



**LA IMAGEN DE LA UNIVERSIDAD EN EL CINE ESPAÑOL DEL FRANQUISMO:
ESTUDIO DE LOS PERSONAJES DE *MUERTE DE UN CICLISTA* (JUAN ANTONIO
BARDEM, 1955)**

Valeriano Durán Manso
Universidad de Cádiz
valeriano.duran@uca.es

RESUMEN

Las películas españolas del franquismo (1939-1975) que se desarrollan en la Universidad son escasas y suelen enmarcarse en la comedia, sobre todo en la década de 1960. Sin embargo, la primera de ellas pertenece al cine negro y al melodrama, y contiene rasgos del neorrealismo italiano: *Muerte de em ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Este filme está protagonizado por em profesor universitario y refleja el modelo de docente imperante em la época, el rol de la mujer em el aula o las aspiraciones del alumnado em el contexto político, social e ideológico del régimen. Em el objetivo de reflexionar sobre las películas de este periodo centradas em la Universidad, y abordar las de los años 50, se analizan los personajes principales de este filme como persona y como rol, según Casetti y Di Chio. Así, se pretende delimitar los prototipos de personajes ligados a la universidad española de estos años.

Palabras clave: Universidad. Cine español. Franquismo.

**A IMAGEM DA UNIVERSIDADE NO CINEMA ESPANHOL DO FRANQUISMO:
ESTUDO DAS PERSONAGENS DA *MORTE DE UM CICLISTA* (JUAN ANTONIO
BARDEM, 1955)**

RESUMO

Os filmes espanhóis do franquismo (1939-1975), que ocorrem na Universidade, são escassos e geralmente são enquadrados em comédias, especialmente na década de 1960. No entanto, o primeiro deles pertence ao cinema noir e ao melodrama, e contém traços de o neorrealismo italiano: *Morte de um ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Este filme é estrelado por um professor universitário e reflete o modelo de professor predominante na época, o papel das mulheres na sala de aula ou as aspirações dos alunos no contexto político, social e ideológico do regime. Com o objetivo de refletir aobre os filmes desse período centrado na Universidade, e abordar os da década de 1950, os personagens principais do filme são analisados como pessoa e como rol, de acordo com Casetti e Di Chio. Assim, pretende-se delimitar os protótipos de personagens vinculados à universidade espanhola desses anos.

Palavras-chave: Universidade. Cinema Espanhol. Franquismo.

**THE IMAGE OF THE UNIVERSITY IN THE SPANISH CINEMA OF FRANCOISM:
STUDY OF *DEATH OF A CYCLIST* (JUAN ANTONIO BARDEM, 1955)**



ABSTRACT

The Spanish films of Francoism (1939-1975) that take place at the University are scarce and are usually framed in comedy, especially in the 1960s. However, the first one belongs to film noir and melodrama, and contains features of the Italian neorealism: *Death of a Cyclist* (Juan Antonio Bardem, 1955). This film is starred by an university profesor and reflects the type of hegemonic profesor at that time, the role of the women in the classroom or the aspirations of students in the political, social and ideological context of the regime. With the aim of reflecting on the films of this period centered on the University, and to adress those of the 1950s, the main characters of this film are analyzed as a person and as a role, acoording to Caseti and Di Chio. Thus it is intended to delimit the prototypes of characters linked to the Spanish university of these years.

Keywords: University. Spanish Cinema. Francoism.

L'IMAGE DE L'UNIVERSITE DANS LE CINEMA ESPAGNOL DU FRANQUISME: ETUDE DES PERSONNAGES DE *MORT D'UN CYCLISTE* (JUAN ANTONIO BARDEM, 1955)

RÉSUMÉ

Les films espagnoles du franquismo (1939-1975) qui se développent à l'Université sont rares et sont généralement encadrés dans la comédie, surtout dans les années 1960. Cependant, le premier appartient au film noir et au mélodrame, et contient caractéristiques du néoréalisme italien: *Mort d'un cycliste* (Juan Antonio Bardem, 1955). Ce film est interprété par un professeur d'université et reflète le modèle d'enseignant en vigueur à l'époque, le rôle des femmes en classe ou les aspirations des élèves dans le contexte politique, social et idéologique du régime. Dans le but de réfléchir sur les films de cette période centrée sur l'Université, et d'aborder ceux des années 1950, les personnages principaux de ce film sont analysés en tant que personne et en tant que rôle, selon Casetti et Di Chio. Ainsi, il est destiné à délimiter les prototypes de personnages liés à l'université espagnole de ces années.

Mots-clés: Université. Cinéma espagnol. Franquismo.

INTRODUCCIÓN

Las películas españolas producidas durante el franquismo (1939-1975) que poseen protagonistas ligados al ámbito universitario son escasas y suelen mostrar una visión edulcorada del mundo académico y de la figura de los docentes. Para construirlos, los cineastas recurren a una serie de rasgos que los hacen reconocibles ante el público, pero que, a la vez, perpetúan patrones que responden a una idea generalizada de sus tareas en el aula y de su relación con los alumnos. Así, “los valores ligados a una profesión en el cine se ponen de manifiesto con gran nitidez en los estereotipos que, como contenidos expresivos, se muestran en los textos de los diálogos”,



plasmándose esta idea de forma clara “en las películas que son protagonizadas –o en las que simplemente aparecen– por abogados, médicos y profesores” (LOSCERTALES ABRIL, 1999, p. 39). En este sentido, resulta de interés indagar en la representación fílmica de los profesores universitarios durante la dictadura para poder conocer el pasado histórico-educativo de esta época reciente en lo que respecta a la imagen de la Educación Superior, los espacios educativos y el mundo académico. Además, la aproximación a la figura de estos docentes invita a la reflexión sobre los modelos existentes en el presente, para poder evidenciar si se ha perpetuado en el tiempo o ha desaparecido para dar paso a otros diferentes. En esta tarea, la historia del cine resulta una importante aliada para indagar en la representación simbólica del universo, y del pasado, educativo.

El filme que se analiza está vinculado tanto al cine negro como al melodrama clásico, y presenta rasgos propios del Neorrealismo Italiano (VELÁZQUEZ GARCÍA, 2012) en lo que respecta al componente social, pues refleja las acusadas diferencias existentes entre una minoría elitista y una mayoría oprimida. Además, en pleno franquismo se situó “en el límite de la permisividad censora” (MONTERDE, 2005b, p. 290). Se trata de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), un título que permite examinar el tipo de profesor hegemónico en esta época –bastante ligado a patrones rígidos y autoritarios–, el rol de la mujer dentro del aula –que, aunque era minoritario con respecto al número de alumnos, empezó a experimentar un notable desarrollo en la España de la década de los 50–, o las aspiraciones de los estudiantes –que en ocasiones respondían únicamente a los intereses de sus progenitores–, en el contexto político, social e ideológico del franquismo. Esta película de Bardem –cineasta que entre 1953 y 1963 rodó “las que todos consideran sus obras maestras” (BLANCO MALLADA, 2003)–, resultó ganadora del premio FIPRESCI de críticos internacionales en el Festival de Cine de Cannes de 1955.

Desde estas consideraciones, y empleando una metodología cualitativa centrada en el método de estudio de caso (MARTÍNEZ CARAZO, 2006), se toma como muestra esta película para realizar un análisis de los tres personajes principales de la misma: Juan, María José y Matilde. Siguiendo las teorías de Franceso Casetti y Federico Di Chio (2007) relativas a la construcción y el análisis del personaje audiovisual –que atienden a las dimensiones como persona y como rol de los seres de ficción dentro del relato–, se pretende observar a los prototipos de personajes vinculados a la universidad española de la citada época como modelos de una realidad educativa, social y cultural determinada. Asimismo, al considerar que el filme es “un producto social, cultural e histórico que debe ser entendido en relación con su contexto” (GUILLAMÓN CARRASCO,



2017, p. 316), y que contribuye al entendimiento de una realidad concreta, esta obra de Bardem resulta muy representativa del tema que se trata. Para ello, se plantea como objetivo principal reflexionar sobre el lugar que la Universidad ocupó en el cine español del franquismo, especialmente en el de carácter comercial. Además, se persiguen los siguientes objetivos específicos:

- Conocer el papel innovador de Bardem en el cine español de los años 50, que estaba marcado por los géneros narrativos imperantes del cine comercial: el melodrama, la comedia y el cine con niño, que comenzaría con *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) y que tendría un gran éxito posteriormente en su vertiente musical con niños cantantes como Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal (DURÁN MANSO, 2015).
- Realizar una aproximación a las películas rodadas durante el franquismo –desde la posguerra y hasta los 50-, desarrolladas en ámbitos educativos, para poder comprender que la Universidad no aparece en la gran pantalla española hasta esa década.
- Analizar los personajes de *Muerte de un ciclista* ligados a la Universidad según las teorías de Casetti y Di Chio, es decir, como persona –atendiendo a las dimensiones iconográfica, psicológica, sociológica y sexual del personaje-, y como rol, es decir, observando sus motivaciones para ver sus acciones. Asimismo, también se realiza una aproximación a los espacios académicos donde transcurren sus experiencias.

MARCO TEÓRICO

Cine de autor al final de la autarquía: apuntes sobre Bardem

El cine español que se desarrolló tras la Guerra Civil (1936-1939), y marcó los años de la posguerra, estuvo muy próximo a la propaganda del franquismo. El ensalzamiento del considerado glorioso pasado español, las vidas de los personajes religiosos, la condena del comunismo o las comedias elitistas y desenfadadas, marcaron la producción fílmica de los años 40 y de parte de los 50 (MONTERDE, 2005a), consiguiendo plasmar en la gran pantalla algunos de los pilares del régimen dictatorial: el patriotismo, el catolicismo y el anticomunismo, sin olvidar la evasión y el entretenimiento, respectivamente.



No obstante, a principios de los años 50 se produjo “una apertura internacional del régimen” que supuso diversos “cambios en la política cinematográfica” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2018, p. 381), sobre todo cuando José María García Escudero se puso al frente de la Dirección General de Cine en 1951. Además, surgieron ciertas voces críticas por parte de algunos de los alumnos de Ciencias y Artes Cinematográficas –titulación surgida a raíz de la creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en 1947, un organismo que dependía de la Dirección General de Cinematografía y Teatro y se inspiró en el Centro Sperimentale de Roma (SÁNCHEZ NORIEGA, 2018, p. 388)-, como las de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, dos de sus primeros estudiantes:

Bardem y Berlanga fueron los primeros cineastas que se formaron profesionalmente al margen de la industria, y por ello se les consideraron los primeros directores teóricos y su irrupción en el cine español sería trascendental; su aportación fue tal que marcó el inicio de un profundo cambio que se consolidaría años después, pero, sin duda alguna, fueron ellos los máximos exponentes de ese giro que sufrió nuestra cinematografía y completarían Basilio Martín Patino y Carlos Saura entre otros. (PERALES BAZO, 2007, p. 102).

Ambos cineastas apostaban por reflejar en el cine la realidad social de España, quizá al estilo en que los cineastas del Neorrealismo Italiano lo estaban desarrollando. Así se ve por primera vez en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), una película que supuso un antes y un después en el cine de la época, pues “abordaba aspectos incómodos de la realidad española del momento, como la inmigración del campo a la ciudad, el mercado negro, el desempleo, la prostitución femenina, etc. con voluntad neorrealista, aunque sin pasar de cierta intensidad melodramática” (MONTERDE, 2005b, p. 247-248). De esta forma, Berlanga y Bardem empezaron a realizar de forma conjunta unos filmes que, intentando escapar de los márgenes del franquismo, conseguían realizar una crítica del mismo. Esta prolífica unión tuvo como primer fruto *Esa pareja feliz* (1951), cuya trama tuvo que girar “hacia la comedia para que la película fuese más ligera y fácil de digerir” (PERALES BAZO, 2007, p. 103). Aquí se constata ya que los intereses de ambos, y, en este caso los de Bardem, eran diferentes a los de la industria cinematográfica española, como se advirtió en sus siguientes filmes en solitario: *Cómicos* –con la que debutó y consiguió participar en el Festival de Cannes de 1954, donde obtuvo una “buena acogida [...], gustó y sonó para el Premio de la Crítica Internacional, que, finalmente, no recibió” (CERÓN GÓMEZ, 1998, p. 108)-, *Felices Pascuas* (1954), y, sobre todo, *Muerte de un ciclista*, que centra el presente estudio.



Bardem contribuyó a partir de la década de los 50 a que el cine español actual no fuera “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (MONTERDE, 2005b, p. 283), como bien indicó en la ponencia que pronunció en mayo de 1955 durante las Conversaciones de Salamanca. Prueba de ello es su éxito fuera de las fronteras españolas y el reconocimiento de su cine en festivales como el de Cannes, o en los Oscar, donde su película *La venganza* (1958) fue nominada como mejor Película de Habla No Inglesa. Este prestigio internacional no coincidía con la opinión que el régimen tenía de su obra, como se evidenciaba a través de la censura. Sin embargo, el cineasta logró transmitir sus planteamientos de forma indirecta:

Paradójicamente la censura, por su conversión de la comunicación en silencio, le ayuda a ver a los personajes desde el exterior e irlos desnudando hasta hacer que se manifiesten, en su soledad, en su tristeza. Sin decir nada de modo explícito hace que la vida se vea con otros ojos a través de esos personajes y que el silencio se haga comunicación. Ese fue el elemento clave de su poética. (BLANCO MALLADA, 2003).

Desde estas consideraciones, Bardem ocupa un lugar primordial en el panorama fílmico del franquismo al plantear temas presentes en la sociedad española, pero silenciados por la dictadura, y diseñar unos personajes complejos que intentaban reflejar la realidad de la calle y que poseían un interesante y profundo universo interior. Así se produce también con las instituciones educativas, que no estaban muy presentes en los relatos audiovisuales y, más concretamente, con la Universidad, un espacio que el director conocía muy bien, pues antes de comenzar sus estudios sobre cine contaba con el título de ingeniero agrónomo. Estos elementos denotan que él “fue un director comprometido con su tiempo, pero más allá de eso también lo fue consigo mismo, permaneciendo fiel a unos criterios artísticos que siempre mantuvo en sintonía con su ideología marxista”, y esto lo convirtió en “uno de los autores más conflictivos e incómodos del régimen franquista” (PERALES BAZO, 2007, p. 113).

La Universidad en el cine español del franquismo y la irrupción de *Muerte de un ciclista*

El ámbito universitario estaba prácticamente ausente del cine español antes de la década de los 50, así como los espacios educativos. No obstante, durante los primeros años de posguerra se estrenaron dos películas desarrolladas en el ámbito escolar, *¡A mí no me mire usted!* (José Luis



Sáenz de Heredia, 1941) y *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), y la década siguiente comenzó con otra donde las escenas escolares ocupaban un importante peso en la trama, concretamente en un internado, *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950) (DURÁN MANSO; ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, 2018). Los profesores de este periodo que aparecen en la pantalla española destacaban por encarnar un modelo humanista, e incluso idealizado, aunque recto, es decir, como si fueran los salvadores de los alumnos y un guía para la formación y para la vida. Esto ocurría también en otro país mediterráneo donde en estos años se desarrollaron numerosas películas en ámbitos educativos:

De una forma muy enfatizada éste es el modelo que transmiten, en tanto que ‘ideal’, las películas de Italia y España que son del mismo ámbito ideológico. Parece ser que las películas de los dos países, y de una manera semejante todas las europeas (que no son muy abundantes), tienen las mismas raíces grecolatinas en los arquetipos, y judeocristianas en lo ético. (LOSCERTALES ABRIL, 1999, p. 40).

Así se produce con el protagonista de *Muerte de un ciclista*, quien no aparece como un modelo ideal de profesor –rompiendo con la tendencia imperante-, pero sí exhibe un talante comprometido, crítico y ético con su trabajo como docente y ante los alumnos. *Muerte de un ciclista* es una coproducción italo-española protagonizada por dos de los principales actores del momento en sus respectivas cinematografías –Italia y España-, Lucía Bosé y Alberto Closas. La película obtuvo un considerable éxito en el Festival de Cannes, y esto “significó la inmediata estima del cineasta entre la crítica internacional” (MONTERDE, 2005b, p. 288), pero, sin embargo, fue considerada gravemente peligrosa por la censura del régimen debido a que, de forma indirecta, suponía un ataque a la élite social franquista. A este respecto, el filme “es una crítica a la hipocresía burguesa y el sacrificio de los demás para mantener sus privilegios” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2018, p. 386). De todas formas, el aparato de censura se centró más en el tema del adulterio entre los protagonistas –especialmente al ser una mujer quien tiene un amante, y no al contrario-, que en la problemática social presente en la historia, donde los burgueses viven sin preocupaciones y celebran fiestas, y los trabajadores están en la miseria y son explotados –abiertamente o sutilmente-, por los anteriores.

A este respecto, destaca la secuencia en la que el protagonista visita un barrio popular de Madrid haciéndose pasar por periodista para buscar a la familia del hombre al que ha atropellado y obtener información. Aquí se perciben las precarias condiciones de vida de los trabajadores,



quienes habitan en minúsculos pisos del extrarradio articulados en torno a patios de vecinos y casi sin agua corriente. La apariencia de estos barrios, con partes sin asfaltar –y con charcos producidos a causa de la lluvia-, paredes deterioradas, humedades en los edificios y ropa tendida en los balcones de las viviendas, otorga un cariz neorrealista al filme que se acentúa con la imagen de los vecinos, muchos de ellos procedentes de zonas rurales muy deprimidas que se han desplazado hasta Madrid para buscar una oportunidad. Aquí viven hombres que tienen trabajos de baja cualificación, mujeres que atienden a la familia o que trabajan sirviendo, ancianos enfermos y numerosos niños que juegan en la calle. Esta estampa choca totalmente con la existencia burguesa de los personajes principales y se acentúa cuando el protagonista, Juan Fernández Soler, se introduce en el barrio.

En lo que respecta al ámbito educativo, la película destaca por varios aspectos bastante novedosos con respecto al cine que se realizaba en la época. En primer lugar, se trata de la primera película española que tiene como protagonista a un profesor de Universidad, y, aunque es cierto que no transcurre íntegramente dentro de los muros de la Academia, la trama plantea aspectos muy críticos con la propia institución. Así, en segundo lugar, sobresale por tener un personaje femenino secundario muy activo que estudia Ciencias en una clase repleta de chicos, y que no teme enfrentarse a su profesor. En tercer lugar, plasma por primera vez en la gran pantalla española una manifestación de estudiantes “como las que empezaban a producirse en realidad en aquellos años, aunque teniendo que disfrazarla de motivaciones puramente académicas, porque de lo contrario no habría superado el filtro censor” (PÉREZ MILLÁN; PÉREZ MORÁN, 2015, p. 67). Estas interesantes representaciones de la realidad universitaria de la época –y, además, atrevidas en plena dictadura-, no tuvieron una notable presencia en el desenlace, pues la censura impuso la muerte de la pareja protagonista a causa del adulterio cometido (MARCOS RAMOS, 2015, p. 378).

ANÁLISIS: MUERTE DE UN CICLISTA

Como apunta Loscertales Abril (1999), *Muerte de un ciclista* pertenece al grupo de Películas con personajes relacionados con la profesión docente –el otro es el de Películas centradas en la profesión y la enseñanza-, al mostrar la realidad educativa de la época a través de los profesores y de los alumnos que en ella aparecen. La acción se desarrolla en Madrid en 1955. Juan es profesor adjunto de Geometría Analítica en la Universidad Complutense y es el amante de María José, una joven de la alta sociedad que está casada con el acaudalado Miguel de Castro. Al volver



de uno de sus encuentros furtivos, atropellan a un ciclista y huyen en lugar de socorrerlo para evitar que puedan verlos juntos. El ciclista muere y esto provoca un desgaste en la pareja que, en el caso de él, se evidencia especialmente en su labor docente. Además, el descubrimiento del adulterio se convierte en un juego para Rafa, un crítico de arte conocido de ambos que pretende chantajearlos. Juan y María José experimentan una dispar evolución a raíz del suceso que se torna trágica cuando vuelven al lugar de los hechos.

Juan: el profesor atrapado en un modelo clásico

El protagonista, a quien da vida Alberto Closas, es un hombre soltero y solitario, que supera los 35 años y todavía vive con su madre. De aspecto clásico, apuesto y tono de voz firme, proyecta una imagen distante, especialmente cuando está en el aula ante sus alumnos. Juan, que representa con fidelidad al prototipo del docente universitario de familia adinerada que se muestra frío con sus subordinados, ostenta el cargo de profesor adjunto de Geometría Analítica, un cargo que ha conseguido –en buena parte–, gracias a su cuñado, Jorge, que es una persona con influencias dentro del régimen. Por ello, no suele hablar mucho de su trabajo, pues su entorno conoce bien cómo ha llegado hasta la Universidad, y esto, en cierta medida, le avergüenza. Él es un hombre formal, callado y reflexivo, aunque no tímido. Su principal transformación se produce cuando consigue salir de su introspección inicial para transmitir sus dilemas internos.

A nivel psicológico, el protagonista tiene una herida del pasado que no ha cicatrizado aún. Durante la Guerra Civil participó con el bando nacional, y esto lo alejó de su novia, María José, quien a su regreso del frente ya estaba casada con Miguel, un hombre de negocios muy bien relacionado socialmente. No obstante, el protagonista inicia con ella una relación sentimental que le obliga a tener que verla a escondidas para poder tener intimidad, aunque ambos aparecen juntos con Miguel y con los amigos comunes que tienen cuando van a algún acto o fiesta de sociedad, eso sí, guardando las apariencias. Sin duda, Juan está atrapado en una relación adúltera, y a ello hay que sumar los delitos de atropello y omisión de socorro de un ciclista cuando volvía con María José de una de sus citas. A pesar de ello, es un hombre íntegro que cada vez está más atormentado por la muerte que ha ocasionado, pues, aunque desde el principio quiso socorrer al obrero, su amante le pidió que huyeran de la escena del crimen para evitar que alguien los viera. Esta huida se convierte en su principal problema y se torna en una obsesión, pues, además, el atropello se produjo



en el mismo lugar donde él luchó en la guerra años antes. La culpa origina su exilio interior, ya que “su necesidad a la hora de atribuirse el crimen y entregarse a la ley es más potente que la posibilidad de olvidar” (MURILLO MIR, 2014, p. 51).

Este hecho le afecta especialmente en sus relaciones personales y profesionales. Así, en primer lugar, se muestra distante con su familia, especialmente con su madre, con la que habita en la casa familiar. Este detalle evidencia que, aunque goza de un buen estatus social por su apellido y por su trabajo en la Universidad, no dispone del nivel económico esperado. Por ello, se puede afirmar que “vive con su madre porque carece de la solvencia y del empuje para vivir por su cuenta” (LAFUENTE GONZÁLEZ, 2019, p. 401-402). Debido al suceso, se va mostrando cada vez más distante y hermético con su progenitora, como si temiera decir algo que pudiera delatarlo, pero, finalmente, ella descubre que detrás de su ensimismamiento se oculta algo grave. Por otra parte, se muestra cada vez más reacio a seguir participando de la frivolidad que caracteriza a su grupo de amigos y más introvertido ante ellos, mientras que, en tercer lugar, proyecta su tormento interno en la Universidad. Esto se evidencia con una de sus mejores alumnas, Matilde Luque Carvajal, quien se termina convirtiendo en el detonante de la toma de conciencia que experimenta tras el incidente, ya que a partir de aquí “empieza a preguntarse por el sentido de su existencia y de su actividad” (PÉREZ MILLÁN; PÉREZ MORÁN, 2015, p. 68). La crisis moral del protagonista, determinada también por no sentirse a la altura de lo que su familia o su entorno esperan de él –pues “no logra la cátedra a la que aspira desde hace tiempo” (LAFUENTE GONZÁLEZ, 2019, p. 401), no está casado y parece desconectado de sus amistades-, se evidencia muy bien en los espacios de las secuencias que comparte con Matilde: el aula, su despacho y el campus.

El aula es el primer lugar donde ejerce su dominio. Se trata de un aula tipo anfiteatro, donde se imparten lecciones y donde la citada alumna se está examinando ante la atenta mirada de todos sus compañeros y la indiferencia del profesor, quien está más centrado en encontrar en el periódico la muerte del ciclista que en su brillante ejercicio. Por ello, cuando descubre la fatal noticia pierde los papeles, le grita que se calle y la suspende en el acto, para el desconcierto de Matilde, quien regresa a su sitio llorando. Esta secuencia resulta clave porque refleja el abuso de poder del profesor ante todos sus alumnos. El segundo espacio es el despacho de Juan, donde, gracias a la iluminación se percibe su papel dominante en primer plano frente a una alumna empequeñecida y ensombrecida que, desde el fondo, adquiere seguridad, se le acerca y consigue enseñar sus armas. Sin duda, “el vacío de la sala es lo que llena sus dimensiones, la composición



geométrica, dura y rígida que da énfasis a la rigidez y la inflexibilidad del sistema educativo-sistema político” (BLANCO MALLADA, 2003). Matilde le reprocha la injusticia que ha cometido con ella y le recrimina que su cargo académico se debe a la influencia de su cuñado. Este encuentro hace mella en Juan, pues comprende que hasta los alumnos cuestionan su lugar dentro de la Universidad debido a la forma en que llegó a la institución. El tercer espacio es el campus, donde los estudiantes se manifiestan para apoyar a Matilde. La conversación con la chica y la protesta estudiantil llevan a Juan a tomar una decisión: renunciar a su puesto. Así se lo comunica a la alumna en el campus, cuando, sin ningún tipo de acritud, le pide que le entregue en la facultad su carta de dimisión, pues, gracias a ella consigue darse cuenta de que no estaba actuando bien. En definitiva, “este hecho es un símbolo para él, que considera que pertenece a un tiempo en el que había demasiados símbolos, a los que el cineasta ataca y da la vuelta con la película, construida a base de ellos, pero de índole contraria” (SANTIAGO, 2013, p. 47).

María José: la mujer burguesa

Interpretada por Lucía Bosé, la protagonista es una mujer casada y de elevada posición social que carece de una profesión u ocupación determinada. Ella es algo más joven que Juan, pero no tiene hijos a pesar de que supera la treintena; una edad en la que las mujeres de la época que estaban casadas solían tener varios hijos y vivir dedicadas a ellos. Este aspecto resulta muy llamativo, pues el propio franquismo propagaba mediante la educación, el cine y los medios de comunicación, entre otras vías, una idea de familia tradicional en la que la mujer debía ejercer los roles de madre y esposa. Por ello, para los espectadores de la época María José representó un perfil de personaje femenino inédito en el cine español de los 50, el de una mujer casada y hedonista, que vivía para ella y no quería ser madre. En lo que respecta al ámbito iconográfico, posee una gran belleza, es muy elegante y representa el prototipo de la mujer burguesa de la época: siempre bien vestida, con gusto refinado y marcada por una existencia donde las fiestas de sociedad y los actos religiosos delimitan el calendario. Al estar casada con un importante empresario asiste a diversas fiestas de sociedad, donde se muestra resuelta y divertida. Asimismo, también acude a la Iglesia con asiduidad y se muestra piadosa, una actitud que denota el estrecho vínculo existente entre la elite social del franquismo y la religiosidad católica. Esta curiosa ambivalencia refleja su frivolidad, aunque suele actuar con naturalidad, mantener la compostura y emplear un discurso comedido y



un tono de voz muy estable. A pesar del desarrollo de los acontecimientos, no experimenta una transformación física, aunque sí interior y bastante distinta a la de Juan.

A nivel psicológico, María José de Castro está atrapada en una vida de la que, realmente, no desea salir. Por una parte, está enamorada de Juan, pero decidió casarse con un hombre más adinerado y poderoso cuando el protagonista estaba todavía en la guerra. A pesar de ello, mantiene con él una relación adúltera que lleva con total discreción, hasta tal punto que su marido no sospecha absolutamente nada y tiene que ser un amigo común, Rafa, quien se lo dice para presionarla. La joven es consciente de que su cónyuge la quiere y reconoce que es Juan a quien desea, pero este amor no es suficiente para tomar la decisión de abandonar a su esposo. En este sentido, la visión de la protagonista en torno al matrimonio, el universo de la pareja y la fidelidad resulta muy avanzada con respecto a la idea hegemónica que tenían los personajes femeninos habituales del cine del franquismo:

En una clara oposición al discurso nacional-católico, que idealiza el matrimonio burgués a partir de una retórica sentimental, el matrimonio aparece aquí como un enlace de intereses en los que se entremezcla lo económico con lo sexual. En este sentido, podemos afirmar que, detrás de la retórica amorosa, austera y sacrificial propugnada por el Régimen, la lógica interna del matrimonio burgués en el film se define en términos de beneficio (económico, social, sexual) en el cual cada parte deberá velar por su perpetuación. (GUILLAMÓN CARRASCO, 2017, p. 322).

El carácter independiente de la protagonista se refleja en primer lugar al inicio del filme, cuando aparece conduciendo su propio coche, algo que, por otra parte, indica también el elevado estatus que ostenta en la España de los 50. Además, se muestra resolutiva ante las situaciones a las que se enfrenta y lleva la iniciativa en la relación que mantiene con Juan, mientras que con su marido se muestra más sumisa, es decir, tal y como se espera de una esposa de su estatus. Así se evidencia cuando atropella al ciclista mientras volvía a Madrid con Juan, pues decide que deben huir en lugar de socorrerlo. Ella teme que la relación que tienen se descubra y esto podría suceder si ayudan al obrero atropellado. Su actitud con respecto al accidente es radicalmente opuesta a la de su amante, y bastante más hipócrita, pues, mientras Juan se acerca a conocer a la viuda del ciclista –sin decirle quién es–, para interesarse por la situación de su familia tras el accidente, ella le da una suma de dinero para que se la entregue a la mujer. Esto denota que el profesor ya está empezando a experimentar un cambio, e incluso una conciencia social, mientras que ella sigue



vinculada a los actos benéficos propios de la burguesía. Las diferentes posturas que manifiestan en torno al trágico suceso se acentúan aún más cuando Juan no descarta denunciar el hecho ante la policía, para poder liberarse, algo a lo que ella no está dispuesta, pues el mantenimiento de su posición es su principal prioridad. Sin duda, el abismo que se empieza a abrir entre los dos va indicando que “una nueva tragedia se avecina” (LAFUENTE GONZÁLEZ, 2019, p. 402).

Los espacios donde María José experimenta una mayor evolución como personaje no se corresponden con los universitarios, como sí ocurre con los otros dos seres de ficción que se analizan, sino con los lúdicos y religiosos, debido al rol de mujer burguesa que ejerce en la película. La protagonista evoluciona hacia la *femme fatale* (GUILLAMÓN CARRASCO, 2017; SANTIAGO, 2013), y, a este respecto, es necesario matizar que este estereotipo estaba “fuertemente codificado y anclado en la narrativa clásica de la sanción, revelando la dificultad de articular, en el cine bajo el franquismo, un modelo de feminidad alternativo a la norma del matrimonio y al orden de lo materno” (GUILLAMÓN CARRASCO, 2017, p. 313). María José tiene éxito personal y social, y está casada, pero, sin embargo, no tiene hijos y mantiene una relación adúltera, de manera que sufre un castigo por ello. El modelo que representa no tenía cabida en el prototipo de personaje femenino que defendía el franquismo, así que paga con su propia vida el atropello intencionado de Juan –con quien acaba para poder continuar con su vida-, y la muerte del ciclista. A este respecto, se puede asegurar que ella “es el ejemplo perfecto de conformismo arribista, de egoísmo sin fisuras, de tenacidad en el mantenimiento de un rango por encima de cualquier otra consideración” (PÉREZ MILLÁN; PÉREZ MORÁN, 2015, p. 68). Aunque en un principio parecía un personaje más complejo, finalmente gira hacia la perversidad por una cuestión moral.

Matilde: una nueva mujer

Encarnada por Bruna Corrà, este personaje resulta bastante llamativo en la película y representa un evidente avance en la construcción de los personajes femeninos en el cine español de los 50. Matilde Luque es una joven universitaria que estudia Ciencias en una clase repleta de chicos –de hecho, solo hay cinco alumnas-, y esto pone de manifiesto la escasa presencia de la mujer en la Universidad española de la época y, especialmente, en las carreras de Ciencias. Además, por una cuestión educativa y de género las estudiantes aparecían más ligadas a las carreras



de Letras, de Educación o de Enfermería, es decir, aquellas en las que la labor profesional se desarrolla enseñando o cuidando al otro. En lo que respecta al aspecto iconográfico, es muy fina y suele portar un vestuario discreto y recatado, muy apropiado tanto para su edad –tiene unos 20 años-, como para ir a clase. Su atractivo físico no aparece ensalzado con su vestuario, como sí le sucedía a María José, pues desea destacar por su intelecto, no por su aspecto. Esto se evidencia también en su forma de hablar y en sus modales, pues se muestra directa en su discurso y clara en su tono –aunque siempre con educación-, y no exhibe ningún rasgo de seducción. Como los demás personajes, no experimenta una notable transformación iconográfica.

A nivel psicológico, Matilde es una chica trabajadora, luchadora e inteligente, que se toma muy en serio sus estudios y que, además, es una de las alumnas más brillantes de su clase. Por su presencia en la Universidad, su compromiso con la carrera y el examen tan bueno que realiza, se puede asegurar que la joven desempeña el rol de nueva mujer en pleno franquismo, mucho más preocupada en su futuro profesional que en su ámbito personal. Se trata de un perfil muy novedoso en el cine español del momento:

Frente a la duplicidad y falsedad de la *femme fatale*, frente a la ambición (económica, social y sexual) de María José, Matilde representa a la ‘chica buena’, honesta, sincera y trabajadora, un modelo de feminidad que, en su inconformismo social, tampoco parece adecuarse al modelo hegemónico. Además, Matilde estudia una carrera universitaria de ciencias, lo que alude a sus aspiraciones emancipatorias (a diferencia de María José, que depende económica y socialmente de su marido) y queda representada como una mujer dotada de una gran inteligencia matemática y científica (inteligencia considerada tradicionalmente masculina). (GUILLAMÓN CARRASCO, 2017, p. 327).

Junto a estas cualidades, destaca su espíritu de lucha, su carácter decidido y su valentía, pues no duda en enfrentarse a su profesor tras suspenderla sin motivo. Además, le dice claramente que lo que ha hecho con ella es una injusticia. Cuando él le responde que es posible que tenga razón, que no puede remediarlo y que recurra al claustro o al decano, ella –en un tono más alto-, le reprocha que su cuñado es muy poderoso y que cualquier pleito entre ella y la Universidad sería inútil, ya que ella está sola y a él lo protegen la propia institución y su cuñado. Sin duda, Matilde muestra una gran osadía con este tipo de comentarios, pero, sin embargo, sus palabras tienen efecto en Juan, quien agradece su sinceridad, le pide disculpas tras ella transmitirle las suyas y admite que no ha sido justo. Antes de salir del despacho, la joven le habla de su egoísmo, pues él no encuentra ningún motivo que justifique el suspenso. Posteriormente, se organiza un gran alboroto en el



campus. Matilde cuenta con el fiel apoyo de sus compañeros, un numeroso grupo de jóvenes inconformistas de clases acomodadas –al igual que ella-, que rechazan la injusticia cometida y piden la destitución de Juan. Sus protestas se intensifican cuando lanzan piedras contra las ventanas del decanato mientras allí se reúnen el protagonista y el decano, “quien se ofrece a mediar y aconseja a Juan que recurra a la influencia de su cuñado si quiere conservar el puesto” (PÉREZ MILLÁN; PÉREZ MORÁN, 2015, p. 67).

La protesta, en la que tiene que intervenir la policía, denota que los estudiantes apoyan la causa de Matilde y que valoran sus cualidades, pues además de buena estudiante es buena compañera. Su pensamiento íntegro y la nobleza de sus sentimientos se perciben también en la conversación que mantiene con Juan en el decanato, mientras los alumnos se manifiestan en el campus. Ella admira a su profesor y no desea que pierda su trabajo o sea duramente sancionado, es más, le preocupa qué pasará con él a partir de ahora. Sin embargo, él le transmite su agradecimiento y se muestra tranquilo, pues de no ser por ella y la protesta de los alumnos seguiría instalado en su egoísmo. La joven resulta decisiva en “el cambio que Juan experimenta” (MARCOS RAMOS, 2015, p. 374), y, además, sufre una evolución psicológica a raíz de sus conversaciones con el docente.

Matilde responde al modelo de chica universitaria de la época, un nuevo prototipo de mujer que se caracterizaba por el interés en tener estudios superiores en un mundo claramente masculino –representado por sus compañeros y por sus profesores-, y que no se resignaba únicamente a desempeñar los roles de madre y de esposa. Ella representa a la nueva mujer –formada, universitaria y con deseos de independencia-, que se empezó a gestar tímidamente durante el franquismo a partir de la década de los 50 y durante los años del desarrollismo, y que daría sus frutos profesionales en el tardofranquismo y la Transición.

CONCLUSIONES

Muerte de un ciclista es una de las primeras películas realizadas en el franquismo que se atrevió a criticar el sistema político y social existente en España, y una de las principales de la filmografía de Juan Antonio Bardem. La Universidad apareció por primera vez en el celuloide español con este filme, y desde el punto de vista del drama, lo que permitió abordar cuestiones como el abuso de poder por parte de los docentes, el esfuerzo de las estudiantes por formarse en



un mundo de hombres y las primeras protestas estudiantiles de la época. No obstante, la imagen de la enseñanza superior en el cine del franquismo giró en los años 60 hacia un género narrativo radicalmente opuesto, la comedia, como se advierte en películas de gran éxito comercial como *Margarita se llama mi amor* (Ramón Fernández, 1961), *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) o *Los chicos del Preu* (Pedro Lazaga, 1967) (DURÁN MANSO, 2018). Con ello, se intentó erradicar el tono elitista de la institución para aproximarla a las clases populares, obviando también el carácter crítico y realista que se había tratado en el filme de Bardem. La vuelta de la Universidad al drama se produjo en los filmes del Nuevo Cine Español, concretamente con la crítica *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966), y más tarde en el tardofranquismo con *Del amor y otras soledades* (1969), también dirigida por Martín Patino y, de nuevo, protagonizada por Lucía Bosé.

Asimismo, también ofrece varios perfiles de docentes, siendo el que representa Juan el más desarrollado. En primer lugar, el protagonista trabaja como profesor en la Universidad por sus relaciones familiares, y aspira a una cátedra que tarda en llegar. Ambas cosas ponen de relieve que los vínculos de poder, y no el talento y la vocación, están detrás del inicio de la carrera de este personaje y de su promoción académica. Además, las secuencias del examen de Matilde y de la posterior tutoría en su despacho, revelan que, aunque no tuviera razón, el profesor es el que tiene la última palabra, ejerciendo un poder sobre sus alumnos que van más allá de la autoridad. Sin embargo, Juan se siente cautivado por la integridad de la joven, y esto lo mueve a buscar en su interior la fuerza para poder romper con una vida plagada de favores que debe pagar continuamente para justificar el lugar que ocupa en la Universidad y con la frivolidad de la vida social en la que está inmerso con María José. Junto a él aparecen otros docentes –entre quienes se encuentra el decano de su facultad–, que representan el estereotipo de profesor conservador, distante con los estudiantes, aparentemente diplomático y asentado en el régimen, al que Juan iba camino de convertirse si no fuera porque logra parar a tiempo. En la película no aparecen profesoras, quizá porque las áreas de Matemáticas, de Ingeniería o de Ciencias parecían relegadas a los hombres, mientras que el número de alumnas es escaso y solo destaca Matilde en una clase abarrotada de chicos.

Por otra parte, en la película se establece un interesante paralelismo entre la realidad universitaria del momento y la realidad de España durante el franquismo de la década de los 50. Así, en la relación entre Juan y Matilde se aprecia en el autoritarismo que él ejerce sobre ella, de



forma injusta y arbitraria, la capacidad de respuesta y actuación de la chica y, además, la toma de conciencia, la organización y la firme protesta de los alumnos. El eje Juan-Matilde-estudiantes evoca al existente entre Franco-ciudadano oprimido-masa, aunque no se muestra de una forma evidente. En este sentido, Matilde encarna la voz de los intelectuales contra un régimen férreo que los silenciaba y que a partir de los 50 empieza a ser más visible en el ámbito universitario. Aunque la censura del régimen no permitió que este paralelismo con la situación social española tuviera un mayor desarrollo, las escenas de las protestas estudiantiles resultan muy reveladoras y permiten observar que Bardem pretendió realizar una crítica a un sistema político dictatorial y jerárquico que resultaba opresor para la población.

En cuanto a los personajes femeninos, la película realiza una crítica al modelo de mujer hegemónico durante el franquismo a través de María José y de Matilde. Ambas poseen personalidades muy diferentes, pero comparten ciertas similitudes en lo que respecta al rol que desempeñan como mujeres en una sociedad muy patriarcal. Así, la primera está casada pero no muestra interés por su matrimonio ni tampoco por ser madre, mientras que la segunda –más joven–, está centrada en su carrera universitaria y no parece tener novio ni tampoco planes de maternidad. Además, las dos se rebelan contra el personaje masculino que las oprime, respectivamente, su marido y su profesor. Esto evidencia el valor del cineasta para ofrecer otros modelos posibles de mujer en plena dictadura, a pesar de que, por motivos de censura, en el desenlace se condenara a María José con la muerte tras cometer el crimen. Esto supuso una defensa de la mujer tradicional frente a un modelo que en la España de los 50 no podía mostrarse en la gran pantalla como un ejemplo a seguir.

REFERENCIAS

BLANCO MALLADA, Lucio. Juan Antonio Bardem: un gran comunicador. **Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria**, N° 5, 2003. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0303120005A>

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

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.

DURÁN MANSO, Valeriano. Los personajes universitarios en el cine español del franquismo: presencia y evolución en la década de 1960. En: GONZÁLEZ, Sara; MEDA, Juri; MOTILLA,



Xavier; y POMANTE, Luigiaurelio (Eds.): **La práctica educativa. Historia, Memoria y Patrimonio**. Salamanca, FarenHouse, 2018, pp. 83-93.

DURÁN MANSO, Valeriano y ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, Pablo. La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo: autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950). **Revista Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació**, N° 31, pp. 59-88, enero 2018. Recuperado de: <http://revistes.iec.cat/index.php/EduH/article/view/144072/142723>

DURÁN MANSO, Valeriano. Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60. **Ridphe_R Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo**, V. 1, N° 1, pp. 128-145, julio/diciembre 2015. Recuperado de: <https://www.fe.unicamp.br/revistas/ged/RIDPHE-R/article/view/7306/6203>

GOYANES, Manuel (productor) y BARDEM, Juan Antonio (director). **Muerte de un ciclista**. España/ Italia: Guión Producciones Cinematográficas/ Suevia Films-Cesáreo González/ Trionfalcine, 1955.

GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. La representación de la *femme fatale* en el universo narrativo de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). **Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria**, N° 17 (3), pp. 313-331, 2017. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.55802>

LAFUENTE GONZÁLEZ, Javier. **Educación de cine. Profesores en las películas de ficción desde el cine mudo hasta hoy**. Zaragoza: Editorial Doce Robles.

LOSCERTALES ABRIL, Felicidad. Una propuesta para estudiar los valores de la profesión. Estereotipos y valores de los profesores en el cine. **Comunicar**, N° 12, pp. 37-45, 1999.

MARCOS RAMOS, María. Cómo sobrevivir a la censura: *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). En: CAMARERO, Enma y MARCOS, María (coords.) **III Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos**. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca. Tomo I, 2015, pp. 363-374. Recuperado de: <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2016/05/salamanca-actas-tomo-1.pdf>

MARTÍNEZ CARAZO, Piedad Cristina. El método de estudio de casos. Estrategia metodológica de la investigación científica. **Pensamiento y gestión**, N° 20, pp. 165-193, 2006.

MONTERDE, José Enrique. El cine de la autarquía (1939-1950). En GUBERN, Roman; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; y TORREIRO, Casimiro. **Historia del cine español**. Madrid: Ediciones Catedra, 2005a, pp. 181-238.

MONTERDE, José Enrique. Continuismo y disidencia (1951-1962). En GUBERN, Roman; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; y TORREIRO, Casimiro. **Historia del cine español**. Madrid: Ediciones Catedra, 2005b, pp. 239-293.



MURILLO MIR, Carles. Historicidad y culpa en *Muerte de un ciclista* y *Caídos del cielo*. **Rassegna iberistica**, vol. 37, Nº 101, pp. 47-67, 2014. Recuperado de: DOI 10.14277/2037-6588/3p

PERALES BAZO, Francisco. Los inicios de Juan Antonio Bardem: el encuentro de dos cineastas. **Frame**, Nº 2, pp. 102-115, 2007. Recuperado de: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/14189/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio y PÉREZ MORÁN, Ernesto. **Cien profesores universitarios en el cine de ayer y de hoy**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.

SANCHEZ NORIEGA, Jose Luis. **Historia del cine. Teorías, estéticas y géneros**. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

SANTIAGO, José María. Muerte de un ciclista. **Versión Original. Revista de Cine**, Nº 220, pp. 45-47, 2013.

VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara. El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50. **Transfer**, vol. 7, Nº 1-2, pp. 160-171, 2012. Recuperado de: <http://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/18046/20692>

Recebido em: 06 de maio de 2020

Aceito em: 10 de junho de 2020