

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

GUÍA PEDAGÓGICA



— **Maria José:** Tengo miedo

— **Juan:** ¿Por qué? Nadie nos ha visto

Extracto de diálogo de *Muerte de un ciclista*

SINOPSIS

Tras atropellar accidentalmente a un ciclista en la carretera, Juan y María José deciden abandonarle y ocultar su delito. Si se desvelase que iban juntos en el coche podría también destaparse su relación extramatrimonial. Ambos entran en una espiral de miedo y culpa que amenazará una vida de bonanza y privilegio.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

FICHA TÉCNICA

País: España

Año: 1955

Duración: 84 min.

Dirección: Juan Antonio Bardem

Guion: Juan Antonio Bardem (basado en un argumento de Luis Fernando de Igoa)

Productoras: Guion PC (España), Trionfalcine (Italia)

Productor: Manuel J. Goyanes

Dirección de fotografía: Alfredo Fraile

Música: Isidro B. Maiztegui

Montaje: Margarita Ochoa

Decorador: Enrique Alarcón

Sonido: Alfonso Carvajal

Reparto: Lucía Bosé (María José de Castro), Alberto Closas (Juan Fernández), Carlos Casaravilla (Rafael Sandoval), Otello Toso (Miguel Castro), Bruna Corrà (Matilde Luque), Alicia Romay (Carmina), Matilde Muñoz Sampedro (Vecina del ciclista), Manuel Alexandre (Otro ciclista)

Reconocimientos: Premio de la crítica FIPRESCI en el Festival de Cannes en 1955



ÍNDICE:

- [Sobre Juan Antonio Bardem](#)
- [Un cine negro comprometido socialmente](#)
- [Neorrealismo con matices a la española](#)
- [Los egoístas: una crítica a la alta burguesía](#)
- [El dilema de Juan y la toma de conciencia](#)
- [Todos somos Matilde: la solidaridad frente al egoísmo](#)
- [El despertar de la censura: más arrepentimiento y menos porras](#)
- [Hallazgos en el montaje de *Muerte de un ciclista*](#)
- [Propuesta de actividades](#)
- [Relaciones con otras películas](#)
- [Bibliografía y fuentes consultadas](#)
- [Créditos de la guía](#)

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

Sobre Juan Antonio Bardem

Juan Antonio Bardem nació en Madrid un 2 de junio de 1922. Ya son cuatro generaciones dedicadas al cine y el teatro, empezando por su abuela Catalina Sampedro y sus padres Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, siguiendo por su hermana Pilar Bardem, y finalmente por sus propios hijos María, Juan y Miguel Bardem y sus sobrinos Carlos, Mónica y Javier Bardem.



Tal como mostró en **Cómicos**, la vida de los padres de Juan Antonio no era precisamente fácil ni estable, así que intentaron que él no se dedicara al teatro. Se tituló como ingeniero agrónomo, pero pronto se matriculó en el recién inaugurado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (conocida después como la Escuela Oficial de Cine), convenciendo a su familia con el argumento de que había también “ingenieros de sonido”. Allí coincidió con cineastas como **Luis García Berlanga**, con quien comenzó sus andaduras en el cine en proyectos como **Esa pareja feliz** (1951), en la dirección, o **Bienvenido, Mister Marshall** (1953), en el guion. Después, sus carreras despegaron de forma paralela y no volvieron a colaborar. **Cómicos** (1954) y **Muerte de un ciclista** (1955) fueron reconocidas en el prestigioso Festival Internacional de Cannes. En esta última ya se hacía más evidente su voluntad por mostrar una visión de España distinta a la que se veía en los filmes más populares impulsados desde el régimen franquista, llenos de coloridos trajes de folclóricas, decorados históricos y espíritu nacionalcatólico.

Desde muy joven y hasta el final de sus días fue militante del Partido Comunista, y a pesar de que su cine fue generalmente apoyado por la Dirección General de Cinematografía durante el franquismo, no se libró de un arresto policial en pleno rodaje de **Calle Mayor** (1956) ni de numerosos cortes y modificaciones de la Junta de censura en sus obras posteriores. Precisamente **Calle Mayor**, que hoy sigue sorprendiendo por su crítica feroz a una sociedad clasista y machista, se hizo con el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia, a pesar de los esfuerzos del régimen por impedir que se presentara. **La venganza** (1958) se convirtió en el primer film español en ser nominado a los Premios Oscar, y con **Nunca pasa nada** (1963) volvió a estrenar en Venecia con una historia de provincias.

En los años 60 y 70 trabajó en varias producciones de corte comercial que le permitieron seguir viviendo dignamente de su oficio —**Los pianos mecánicos** (1965), **Varietés** (1971)—, pero ninguna le trajo el prestigio de antaño. Ya en democracia estrenó en la SEMINCI la serie de televisión **Lorca, muerte de un poeta** (1987) y recibió la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes en 1986. Un año antes de su fallecimiento en 2002, la Academia de Cine le condecoró con el Premio Goya Honorífico.

Los festivales y la gestación del primer cine de Bardem

Los festivales de cine son citas imprescindibles para tomar el pulso a la salud del cine, como arte y como industria. Y lo eran aún más en el momento en que se gestó *Muerte de un ciclista*, pues suponía un balón de oxígeno para Bardem y todos aquellos que intentaban dibujar la cruda realidad española bajo el yugo de Franco. En particular, los festivales de cine de Cannes y Venecia marcaron el desarrollo de los primeros proyectos de Juan Antonio Bardem y fueron determinantes en la gestación de *Muerte de un ciclista*.

Con 32 años, Bardem presentó su ópera prima como director en solitario, *Cómicos* (1954), en el prestigioso Festival de Cannes, donde el año anterior ya había recibido un reconocimiento por el guion de *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), coescrito junto a Miguel Mihura y el director Luis García Berlanga. Aunque *Cómicos* no se llevó ningún premio, **el joven Bardem se cruzó allí con Manuel J. Goyanes**, conocido posteriormente por descubrir a Marisol. Le contó una idea que tenía para hacer una película sobre el atropello a un ciclista por parte de una pareja adúltera (basada en un argumento de Luis Fernando de Igoa), y Goyanes rápidamente se interesó en producirla.

Unos meses más tarde, Bardem fue a Venecia a presentar *Felices pascuas* (1954) y en los eventos del Festival **tuvo la ocasión de conocer a Lucia Bosé**. La actriz italiana —que ya había participado en *Crónica de un amor* y *La señora sin camelias* de Antonioni— reunía todas las características para encarnar al personaje femenino de la película que estaban preparando Bardem y Goyanes.

Finalizada la película, tras varias complicaciones con la censura española e italiana, Bardem **volvió a Cannes en 1955 con *Muerte de un ciclista***, pero como el año anterior se había comprometido a ser jurado tuvo que estrenarla fuera de concurso. Aún así, se llevó el premio de la crítica internacional FIPRESCI y se le coronó como una de las promesas más interesantes del panorama europeo. Por otro lado, el hecho de ser vitoreado como representante de un **cine español disidente e intelectual** le trajo numerosos problemas a su vuelta a Madrid, complicando aún más su relación con la Junta de censura.

También se pudo ver ese año en Cannes *Marcelino, pan y vino* (L. Vajda, 1955), una película más afín a los valores que el régimen quería transmitir dentro y fuera de España. Finalmente ganó la Palma de Oro *Marty* (D. Mann, 1955), protagonizada por la estadounidense Betsy Blair, quien encarnaría la protagonista de la siguiente película de Bardem, *Calle Mayor* (1956). Una vez más, el festival le dio la oportunidad de conocer personalmente a dicha actriz. *Calle Mayor*, famosa también

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

por sus problemas con la censura, llegó de contrabando al Festival de Venecia y se estrenó con éxito, pero la visión que daba de una España gris y oprimida hizo que el director estuviera definitivamente en el punto de mira del régimen franquista.

Un cine negro comprometido socialmente

Si bien *Muerte de un ciclista* pretende retratar la España de los años 50, los primeros minutos de metraje la enmarcan, dentro del universo de los géneros cinematográficos, en el cine negro *hollywoodiense*. La película comienza con la imagen de una carretera vacía, sobre la que van apareciendo los títulos de crédito mientras una música orquestal (a cargo de su compositor habitual Isidro B. Maiztegui) augura algo terrible. Sin cortar el plano, asoma por la izquierda un ciclista que se dirige hacia el final de una colina, situada a la derecha del cuadro; en ese instante se lee el título de la película, a modo de sentencia premonitória:

Muerte de un ciclista.



Créditos de la película en la primera secuencia

Al pedaleo del ciclista —probablemente un obrero que se dirige al trabajo— le acompaña un tema musical más alegre y juguetón, tocado por unos agudos flautines; pero las cuerdas continúan por debajo en tono lúgubre. En cuanto la bicicleta supera el cambio de rasante y desaparece, **la orquesta toca al unísono una nota aguda, repetida varias veces con un ritmo penetrante**, que recuerda a las partituras que Bernard Herrmann compuso para los *thrillers* psicológicos de Alfred Hitchcock. Aparece a lo lejos un coche y se escucha un chirrido al frenar que provoca el final de la música y el corte al siguiente plano.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955



Fotogramas de la primera secuencia de *Muerte de un ciclista*

Bardem hace aquí un uso ejemplar del “fuera de campo”, pues no muestra el atropello. El siguiente plano se centra en el rostro de la conductora, una bella joven que mira hacia atrás con preocupación (Lucía Bosé), y el hombre que la acompaña, un galán ataviado con una gabardina (Alberto Closas). A continuación hay un **plano rodado en contrapicado, a la altura del hombre herido en el suelo**, en el que se ve al galán correr hacia la cámara en silencio. El director evita de nuevo caer en lo escabroso del suceso, aprovechando el potencial del fuera de campo: **tan solo muestra la esquina de una rueda que aún gira**. Destaca desde el comienzo la exquisita composición de la imagen, cuya fotografía corrió a cargo de Alfredo Fraile.

“Aún está vivo”, dice el hombre arrodillado tras tomarle el pulso. La mujer también se ha bajado del coche, pero no dice nada más que su nombre: “Juan...”. Él se gira hacia ella, y vuelve a mirar al ciclista. “¡Juan!”, exclama con más fuerza. No dice por qué tienen que irse; confía en que el público lo adivine después. La mujer se dirige hacia el coche y él, aunque duda algo más, no tarda ni diez segundos en tomar la que será **una de las decisiones más difíciles de su vida**: abandonar al ciclista moribundo y escapar con su amante.

La imagen de Juan mirando al ciclista y a María José condensa la esencia de la película y el dilema del protagonista: situado en el medio, se debate entre defender sus propios intereses, por encima de todo, o ser coherente con sus principios y conciencia (un debate que se mantendrá presente durante toda la película, al enfrentar los intereses de la clase obrera con los privilegios de la alta burguesía). Vuelve a sonar la música, esta vez más pausada e inquietante, y el coche continúa su marcha dando la espalda al herido. Dos minutos, tres planos, y cinco palabras: esto es todo lo que necesitó Bardem para dar una lección de economía narrativa y puesta en escena cinematográfica, además de una arriesgada crítica sociopolítica de la posguerra española.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

Neorrealismo con matices a la española

A pesar de que el estilo escogido inicialmente por Bardem se acerca al *suspense* y el *noir* estadounidense (desde la fotografía hasta la música o el argumento centrado en un crimen), la imagen del ciclista obrero lleva directamente a pensar en el **neorrealismo italiano y su *Ladrón de bicicletas*** (V. De Sica, 1948). Como otros cineastas europeos, Bardem se vio sumamente influido por el pensamiento del guionista de aquel film iniciático, Cesare Zavattini, especialmente por la denuncia de las injusticias sociales tras la II Guerra Mundial y una representación más realista del mundo (con escenarios naturales y actores no profesionales), pero no seguiría exactamente este camino. El director madrileño quería aprovechar la grandeza del cine como lenguaje y medio de expresión, tal como hacían los norteamericanos, sin olvidar su particular **deseo de revolución y transformación social** basado en la ideología comunista. Como apunta el historiador Juan Francisco Cerón, estudioso de Bardem, “trata de aprovechar las contradicciones del sistema capitalista para, utilizando sus propias armas, ir contra él”.

Cuando apareció en escena Michelangelo Antonioni con su *Crónica de un amor* (1950), surgió un neorrealismo renovado que interesó profundamente a Bardem.

“**Me sorprendió la belleza plástica del cine realista de Antonioni**, porque había en ella una primera diferenciación respecto del desespectacularizado y deliberadamente empobrecido cine neorrealista”, escribió el director en 1961. Como le sucedió con *Eva al desnudo* de Mankiewicz y *Cómicos*, y más tarde con *Los inútiles* de Fellini y *Calle Mayor*, en *Muerte de un ciclista* también le acusaron de plagio, pues el argumento en torno a la mujer adúltera y burguesa era muy similar al de Antonioni. Pero Bardem lo negaba y se defendía así en una entrevista en 1983:

“**Antonioni hacía un análisis sociológico del tema, mientras mis preocupaciones eran de tipo político**. Si hubiera parecido entre ambas, mi película sería excelsa”, concluía. Además, el hecho de que contratase a Lucia Bosé, protagonista también del film italiano, permite pensar que Bardem no tenía miedo a una comparación ni ocultaba una alusión a esta película. Varios historiadores han quitado importancia a este asunto y argumentan que, salvando las similitudes que se dan con cualquier fuente de inspiración, las películas citadas de Bardem son bien distintas en fondo y forma de las otras.

Con *Muerte de un ciclista* se consolida a Juan Antonio Bardem como director de un **cine comprometido, inseparable de su pensamiento político**, que supo adaptar las corrientes más innovadoras del cine internacional a las circunstancias de la deprimente realidad española, en un contexto marcado por la limitada (y limitante) visión del mundo del régimen franquista.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955



Lucía Bosé interpreta a María José, una mujer de la alta sociedad

Los egoístas: una crítica a la alta burguesía

Resulta curioso que en Italia, país coproductor de la película, se tradujera como *Gli egoisti* (Los egoístas). Mientras en España se apostó por desvelar en el título el crimen que desencadena la trama, los italianos prefirieron emitir un juicio de valor sobre los protagonistas. El único al que Bardem parece salvar es a Juan, pues solo él está dispuesto a cuestionar su modo de vida y desvelar cómo ha llegado a ser quien es. Los demás tienen **muchos motivos para mantener el statu quo y ocultar sus pecados**.

Todo lo que sigue al atropello del ciclista le sirve a Bardem para desplegar una dura crítica a la doble moral burguesa y una sociedad basada en los privilegios de clase y los tratos de favor con las esferas poderosas del régimen. Como afirma Cerón, “para el realizador, sus protagonistas representaban a los beneficiarios de una guerra con raíces sociales que había traído como consecuencia un régimen político que no hacía sino acentuar las desigualdades”.

– Madre: Es una magnífica persona [Jorge, el cuñado].

– Juan: Forzosamente, está ahí arriba...

Diálogo de Muerte de un ciclista

Por un lado está **María José**, joven de una belleza espectacular casada con un hombre rico, Miguel (interpretado por el italiano Otello Toso). Participa en la vida social de las altas esferas organizando fiestas y otras celebraciones, que en

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

ocasiones tienen fines recaudatorios para la beneficencia (aquí Bardem aprovecha para criticar la hipocresía de la alta sociedad entregada a la caridad ligada a su vida ociosa). Mantiene una relación extramatrimonial con Juan, un profesor de universidad de clase media con quien salía antes de la guerra, y **estará dispuesta a cualquier cosa** para que no se descubra el doble delito que ha cometido: homicidio imprudente y adulterio (que estaba penado con cárcel durante el franquismo). El sentimiento que la corroe por dentro es **el miedo a ser descubierta y “perderlo todo”**, más aún que la culpa por haber abandonado al ciclista moribundo o por engañar a su marido. Tanto miedo tiene que decide atropellar a Juan para evitar que se entregue a la policía; y acto seguido muere despeñada por un puente, tras sufrir un nuevo accidente del que, al menos esta vez, el ciclista sale ileso. Consciente de que un personaje con tal bajeza moral no pasaría desapercibido por los censores, Bardem siguió las recomendaciones de una amiga y se adelantó a ellos castigando con la muerte a los dos adúlteros.

El egoísmo también está presente en su marido, **Miguel**, un hombre adinerado con mucha influencia en las altas esferas. También se beneficia de ciertos privilegios por mostrarse al mundo como un hombre felizmente casado con una hermosa joven, y por ende **es partidario de no desvelar el adulterio** (del que parece tener conocimiento), pero sí de frenarlo a tiempo. El hecho de que su mujer se vea con otro hombre habla mal de él y destaparlo implicaría un escándalo público perjudicando su propia imagen. No hay que olvidar que la unión matrimonial era sinónimo de éxito, constancia y fiabilidad, al contrario de quienes permanecían solteros. Además, para muchos un buen enlace era la única vía de prosperar y adquirir cierto estatus, especialmente para las mujeres que no eran independientes económicamente ni provenían de familia rica (de eso precisamente hablaría Bardem en su siguiente película, *Calle Mayor*).

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955



Fotograma de una escena con Miguel (Otello Toso) y María José (Lucía Bosé)

Un personaje secundario pero crucial para el desarrollo de la trama, y para poner rostro y voz a la crítica feroz de Bardem a la sociedad, es **Rafa** (encarnado por el siempre peculiar Carlos Casaravilla), un crítico de arte que frecuenta el círculo social del matrimonio. Bardem, que conocía las reglas del buen suspense, eligió a este personaje para chantajear a María José con desvelar un secreto sobre ella, algo que la mantiene inquieta durante toda la película. “Nadie nos ha visto” dice Juan al comienzo de la película tras el accidente, pero **algunas declaraciones de Rafa hacen pensar que sí sabe algo**. “Me tienes miedo... yo sé cosas feas de vosotros, que nadie las sabe...vosotros sois basura... Yo sé vuestras cosas sucias, las cosas que todos escondéis, para seguir siendo la virtuosa dama, el respetado profesor...”, amenaza el crítico, caracterizado por ese rostro anguloso y casi cubista, como los cuadros sobre los que pontifica.

No es casual que los espectadores sepan lo mismo que la pareja de amantes, ni más ni menos, pues esto ayuda a construir el ambiente de tensión y hace que permanezcan igualmente intranquilos. Podría afirmarse que **Rafa también actúa por egoísmo y juega el papel de villano**, pero a pesar de ser un secundario tiene la suficiente complejidad como para no resultar maniqueo: aunque se codea con la burguesía, no pertenece a su clase ni lo hará nunca, y por tanto necesita encontrar los puntos débiles de gente como María José para seguir teniendo algo de poder.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955



Fotograma de la escena en que Rafa (Carlos Casaravilla) chantajea a María José (Lucía Bosé)

El dilema de Juan y la toma de conciencia

Como en la mayoría de películas de Juan Antonio Bardem, el protagonista masculino se llama Juan, que de algún modo podría considerarse el alter-ego del propio director. El dilema al que se enfrenta Juan es también un reflejo de parte de la sociedad española en aquellos años: ¿debería denunciar y admitir que fue responsable de un delito, poniendo en riesgo su buen nombre y estatus, o debería callar y seguir actuando como si nada? Aunque la censura española, como se verá más adelante, no detectó todos los matices políticos que había introducido Bardem, siempre se ha leído este dilema como **una metáfora de la situación que vivía España en la posguerra**.

El personaje de Juan es probablemente el más complejo y el único que sufre una verdadera transformación interior. Pasa del **“cargo de conciencia”** (por su egoísmo y falta de humanidad al no pedir auxilio) a la **“toma de conciencia”** (concepto clave para entender el cine de Bardem y en concreto esta película, pues señala también la conciencia de clase que pretendía transmitir el director a su público).

Desde el comienzo de la cinta Juan da muestras de su malestar (con la vida y consigo mismo), cuando habla con su madre durante la cena: se avergüenza de haber conseguido un cargo de profesor en la Universidad gracias a las influencias de su cuñado Jorge (denunciando el nepotismo imperante), pero también habla con cierto desdén de la reciente guerra: “Carmina [la hermana] está bien casada, yo cumplo con mi papel de mal chico, los hermanos buenos están muertos, y la fama en las vitrinas”. “Y aquí”, aclara la madre apuntando a su pecho orgullosa. “¿Te

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

parece mal?”, le pregunta ella. “No, me parece bien”, responde tranquilo mientras come sopa caliente.

Sin embargo, **la posterior visita al barrio del ciclista muerto** cambia su perspectiva de la realidad de manera clara. En esta secuencia Bardem muestra un Madrid diferente al que solía verse en las películas (a excepción quizá de *Surcos* de Nieves Conde que, sumándose a la corriente neorrealista, plasmó de manera insólita la dura vida de una familia que emigra del campo a la gran ciudad): calles sin asfaltar ni alcantarillado, corralas sin agua corriente, una sola habitación para toda la familia...

Además, el director elige a su propia madre, la cómica **Matilde Muñoz Sampedro**, para interpretar el papel de la vecina del ciclista, que cuida de su hijo mientras la mujer viuda realiza diversas gestiones relacionadas con el seguro. Este personaje añade un toque de autenticidad y realismo, al tiempo que una cierta resignación a la tragedia diaria de su condición: “Podría haber sido mi marido”, admite. En esta toma de conciencia, Juan observa otra cosa importante que no tiene que ver con la escasez material: ve cómo esas familias (y en particular las mujeres) han construido una comunidad basada en los cuidados y la solidaridad, muy distinta a lo que suele ver en las opulentas fiestas en hipódromos y casas de techos altos.

Todos somos Matilde: la solidaridad frente al egoísmo

“**Juan es un fracaso, íntimo, total, de una vida entera, de toda una generación.** Una traición a sí mismo, a lo que todos alguna vez hemos querido ser”, sentenciaban en 1955 dos jóvenes críticos (Luciano Egido y Joaquín Prada) en la revista *Cinema Universitario* de Salamanca tras ver la película. Es evidente que el conflicto interior de Juan va más allá del trauma de la guerra o de los beneficios que obtiene de manera injusta por ser parte de una oligarquía afín al régimen; su conflicto se acrecienta cuando es consciente también de la **pérdida del idealismo y el compañerismo** que solía caracterizarle cuando era estudiante. En este sentido, una alumna llamada Matilde (un nuevo homenaje a la madre del director) le ayuda a despertar su conciencia y empujarle, de manera indirecta, a querer entregarse a la policía para comenzar una nueva vida desde cero.

El primer encuentro a solas con la estudiante (interpretada por la italiana Bruna Corrà) se produce cuando acude a su despacho para denunciar un suspenso injustificado. Tras ver su nota, Matilde discute con Juan y verbaliza sin pudor lo que todos piensan: ¿de qué serviría reclamar ante el tribunal universitario si él, que está protegido por su cuñado, saldría siempre ganando? **Esta revelación, que le**

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

convierte en cómplice de una situación injusta, despierta su conciencia. Sin embargo, después de este impulso de honestidad y valentía ante su profesor, el personaje de Matilde se vuelve más plano, ingenuo y adulador.

A través de la composición en diagonal de la imagen y el uso de la profundidad de campo en esta secuencia, Bardem subraya la distancia abismal que separa ambos mundos: a un lado, el del maestro enchufado y al otro, el de la alumna que sueña con prosperar a través de la educación y una profesión digna, no con tratos de favor. Antes de salir del despacho, ella le llama “egoísta”, situando a Juan en el lado de los otros personajes que tan bien ilustraba el título italiano.



Fotograma de Matilde (Bruna Corrà) y Juan (Alberto Closas) durante la protesta

Hay un segundo encuentro con Matilde que supone un despertar aún más fuerte para Juan: **decenas de estudiantes se manifiestan** en la calle por el injusto suspenso a la joven. Desde la ventana Juan observa su fuerza como grupo, unidos solidariamente en defensa de su compañera. No es casual que Bardem filme sus rostros detrás del cristal roto por una piedra, pues esta imagen simboliza la soterrada **voluntad de Juan de romper con lo establecido**, de poner fin a las injusticias que le rodean y que resultan cada vez más evidentes.

En la citada crítica en *Cinema universitario* se encuentra una de las conclusiones más certeras y emocionantes sobre el mensaje que les dejó entonces la película a estos jóvenes cinéfilos: “Queda una esperanza. La concreta e intencionada esperanza de *Muerte de un ciclista*: **una juventud universitaria que emprende la vida de una España sin fechas, ni símbolos**. Y una clase media: la madre y la

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

muchacha unidas hojeando un álbum de fotografías antiguas”. Esto último hace referencia a la escena en la que Matilde acude a casa de la madre de Juan; pero ya es demasiado tarde, pues minutos después muere atropellado por su amante en la misma carretera donde atropellaron al ciclista.

El despertar de la censura: más arrepentimiento y menos porras

“*Muerte de un ciclista* puede decirse que es la primera película realizada durante el franquismo que miraba la Guerra Civil desde una perspectiva distinta a la del bando vencedor”, afirmaba el historiador Juan Francisco Cerón en su esclarecedor análisis sobre el proceso de censura de la película antes y después del rodaje.

La Junta de censura —que debía leer y autorizar los guiones antes de su rodaje, además de supervisar el montaje final— dejó en blanco el apartado dedicado al “matiz político y religioso”. Las objeciones de los censores españoles tenían que ver con **la cuestión puramente moral de la historia**, como ilustra este extracto del informe: “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”. Según ellos esto no quedaba suficientemente claro, y fue así como Bardem se vio obligado a añadir, ya en la fase de montaje, unas líneas de diálogo extra que explicitaran este arrepentimiento (puede apreciarse que lo dice su voz en off, pues es un añadido del doblaje que nunca se rodó):

“Ahora estoy contento y tú tienes que estarlo. Vamos a ser dueños de nuestro propio destino. Diremos no a tantas cosas sucias, a esto nuestro también. Jamás volveremos a vernos, empezaremos limpiamente, cada cual por su lado. (...) Este es el fin de algo que no debió empezar nunca. Ahora es el momento de decirse adiós para siempre. Nunca más volveremos a vernos. Tiembles... Yo presiento confusamente un final horrible, horrible...”

Curiosamente, la coproducción con países democráticos, como era Italia en ese momento, tendrían que haber aportado a directores como Bardem una mayor libertad de expresión, pero en esta película sucedió todo lo contrario (de hecho, ese mismo año se lanzó un manifiesto de cineastas italianos que pedían el fin de la censura oficial que arrastraban de la época fascista). Fueron las autoridades italianas, al recibir el guion de la película, quienes advirtieron a los colegas españoles de las **numerosas connotaciones a la Guerra Civil y la dura crítica a los privilegios de la alta burguesía**, incluyendo una probable afinidad de Bardem con ideas como la “lucha de clases” (recuérdese que Bardem era militante del PCE en la clandestinidad, algo que poco a poco fue un secreto a voces). Todas las

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

sugerencias de los italianos fueron aceptadas por la Junta de censura, pero Bardem y Goyanes se las habían apañado para terminar el rodaje antes de que llegasen los comentarios desde Italia, y muchas modificaciones no pudieron llevarse a cabo. Por este motivo, cuando se vio el corte final antes de presentarse a Cannes, se prohibió la película hasta que no se hicieran una serie de “mejoras” sobre el montaje.



Fotograma de la escena donde se añadieron diálogos en off por imposición de la censura

Además de los diálogos sobre el arrepentimiento en la escena ya descrita, se ensañaron especialmente con la manifestación universitaria, que en su planteamiento original incluía una persecución con porrazos de los “grises” a los jóvenes. Estas imágenes se eliminaron en el montaje, dejando unas pocas tomas de los estudiantes enfurecidos gritando “¡fuera!” hacia la ventana del despacho de Juan. Resulta llamativo que **esta escena anticipó las revueltas de universitarios antifranquistas** que tuvieron lugar en febrero de 1956, un año después, y precisamente este altercado provocó el arresto de Bardem en pleno rodaje de *Calle Mayor* (“Siempre que pasaba algo iban a por mi padre. Se sabía que era comunista, pero él no lo manifestaba ni lo podía hacer público”, relata su hija María, que acaba de reunir sus diarios en un nuevo libro).

Conviene recordar esta cita de Berlanga en 1981, refiriéndose al cine que hacían él y Bardem en los 50:

Con nuestra actitud, provocamos el reforzamiento de una institución -la Censura- que hasta ese momento había existido sólo de forma muy latente (...). La demostración más palpable de que existía esta inercia por parte de los

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

*funcionarios en **creer que no podía haber nadie capaz de enfrentarse con el Aparato del Estado**, la tenemos en que, por ejemplo, Bienvenido Mister Marshall no tuvo el más mínimo problema.*

Hallazgos en el montaje de *Muerte de un ciclista*

El montaje de *Muerte de un ciclista* es quizá uno de los elementos más llamativos de la película y el particular uso que hace del espacio-tiempo en algunos momentos constituye una de las señas de identidad del lenguaje bardemiano (pues se repetirá en sus siguientes films).

Esta fue la primera vez que el cineasta madrileño colaboró con la montadora **Margarita de Ochoa**, un nombre injustamente olvidado y del que poco se sabe, pero que sin embargo es una pieza clave de la historia del cine español: no solo fue montadora de las mejores obras de Bardem sino también de títulos tan relevantes como *Surcos* (1951) y *Los peces rojos* (1955) de José Antonio Nieves Conde. Aunque muchas de las ideas de montaje ya estaban presentes en el guion de Bardem, no hay duda de que el papel de la montadora fue decisivo y aportó valor a la obra, pues Bardem trabajó a partir de entonces siempre con ella, hasta que murió en los 70.

Del montaje de *Muerte de un ciclista* suelen destacarse las **ingeniosas transiciones y encabalgamientos entre secuencias**, como el “match-cut” (corte de continuidad), un recurso de montaje que utiliza un elemento común para unir dos escenas por corte: por ejemplo, en una de las fiestas se ve a Jorge, el cuñado de Juan, conversando como dando un discurso, y acto seguido este mismo diálogo continúa en el formato de un NO-DO que ve Juan en el cine (**00:09:25**); o cuando María José le dice “Ven aquí” a su marido, pero en el contraplano, en vez de Miguel, aparece Juan solo en su cuarto, mirando hacia el lugar donde estaba situada María José en el plano anterior (**00:11:13**); o la botella que tira Rafa por la azotea, que se convierte en la piedra que rompe el cristal del despacho de Rafa, dando la sensación de que ha sido la botella (**00:50:50**). Estos cruces de diálogo, miradas y objetos, perfectamente calculados en el rodaje y el montaje, van añadiendo capas de significado a las relaciones entre los personajes.

Otro recurso sumamente bien utilizado es el **montaje paralelo**, que permite mostrar dos situaciones que suceden en distinto lugar pero al mismo tiempo. Mientras Juan hace la visita al barrio humilde del ciclista, María José está disfrutando de una boda de la alta sociedad, ilustrando las diferencias de clase y también las “dos Españas” (se recomienda revisar la transición del 00:24:30-00:24:55, o la del

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

00:28:40-00:29:05). Hay una serie de planos que, por el ángulo y encuadre con el que están rodados y por el ritmo y precisión con el que están montados, permite relacionar ambas realidades como si fueran las dos caras de una misma moneda.

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 1

Decisiones difíciles... y sin escrúpulos

En esta actividad proponemos abrir un debate sobre cuáles son los motivos que llevan a los distintos personajes a actuar de un modo determinado y a tomar una serie de decisiones que marcarán su transformación. La idea es **ir más allá del aparente egoísmo** que les mueve y comprender la complejidad detrás de cada decisión, teniendo en cuenta sus intereses particulares y en las desigualdades entre unos ya sea por el género, educación, clase social, etc.

- Al comienzo del film, **María José y Juan** deciden abandonar a un ciclista moribundo en la carretera, después de atropellarle involuntariamente con su coche. Analizad en grupo todos los factores de esta decisión y qué claves nos ofrece Bardem para comprenderla como espectadores (elementos escénicos, detalles del guion, en la interpretación, en el vestuario, etc.). ¿Por qué María José parece tener tan claro que deben huir, mientras Juan duda unos segundos? ¿Qué consecuencias podría haber para uno y para otro? ¿Qué simboliza el ciclista en esta secuencia?
- La secuencia del atropello, desde que se bajan del coche hasta que continúan su viaje, es estudiada por su eficacia expresiva y la escasez de diálogos. De este modo, cada espectador rellena en su cabeza lo que piensa cada personaje. Ahora **imaginemos que somos guionistas de la película** y queremos, al contrario que Bardem, verbalizar todos los pensamientos internos de cada uno, y también lo que se dicen el uno al otro en ese momento. Cada uno escribirá su versión de los diálogos y compartirlo con el grupo.
- Más adelante, toman otras dos decisiones vitales: Juan quiere entregarse a la policía, y María José decide atropellar a Juan. ¿Qué pensamientos y emociones crees que hay detrás de estos actos premeditados?
- Por otro lado, **Miguel** decide defender a su mujer ante las acusaciones de Rafa, el crítico de arte que ha estado chantajeando a María José. Ved la escena a partir del 49:10 y debatid sobre la actitud de Miguel: ¿Qué hay detrás de su defensa? ¿Qué tendría él que perder si **Rafa** desvelase el adulterio de su mujer? Y también reflexionad sobre la reacción de Rafa al descubrir que su amenaza no tenía peso. ¿Qué quería decir Bardem con este personaje?

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 2

El montaje: la escritura definitiva

Ya se ha mencionado el acertado montaje de Margarita Ochoa, montadora habitual de Bardem desde esta película. Es en esta última fase del proceso creativo donde, de alguna manera, se escribe definitivamente la historia, después de haber pasado por la escritura del guion y su posterior materialización en el rodaje (donde casi siempre hay cambios sobre el guion original para adaptarse a nuevas necesidades de la historia).

En esta actividad se propone analizar en profundidad dos secuencias donde el montaje ayuda a construir un clima de tensión gracias a elementos como la duración de los planos y la banda sonora (música, diálogos, silencios...).

→ **SECUENCIA 1 (12:46 al 14:00):** Una escena donde se aprecia bien el valor del montaje es la del aula de la universidad. Proponemos preguntar a los participantes del grupo: **¿Qué elementos utiliza Bardem para introducir al público en la mente y cuerpo de su protagonista?**

¿Qué sensación predomina en estos minutos, en Juan y en ellos como espectadores?



En el debate sobre esta secuencia hay que transmitir que todo tiene un sentido y que se podría haber montado de maneras muy distintas, provocando sensaciones muy distintas en el público. Aquí hacemos un análisis a modo de ejemplo, pero idealmente los participantes deberían ir dando sus respuestas:

- La composición del plano inicial subraya bien la distracción de Juan y el otro profesor, en primer término, quien lee el periódico mientras Matilde, en segundo término, resuelve un problema en la pizarra.
- El silencio se rompe con una música inquietante, que entra justo cuando Juan lee en el periódico la noticia de “Muerte de un ciclista”. Desde ese momento, la música continúa mientras se escucha la voz de Matilde, que sigue resolviendo una ecuación.
- Con el fin de intercalar las distintas vivencias subjetivas de la misma situación, se combinan planos generales de los estudiantes sentados y primeros planos de

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

Matilde, con planos cada vez más cerrados del rostro de Juan, con detalle a sus ojos mirando de un lado a otro. Los planos de corta duración aumentan la sensación de ansiedad al espectador, que imita la de Juan.

- La música se detiene cuando Juan grita “¡Cállate!”. Se hace el silencio y Matilde vuelve a su sitio.

→ SECUENCIA 2 (46:00 al 48:00):

También proponemos analizar en detalle el montaje de la escena en el *tablao* flamenco, cuando Rafa habla con María José, mientras Juan y Miguel observan la escena desde sus mesas.



Podría preguntarse a los participantes del grupo de debate **por qué creen que Bardem decide no compartir con el público la conversación** (hace como si fuera un “fuera de campo” sonoro), y pedir que describan lo que intuyen que siente cada uno de los personajes que aparecen: María José, Juan, Rafa y Miguel.

La sensación de asfixia e intriga va en aumento a medida que avanza la secuencia, gracias a una compenetración perfecta de música e imagen en el montaje: las palmas y taconeos aportan un **ritmo cada vez más frenético**, similar al de los planos cada vez más breves (duración) y más cortos (distancia) sobre los rostros de los personajes. Se recomienda prestar especial atención a los cruces de miradas y cómo están perfectamente montados para que se entienda quién mira a quién (aquí se puede explicar la **regla del “eje de acción”** que debe tenerse en cuenta en el rodaje para que luego en montaje tenga sentido).

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 3

El nepotismo y la hipocresía en la burguesía

Con esta película, Bardem hace una radiografía de la burguesía en la España de los años 50, que contrasta con cómo vivía la clase trabajadora durante la escena en la que Juan visita a la viuda del ciclista.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

En esta actividad sugerimos reflexionar sobre las relaciones basadas en las afinidades de clase, amistad, familia... conocidas como enchufismo o nepotismo.

- Haced memoria y enumerad todos los actos y actitudes de los personajes que denotan cierta hipocresía (teniendo en cuenta la moral y valores de la época).
- ¿Qué papel juegan los elementos religiosos como la limosna o las fiestas para la beneficencia que organizan María José y sus amigos? Recomendamos volver a ver la secuencia de **57:20 - 59:00** para ver hasta qué punto Bardem está haciendo una crítica a la hipocresía de la burguesía situando esta escena, con esos diálogos, en una iglesia.
- Hay un diálogo entre Juan y su madre (**08:10**) que indica que Juan está de profesor adjunto por su cuñado Jorge, a su pesar. “Es una magnífica persona” dice la madre de su yerno. “Forzosamente, está tan arriba...”, responde Juan con cierta ironía. Reflexionad sobre la relación entre el poder y el nepotismo, entonces y ahora, así como en el concepto de “meritocracia”.

PROPUESTA DE ACTIVIDAD 4

Simbología de los espacios y objetos

Los cineastas suelen trabajar con una serie de convenciones que el espectador conoce para **comunicar ideas de manera simbólica y abstracta**. Hay metáforas visuales que son más directas que otras, pero en toda película existen elementos cargados de significado para sus autores. En esta actividad proponemos identificar algunos de ellos, comenzando por una serie de pistas:

- El **medio de transporte** de los personajes nos dice mucho acerca de ellos. Podríamos colocar a un lado la bicicleta y, al otro, el coche. ¿Qué simboliza cada uno de ellos, y qué aporta a cada personaje este vehículo?
- En relación a lo anterior, ¿por qué crees que el primer ciclista **no tiene rostro**, mientras que al último (interpretado por Manuel Alexandre) sí vemos su reacción? ¿Qué imagináis que va a hacer al final, después de ver el coche de María José despeñado en un puente? Hay varias teorías respecto de ese final (si va a acudir o no en busca de ayuda, y qué mensaje se extrae de cada decisión), y sería interesante escuchar a todos los participantes. Después del debate, se recomienda leer esta frase del guión Bardem, a ver si cambia su percepción: “El

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

ciclista pedaleando rápidamente se alejó en medio del crepúsculo. Había un gran silencio”.

→ **Las casas** también dicen mucho acerca de los personajes, y Bardem es muy consciente de ello a la hora de mostrar la realidad cotidiana donde viven. ¿Cómo son las casas que aparecen? ¿Cómo son los techos, la división de los espacios, los objetos que tienen protagonismo en cada sitio...? Recuerda la escena en la que Juan visita la casa del ciclista atropellado, y compárala con las casas de María José o Juan. ¿Qué diferencias y similitudes observas?

→ **Las estaciones del año** son un elemento recurrente en el cine para marcar el paso del tiempo o para aportar una cierta sensación o estado de ánimo a la trama. Por si no te has dado cuenta, la película sucede entre otoño e invierno (se pueden observar los árboles sin hojas). Independientemente de que esta fuera o no una decisión consciente por parte del director, ¿qué sensación aporta a la historia esta estación particular? ¿Qué cosas de la película cambiarían si sucediese en verano o primavera? ¿La sensación como espectador sería la misma? (Ponemos algunos ejemplos: el frío les obliga a ir abrigados, como si tuviesen que protegerse de algo hostil, y también puede reflejar la poca vida que había en España a nivel intelectual, la pobreza, etc.).



PROPUESTA DE ACTIVIDAD 5

Una última teoría: Franco y el atropello de un ciclista

Es sabido que el guion que escribió Bardem de *Muerte de un ciclista* se basó, al menos en la premisa inicial, en un guion de Luis Fernando de Igoa, quien a su vez se inspiró en un recorte de prensa. Sin embargo, como expone la profesora de la Universidad de Texas de San Antonio Nancy J. Membrez en un reciente

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

estudio sobre la película, nunca se ha investigado a fondo sobre aquel suceso real.

Su investigación sugiere que el atropello a un ciclista en el que se basó *Muerte de un ciclista* podría implicar nada menos que a Francisco Franco, señalando una noticia publicada en diarios como el ABC y El Adelanto en agosto de 1935 (y recordada recientemente por [diversos periódicos](#)), cuando Franco y su familia sufrieron un accidente de coche en un viaje a Asturias. La noticia ponía todo su empeño en asegurar que el general Franco resultó ileso y su esposa Carmen Polo sufrió solamente heridas leves, pero también informaba del motivo del accidente: el chófer atropelló a dos jornaleros que iban en bicicleta en busca de trabajo por las tierras de Salamanca, uno de los cuales falleció en el acto. El artículo de El Adelanto concluía con estas palabras: "Lamentamos el accidente, deseando el total restablecimiento de la ilustre dama".

- No se han encontrado declaraciones de Bardem ni ninguna otra fuente donde se relacionen ambos hechos, pero sin duda es una teoría que supondría una interesante vuelta de tuerca a la intrahistoria de *Muerte de un ciclista*. A partir de esta noticia, podría abrirse **un debate en torno al tratamiento periodístico** de ciertos temas de política y sociedad, y cómo pueden encontrarse aún hoy ejemplos del distinto tratamiento que se le da a una noticia en función de quienes son las víctimas o los protagonistas de un incidente.
- También se les puede preguntar qué creen que hubiese pasado (tanto en los 50 como ahora) si se hubiera destapado el "doble delito" de María José y Juan, qué espacio ocuparía en los medios un caso así, qué importancia tendría en el relato el ciclista muerto, etc.



Fotografías de prensa del archivo de la familia Villalobos (médico salmantino que conoció de primera mano los hechos), reproducidas en el catálogo de la exposición «Sueños de concordia. Filiberto Villalobos y su tiempo histórico (1900-1955)». Fuente: La Escudería.

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

RELACIONES CON OTRAS PELÍCULAS:

- *Breve encuentro* (David Lean, 1945)
- *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948)
- *Crónica de un amor*, Michelangelo Antonioni (1950)
- *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950)
- *Surcos* (Juan Antonio Nieves Conde, 1951)
- *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961)
- *La noche* (Michelangelo Antonioni, 1961)
- *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1961)
- *El ángel exterminador*, Luis Buñuel (1962)
- *El sirviente* (Joseph Losey, 1963)
- *El infierno del odio* (Akira Kurosawa, 1963)
- *La felicidad* (Agnès Varda, 1965)
- *El largo adiós* (Kira Muratova, 1971)
- *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971)
- *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999)
- *Yo soy el amor* (Luca Guadagnino, 2009)
- *La gran belleza* (Paolo Sorrentino, 2013)

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

ARKADIN, MISTER: “Imitaciones, copias y coincidencias en el cine de Juan Antonio Bardem”; Disponible en: http://www.encadenados.org/n40/rashomon_3.htm

AYALA, Federico. “El accidente en el que pudo morir Franco”. Diario ABC. 23/08/2020. Disponible en:

https://www.abc.es/archivo/abci-accidente-pudo-morir-franco-202008230110_noticia.html

BARDEM, María; CASTILLEJO, Jorge; SABANÉS, Diego. *Juan Antonio Bardem. De puño y letra: Diarios de trabajo y otros escritos*. Ocho y medio. 2022

BARDEM, Juan Antonio. *Y todavía sigue: memorias de un hombre de cine*. Ediciones Cátedra, 2022.

BARDEM, Juan Antonio. *EPÍLOGO: Juan Antonio Bardem*. Programa emitido el 30 de octubre de 2005, filmado hacia 2000. Madrid: Igeldo-Maradentro C.R.; Canal Plus España, 2002. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vUdl4-FgCY>

BERLANGA, Luis G. *El cine español de posguerra. Declaraciones de Berlanga* (Pésaro, 1977). *Revista Contracampo*, 1981, no 24. Pág. 18.

CABALLERO, Iván. “Muerte de un ciclista (1955) Reseña”. Blog Sombras de luna.

FUNDACIÓN PARA EL CONOCIMIENTO MADRIMASD. 22/04/2012. Disponible en:

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2012/04/22/125986

CASTRO, Antonio, et al. *Estudio de la obra cinematográfica de Juan Antonio Bardem*. 1983. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/10128/1/T12721.pdf>

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

CASTRO, Antonio. *El cine español en el banquillo* (Valencia, Fernando Torres, 1974), pp. 55-69 (pp. 60-61).

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, et al. *El cine de Juan Antonio Bardem*. 1998.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, et al. *Notas sobre el pensamiento cinematográfico de Juan Antonio Bardem (1949-1956)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/notas-sobre-el-pensamiento-cinematografico-de-juan-antonio-bardem-19491956--0/html/ffa5be7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco. "El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica". *Imafronte*, 1999, no 14.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco. "Las paradojas de la censura: *Muerte de un ciclista* (1955) Juan Antonio Bardem". *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 125-140. Disponible en:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-paradojas-de-la-censura-muerte-de-un-ciclista-1955-de-juan-antonio-bardem--0/html/ff90dd22-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html

EGIDO, Luciano; PRADA, Joaquín. "Crítica de Muerte de un ciclista". *Cinema Universitario*. Núm. 2 (octubre, noviembre, diciembre), 1955. Disponible en:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cinema-universitario--2/html/02569ce0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_40

FERRERAS, Alberto. "El accidente que pudo cambiar la historia". Agosto, 2015. La Escudería. Disponible en: <https://www.escuderia.com/accidente-francisco-franco-coche/>

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. "BARDEM, 64. Confesiones a las cinco de la tarde", *Nuestro cine*. Nº 29. 1964. p.24-40.

GONZÁLEZ, Juan Carlos. "Bardem, Franco y un ciclista muerto: Muerte de un ciclista, de Juan Antonio Bardem". *Revista Universidad de Antioquia* No. 277, julio-septiembre de 2004, págs. 136-140. Disponible en:

<https://www.tiempodecine.co/web/bardem-franco-y-un-ciclista-muerto-muerte-de-un-ciclista-de-juan-antonio-bardem/>

MUERTE DE UN CICLISTA

Juan Antonio Bardem, 1955

HIDALGO, Manuel. “Nada de guardias ni porras”. El Mundo, 19/11/2015. Disponible en:
<https://www.elmundo.es/cultura/2015/11/19/564cd876268e3ec16c8b4651.html>

LORITE, Jaime. “Juan Antonio Bardem: ciudadano, cineasta y comunista. Entrevista a María Bardem, Jorge Castillejo y Diego Sabanés”. CTXT. 9/07/2022. Disponible en:
<https://ctxt.es/es/20220701/Culturas/40245/Jaime-Lorite-cine-Juan-Antonio-Bardem-comunista-Maria-Bardem-Jorge-Castillejo-Diego-Sabanes.htm>

MARCOS RAMOS, María. “El reflejo de la sociedad franquista en el cine de Juan Antonio Bardem: Muerte de un ciclista (1955) y Calle Mayor (1956)”. Revista Observatório, 2016, vol. 2, no 3, p. 62-82. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/307554268_EL_REFLEJO_DE_LA_SOCIEDAD_FRANQUISTA_EN_EL_CINE_DE_JUAN_ANTONIO_BARDEM_Muerte_de_un_ciclista_1955_y_Calle_Mayor_1956/fulltext/57c8305508aec24de044dbb8/EL-REFLEJO-DE-LA-SOCIEDAD-FRANQUISTA-EN-EL-CINE-DE-JUAN-ANTONIO-BARDEM-Muerte-de-un-ciclista-1955-y-Calle-Mayor-1956.pdf

MEMBREZ, Nancy J. “Apostillas históricas a Muerte de un ciclista (Bardem, 1955)”. En *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*. Universitat de Barcelona, 2020. p. 124-148. Disponible en:
https://issuu.com/ub102/docs/vol._i_-_vii_congreso_internacional_de_historia_y

SORIA, Javier. “El día en que Franco pudo morir en Pelabravo... pero el que murió fue un ciclista”. Salamanca 24 horas, 12/01/2019. Disponible en:
https://www.salamanca24horas.com/sucesos/dia-franco-pudo-morir-pelabravo-pero-murio-ciclista_1298293_102.html

VV.AA. Diálogos de “Nuestro cine”. Tema: Michelangelo Antonioni. Nuestro Cine nº, I julio de 1961 Madrid.

CRÉDITOS DE LA GUÍA

Coordinación y edición: Aulafilm (Las Espigadoras)

Redacción: Marta San Vicente

Imágenes: Propiedad de Marte Films Internacional

Agosto, 2022