición de Sevilla), 16/11/1955.

GÓMEZ MESA, Luis: «Una película de coproducción hispano-italiana y otra perteneciente al género del Oeste», *Arriba*, 10/9/1955, p. 15.

EGIDO, Luciano G. y PRADA, Joaquín de: *Cinema Universitario* (2), octubre-diciembre de 1955, pp. 70-78.

KYROU, Ado: *Positif* (14-15), pp. 85-86.

KYROU, Ado: *Lettres Nouvelles* (32).

LASA, Juan Francisco de: *Revista*, del 25 al 31 de agosto de 1955.

LINHOFF, Guillermo: *El Alcázar*, 10/9/1955, p. 24.

MÉNDEZ-LEITE SERRANO, Fernando: «Muerte de un ciclista» en *Historia del cine español en 100 películas* (12). Madrid: Jupey, 1975, pp. 189-196.

MÉNDEZ-LEITE SERRANO, Fernando: «Muerte de un ciclista», *Objetivo* (5), mayo de 1955, p. 52.

O. de S.: «Excepcional documento de nuestro tiempo», *Ya*, 10/9/1955.

PÉREZ LOZANO, Jose María: «Guión de cine-forum para adultos. *Muerte de un ciclista*», *Fiim Ideal* (12), octubre de 1957, p. 33.

RABANAL TAYLOR, Manuel: «De cinco películas solamente una (o dos)», *Alcalá* (77), 1955, pp. 14-15.

REISZ, Karel: «Death of a cyclist», *Sight & Sound*, volumen 26 (1), verano de 1956, p. 32.

SANTIAGO, José María: «Muerte de un ciclista», *Versión original: Revista de cine*, nº 220, 2013, pp. 45-47.

SOUEF, Claude: *Le Nouvelle Critique* (68), septiembre-octubre de 1955.

5. TEXTOS DE JUAN ANTONIO BARDEM

«¡Ah! ¿Pero existe el cine nacional?», *La Hora*, II época (35), 5/10/1949, p. 10.

«Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía», *Objetivo* (6), junio de 1955, pp. 7-8.

«VII Festival Internacional du Film, Cannes 1955. Diario de un miembro del jurado», *Objetivo* (6), junio dc 1955, pp. 39-54.

«¿Para qué sirve un film?», *Cinema Universitario* (4), diciembre de 1956, pp. 24-25.

«Ver, oír, sentir: ordenar el caos», *Cinelandia* (suplemento cinematográfico del diario El Mundo) (52), sábado 25/6/1994, p. 2.

ISBN: 978-84-89444-34-8

Muy sesgada –y profundamente dañina para una sensata valoración de su obra– ha sido en general la interpretación historiográfica de la obra de Juan Antonio Bardem, cosida sin remedio a su militancia comunista y a su muy poco fiable "pentagrama" salmantino. El cineasta, ante la inexistencia de una tradición española a la que acudir, habría recibido y asimilado de manera tan directa el *impacto* del neorrealismo italiano que sus obras iban a acabar convirtiéndose en versiones hispanas, políticas y cuasi plagiarias de señeros títulos de Antonioni o Fellini.

Pero si la huella antoniniana parece indiscutible en *Muerte de un ciclista (1955)*, más útil nos parece profundizar en ese extraño destilado estilístico, *personalmente ecléctico*, que preside su puesta en forma y cuyos más evidentes pilares constructivos provienen del cine hollywoodiense y –pese a todo– de la apropiación y consiguiente transformación de determinados dispositivos formales y semánticos recibidos, por vías diversas, de la filmografía española de la década anterior. La operación, política y formal, se basa aquí en una calibrada elaboración sobre el punto de vista, capaz de solicitar al espectador compartir, casi desde el inicio, la mirada de un muerto, siempre controlada por un poderoso y maniáticamente dirigista narrador que regula el devenir del relato sin fisuras, tendente a un objetivo del cual no puede desviarse ni un ápice.

El presente volumen se adentra *de nuevo* en el análisis histórico y formal de este film emblemático que, tras obtener el Gran Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes y erigirse en manifiesto fílmico de las Conversaciones de Salamanca (mayo de 1955), convierte a su director, nacional e internacionalmente, en máximo exponente de las posibilidades que un cine español antifranquista podía alcanzar entonces.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
estudos audiovisuais