

La representación de la *femme fatale* en el universo narrativo de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)

Silvia Guillamón Carrasco¹

Recibido: 20 de abril de 2017 / Aceptado: 2 de julio de 2017

Resumen. Este artículo analiza la representación de la *femme fatale* en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) como un recurso sintomático de la disidencia de Bardem respecto a la dictadura franquista. Partiendo de una perspectiva interdisciplinar que considera las aportaciones de la teoría semiótica y la teoría fílmica feminista, se aplica una metodología de análisis textual que atiende tanto a la estructura narrativa del film como a los procesos de significación, visuales y sintácticos, asociados a la *femme fatale*. Las conclusiones del análisis muestran un estereotipo 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.

Palabras clave: *Femme fatale*; cine español; cuerpo femenino; representación fílmica; censura; franquismo

[en] The Representation of the *Femme Fatale* in the Narrative Universe of *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)

Abstract. This article analyses the representation of the *femme fatale* in *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) as a symptomatic resource of the director's political dissidence. To undertake research we have adopted an interdisciplinary perspective that considers the contributions of both semiotics and feminist filmic theory. Textual analysis has been applied to study the narrative structure and the processes of visual and syntactic signification associated to the *femme fatale*. The conclusions of the analysis show a stereotype strongly codified and anchored in the classic narrative of sanction, revealing the difficulty of articulating, in the cinema under francoism, a model of femininity different to the norm of marriage and motherhood.

Keywords: *Femme fatale*; Spanish cinema; Feminine body; Filmic representation; Censorship; Francoism

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. La figura de la *femme fatale* en *Muerte de un ciclista*. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía

Cómo citar: Guillamón Carrasco, S. (2017) La representación de la *femme fatale* en el universo narrativo de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria* 17 (3), 313-331. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.55802>

¹ Universidad de Valencia (España)
E-mail: silvia.guillamon@uv.es

1. Introducción

La década de los años cincuenta representa una verdadera inflexión en el desarrollo de la historia del cine español. Si bien la etapa anterior había supuesto la conformación de una producción caracterizada por su escapismo, su distanciamiento de la realidad de posguerra y su carácter de propaganda², los años cincuenta constituyen la primera ruptura con la cerrazón y el estancamiento de una cinematografía poco ducha a las tendencias dominantes del panorama internacional. Esta renovación se desarrolla dentro de un clima intelectual, universitario y artístico de contestación al franquismo, en el contexto de una cultura de la disidencia (Carlos F. Heredero, 1993), más o menos tolerada y reprimida por el Régimen, que implicaría el desarrollo de una cinematografía de corte realista y claramente preocupada por los aspectos sociales.

Más allá del simple relevo generacional en las filas industriales, se produce un cambio profundo en la actividad cultural cinematográfica. Surge la primera promoción de cineastas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), se desarrolla intensamente la actividad de la crítica, el ensayismo y el cineclubismo y por primera vez la gente del cine se reúne para analizar la situación del mismo en las Conversaciones de Salamanca³. En este panorama, Juan Antonio Bardem ocupa un lugar central, en tanto su cinematografía, reveladora de la disidencia política y social del cineasta⁴, representa claramente la impronta de esa alternativa regeneracionista de carácter realista. El filme que nos ocupa, *Muerte de un ciclista* (1955) resulta clave en la comprensión de la disidencia del cineasta, tal como plantean Carlos F. Heredero (1993) o Juan Francisco Cerón (1999), quien asegura que la película marca una etapa fundamental en la relación entre la acción censora y la obra de Bardem⁵, caracterizada por el choque entre las pretensiones críticas del cineasta y la actitud represiva adoptada por el aparato franquista. En tanto los recelos censores se focalizarían en los aspectos morales del adulterio femenino⁶, vehiculado a partir de la

-
- 2 Como señala José Enrique Monterde (1995) el cine de los años cuarenta estuvo caracterizado por un imaginario anclado en un remoto pasado e identificado con aspectos como el catolicismo, el casticismo, el conservadurismo, el patriotismo o la defensa de la milicia y la familia patriarcal.
 - 3 Encuentro celebrado en mayo de 1955 que convocó a profesionales, universitarios, escritores y críticos, con un doble objetivo: por un lado, analizar la situación del cine español de la época y, por otro, reivindicar un cine de calidad que conectara con la tradición realista de la cultura española y rompiera con el aislamiento internacional.
 - 4 La disidencia cinematográfica de Bardem se había hecho explícita en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, en las que el director calificaba al cine español de la época de ser “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Monterde, 1995: 283).
 - 5 Juan Francisco Cerón Gómez (1999) distingue cuatro etapas en la actitud de la censura respecto a la obra fílmica de Bardem: la primera (1951-1954) carente de graves problemas; la segunda (1955-1961), donde se explicitan fuertes tensiones; la tercera (1961), la más dura, con la censura de los guiones de *Los inocentes* y *Nunca pasa nada*, posteriormente autorizadas y estrenadas en 1963 durante la cuarta y última etapa, que coincide con la llegada de José María Escudero a la Dirección General de Cinematografía en 1962.
 - 6 Si bien los censores españoles, en su preocupación por los aspectos morales del tema del adulterio, no repararon en la significación político-social del filme, resulta paradójico, como indica Cerón (1998), que la estrategia de coproducción con Italia, encaminada a favorecer una mayor libertad creadora del cineasta, acabara provocando la supresión de determinados pasajes, especialmente aquellos que destacaban la participación en la Guerra Civil

inserción del estereotipo de la *femme fatale*, cabe realizar una lectura que posibilite una comprensión mayor de la significación que este modelo de feminidad presenta en la película.

Como bien indica Jo Evans (2007), la figura de la *femme fatale*, ampliamente investigada en el ámbito anglosajón, ha recibido poca atención en el estudio del cine español de los cincuenta. La autora relaciona este hecho con la difícil articulación, en el contexto del franquismo, de un discurso cinematográfico sobre la *femme fatale* comparable al desarrollado por el cine clásico. En efecto, esta figura femenina había adquirido una significación crucial en el cine hollywoodiense, especialmente en la lógica narrativa del *film noir*, donde alcanza su máximo esplendor el despliegue de una feminidad activa, inteligente y sexualmente independiente que es observada como una amenaza al orden patriarcal establecido. Habitualmente representada como un modelo de feminidad negativo, sensualizado y espectacularizado en la pantalla, la *femme fatale* sintomatiza, tal como plantea Mary A. Doane (1991), el miedo al feminismo. En tanto representa una amenaza a los roles de género tradicionales, queda signada como una mujer fuerte, peligrosa y destructiva que debe ser controlada, castigada o, en el peor de los casos, aniquilada, desplazando y reconduciendo, de esta forma, su potencialidad subversiva hacia los cauces normativos de la ideología hegemónica.

Este modelo de feminidad, según Evans (2007), propiciaba en la censura franquista una enorme suspicacia en tanto constituía la imagen de una feminidad visualmente fascinante, poderosamente sugestiva y opuesta, taxativamente, al modelo doméstico y maternal que, desde el Régimen, se deseaba impulsar. Sin embargo, frente al modelo hollywoodiense, demasiado *glamouroso* y seductor para las jóvenes de la época⁷, el Régimen había popularizado, a través del cine, un modelo más fácilmente reconocible en la cultura popular con el que se quería vincular a la ‘mujer fatal’: la folklórica, como una figura estereotipada y exótica, definida por su oposición a la mujer burguesa española⁸.

Analizamos en las siguientes páginas cómo, frente a la utilización de esta figura en el cine popular de la época, la película *Muerte de un ciclista* se desmarca del discurso oficial no sólo para retomar algunos de los elementos más característicos del estereotipo clásico hollywoodiense —aunque adaptados a las exigencias y constricciones de la censura cinematográfica de los cincuenta⁹— sino también para conseguir vehicular una contundente crítica al Régimen dictatorial—.

de la familia del protagonista, la conexión entre la riqueza de los protagonistas y la miseria de los trabajadores o la hipocresía con que se practicaba la caridad.

- 7 Precisamente, en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité (1987) se refiere a la *femme fatale* como un modelo de identificación femenina tremendamente atractivo para muchas mujeres en el contexto represor de la dictadura.
- 8 Jo Evans (2007) ha subrayado la instrumentalización ideológica que el franquismo hizo de esta figura femenina en dos sentidos distintos que caían en contradicción: por una parte, la figura de la *femme fatale* / folklórica como un contramodelo del ideal femenino de la mujer doméstica pero, por otra parte, como carta de presentación folklorista de cara al extranjero.
- 9 De hecho, la representación típicamente fetichista de las piernas o los zapatos de tacón de la *femme fatale* es sustituida en la película de Bardem por una caracterización más sobria del personaje femenino, pero no por ello menos eficaz.

2. Metodología

Nuestro acercamiento al objeto de estudio considera el film como un producto social, cultural e histórico que debe ser entendido en relación con su contexto. En este sentido, *Muerte de un ciclista* surge como un signo inequívoco de la renovación cinematográfica de los años cincuenta, que se proponía ofrecer una alternativa al cine oficialista y hegemónico, demasiado alejado de la realidad española de posguerra.

La hipótesis que planteamos en este artículo sugiere que esa disidencia cinematográfica de Bardem aparece desplegada en el texto filmico a partir de la representación de la *femme fatale*, estereotipo filmico que se utiliza para articular la disconformidad del director con el Régimen. Para proceder al estudio de la *femme fatale* hemos adoptado una perspectiva interdisciplinar que toma en consideración las aportaciones de la teoría semiótica (para analizar los recursos propios de la narración y la retórica filmica) y la teoría filmica feminista (que permite entender las modalidades de fabricación discursiva de la feminidad y la masculinidad).

El recorrido llevado a cabo para la realización del análisis filmico ha seguido los pasos apuntados por Casetti y Di Chio (1990): descomposición, recomposición e interpretación. Para abordar la investigación hemos contemplado dos perspectivas de análisis, consolidadas en la tradición de la semiótica: el análisis de la narración (consistente en el estudio de la estructura del relato) y el análisis del código, cuyo objetivo es identificar los procesos de significación formales (visuales y sintácticos) asociados a dicho modelo femenino. La pertinencia de ambas perspectivas para el estudio de los estereotipos femeninos se ha hecho evidente en la teoría filmica feminista, como puede observarse en los trabajos de Mary A. Doane (1991), Laura Mulvey (1975) o Ann Kaplan (1978), entre otras, en torno a la figura de la *femme fatale*.

La perspectiva interdisciplinar adoptada, propia de la práctica analítica feminista (Francisco Zurián y Beatriz Herrero, 2014), nos ha permitido profundizar en los modos de construcción signica de la *femme fatale*, un estereotipo fuertemente codificado y anclado en una narrativa de la sanción. Dicha interdisciplinariedad ha posibilitado también la lectura del estereotipo filmico en relación con el contexto, observando en su codificación las huellas de la disidencia del cineasta respecto al Régimen franquista.

3. La figura de la *femme fatale* en *Muerte de un ciclista*

3.1. La duplicidad femenina

La película comienza con un largo plano de una aislada carretera. Un ciclista irrumpe por la parte izquierda del encuadre y desaparece en el horizonte. De repente un coche surge sobre el mismo horizonte conduciendo de modo bastante irregular y frenando abruptamente. Un corte de plano nos muestra a los ocupantes del vehículo: una joven pareja de amantes, María José (la conductora) y Juan (el copiloto)¹⁰. Un

10 Llama la atención el hecho de que sea ella (y no él) quien conduzca el coche. Si tenemos en cuenta el contexto

nuevo corte de plano nos muestra a Juan corriendo hacia el ciclista que acaban de atropellar. El encuadre se sitúa ahora en el preciso lugar donde yace el moribundo. Se trata de un plano subjetivo en el que se destaca que todavía está vivo. A diferencia de Juan, que se acerca al ciclista para auxiliarle, ella permanece imperturbable e insiste en huir y abandonarlo a su suerte para evitar, por encima de todo, que se descubra públicamente su *affaire*, lo que podría suponer el fin de su aburguesado y desenfadado modo de vida.

En la siguiente secuencia, ubicada esta vez en un emplazamiento urbano, se subraya una de las características que ayudan a identificar a María José más claramente como una *femme fatale*: su carácter doble, engañoso y manipulador. Esta breve escena se inicia con un brusco frenazo del coche, que aparece en la lejanía y se detiene frente a la cámara. Sin más, María José se abraza a Juan y le dice que tiene miedo. Él, conmovido, la tranquiliza diciéndole que nadie les ha visto. Después, sale del coche y ella se aleja conduciendo. La frialdad e imperturbabilidad que había demostrado María José momentos antes, abandonando al ciclista moribundo, contrastan llamativamente con la vulnerabilidad y debilidad del personaje en esta escena. Este pequeño detalle que caracteriza el comportamiento de la joven nos está advirtiendo de la ambigüedad que tradicionalmente viene asociada al estereotipo de la *femme fatale*, una figura doble que, como ha señalado Mary A. Doane (1991) alberga en su seno una oscura amenaza, algo que resulta difícilmente previsible o inteligible, una figura que engaña, oculta, esconde un secreto, enmascara lo que realmente es.

Esa ambigüedad del personaje viene simbolizada, además, por la vestimenta que luce a lo largo del film: los colores asociados a María José son dicotómicos (negro y blanco) y se encuentran en sintonía con la clásica iconografía de la *femme fatale*, caracterizada por el contraste entre ambos colores, como ha apuntado Evans (2007). Significativamente, en esta primera secuencia tanto el abrigo como los zapatos de tacón de color negro contrastan simbólicamente con la palidez del rostro y las piernas de la actriz, denotando la duplicidad del personaje (figura 1). Este mismo atuendo aparecerá repetidamente a lo largo de la película: en las citas con Juan en el circo y la iglesia; en las diversas fiestas sociales que organiza en su casa; en la galería de arte, donde se encuentra con Rafa (el hombre que la chantajea con revelar su secreto), o en la secuencia final donde atropella a su amante. El contraste blanco/negro surge también en otras significativas secuencias en las que luce un vestido negro con motitas blancas: en su aparición en el NO-DO¹¹ (figura 2), en la boda de unos amigos o en la fotografía que Miguel, su marido, estampa contra el suelo, tras enterarse de su infidelidad (figura 3). Únicamente en la secuencia del hipódromo, en la que Juan le cuenta a María José que el ciclista ha muerto, aparece vestida con un resplandeciente abrigo blanco, que simboliza metafóricamente el deseo de María José de ‘limpiar’ su implicación en el atropello.

del que estamos hablando (la España de los años cincuenta), resulta sorprendente el hecho de que una mujer conduzca, lo que es indicativo no solo de la posición relativamente activa que goza en la historia, sino también de su clase social, en tanto que el automóvil era considerado un artículo de lujo, especialmente en los años de postguerra.

11 Las siglas del NO-DO (Noticiarios y Documentales) hacen referencia a los noticiarios propagandísticos de la dictadura que, entre 1942 y 1981, se proyectaban obligatoriamente en los cines antes del pase de cada película.



Figura 1

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 2

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 3

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 4

Fuente: *Muerte de un ciclista*

A lo largo del film se insistirá reiteradamente en el fingimiento de María José. En este sentido, es destacable la escena en la que Juan la llama por teléfono para contarle sus averiguaciones: la policía no investigará ni buscará el coche que atropelló al ciclista.

El montaje opone nuevamente a los amantes a través de la distinta composición de los encuadres: en el caso de Juan, los primeros planos de su rostro lo hacen más cercano y resaltan su vulnerabilidad frente al fingimiento y manipulación de la mujer. Respecto a María José, el encuadre muestra el respaldo de una gran butaca en la que está sentada, por lo que no podemos ver su expresión facial. Bajo la atenta mirada de la joven aparecen enmarcados a lo lejos dos hombres: Miguel y Rafa. La posición que ocupa en el encuadre es privilegiada porque le permite observar a los demás sin ser vista, simbolizando el control y el poder que ejerce sobre ellos. Ligeramente oculta tras la butaca, emerge en un momento determinado desde detrás, mostrando

su rostro ante la cámara, para declararle a Juan (y al espectador) que es vulnerable y que tiene miedo de Rafa (figura 4).

La utilización metonímica del guante blanco y la manga negra de su abrigo, con la carga simbólica de ambos elementos en la definición del personaje, abundan en su carácter doble, lo que se confirma posteriormente en la secuencia de la iglesia en la que aparece vestida nuevamente de riguroso negro, luciendo los mismos guantes blancos. En esta última secuencia, observamos también cómo la joven simbólicamente se lava las manos respecto a la muerte del ciclista, entregando a su amante una cantidad de dinero (en forma de donación anónima) para la viuda del ciclista. Evans (2007) ha destacado la peculiar utilización de los guantes blancos como sustitutos del uso fetichista de los zapatos de tacón en el *film noir* hollywoodiense. En este sentido, ha propuesto una lectura política de la relación entre dichos complementos y la figura de la *femme fatale*, vinculada con el régimen franquista:

The absence of the more common noir shoe fetish means privilege is given to the distancing white gloves over the 'come hither' high heels. The way that the white gloves are foregrounded in this profoundly transgressive church sequence suggests that they may increasingly be read as a reverse metaphor for the 'dirty hands' of the regime with which she is so clearly associated. (2007: 337)

3.2. *La irrepresentabilidad del adulterio femenino*

En las primeras secuencias de la película asistimos a un montaje que sugiere la conexión, por contraste, entre dos situaciones y dos personajes (la fiesta en casa de María José / la cena en casa de Juan). La escena se inicia con un primer plano de María José besando a Miguel. La pareja está dando una fiesta en la que los invitados, viendo el lujoso brazaletes que su marido le ha regalado, bromean alegremente sobre el adulterio masculino. En este contexto festivo, María José se acerca a Rafa, uno de los invitados, intrigada por la canción que está interpretando en el piano.

El tono distendido con que se enfrentaba la broma del adulterio masculino cambia radicalmente cuando se insinúa, en el diálogo con Rafa, que la que está siendo infiel a su marido es María José. El diálogo entre ambos, que se estructura como un esquema pregunta/respuesta al modo de interrogatorio policíaco, denota la culpabilidad de María José en un contexto que acepta, social y jurídicamente, el adulterio masculino y que, sin embargo, condena, censura y castiga el femenino¹².

En una secuencia posterior vuelve a surgir este mismo tema en una charla entre María José y su marido. Nuevamente, la conversación se produce en un contexto significativo: la pareja ha organizado una fiesta para agasajar a unos importantes empresarios norteamericanos con el que Miguel va a cerrar un trato. María José, elegantemente arreglada, se maquilla frente al espejo. Hablan distendidamente hasta que Miguel le refiere una anécdota de una mujer de la alta sociedad que perdió todo su dinero al haber engañado a su marido.

Estas dos secuencias están apuntando a la desigualdad jurídica y social entre los géneros durante la época franquista: frente a la aceptación del adulterio masculino,

12 Como han apuntando distintas autoras (Martín Gaité, 1987; Di Febo, 2003), el adulterio femenino era considerado un delito con pena de prisión.

la estigmatización social y penalización económica (y jurídica) del femenino. A esto podemos añadir la oposición que establece Miguel entre el valor que representa el apellido (el de María José, que permanece a lo largo del tiempo) y el valor material y social del dinero, que determina la posición social que ella está ocupando como esposa de Miguel, un estado inestable del que disfruta y que puede perder en un momento determinado.

Frente a la verbalización del adulterio femenino, el film pone de relieve la irrepresentabilidad del mismo. La relación ilícita entre María José y Juan se plantea a través de dos estrategias concretas: la elipsis de determinadas secuencias (las correspondientes a la representación de la relación adúltera) y la sutura entre planos que pertenecen a distintas escenas, logrando establecer un discurso filmico que, basado en la ausencia, permite llamar la atención sobre aquello que no se puede mostrar.

La primera de las estrategias, la utilización de la elipsis para evitar la mostración de la relación sexual entre los amantes, se evidencia claramente en una secuencia en la que ambos se encuentran en una habitación de hotel. María José aparece vestida de forma más modosa y recatada que en el resto de la película, rebajando el potencial erótico de la escena, pero la desnudez de sus pies y unos zapatos de tacón descuidadamente tirados cerca de la cama revelan lo ocurrido. La segunda estrategia resulta quizás más llamativa en términos espectatoriales en tanto redundante en la conexión artificial del campo/contracampo, destruyendo su habitual función de continuidad narrativa y abriendo una brecha en el discurso. Así, en una de las primeras secuencias de la película se sugiere, a través de un montaje alternado, la relación ilícita entre la mujer y su amante. La escena se inicia con una charla entre María José y su marido acerca de un viaje de negocios. Él le pregunta si quiere acompañarle, pero ella responde con una negativa y, sonriendo, le extiende los brazos pidiéndole que la abraza. El contraplano no es el del marido, sino el de Juan (a quien verdaderamente se está dirigiendo). Un corte a primer plano nos muestra al amante fumando y el contraplano esta vez es un primer plano de María José, dispersando el humo de un cigarro con sus manos. En el siguiente plano descubrimos que era el marido quien, como suponíamos, estaba fumando (figuras 5-10).

De esta forma, la conexión entre planos consigue introducir lo prohibido, lo censurado, esto es, la relación entre los amantes, tematizando algo que se sitúa en los márgenes (de lo filmico, de lo social) y que interpela a la atenta mirada espectral para que participe más activamente en lo que realmente siempre hace: dotar de significado a esa sucesión de imágenes.

3.3. *La articulación entre la feminidad y el poder*

La complicidad entre la *femme fatale* y la dictadura se muestra claramente en una reveladora secuencia en la que María José aparece en el NO-DO recaudando fondos para la campaña navideña. La protagonista es representada como la personificación de una élite burguesa, claramente situada en el lugar del discurso hegemónico, nacional y franquista e identificada por el narrador del Noticiero como una de las damas importantes de “nuestra sociedad”.

En esta secuencia resulta significativa la distancia entre la representación (de María José en la pantalla de cine; del Estado franquista en el Noticiero Documental) y

la realidad representada por los espectadores, los asistentes a la sala cinematográfica, esa gran mayoría que simboliza a la población española de los cincuenta y entre los que vemos a Juan. El discurso filmico plantea una separación evidente entre lo que se proyecta sobre la pantalla de cine (el discurso oficial del Régimen), el lugar de



Figura 5

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 6

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 7

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 8

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 9

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 10

Fuente: *Muerte de un ciclista*

una élite que detenta el poder, y el lugar espectral, el lugar donde se sitúa a la “masa” (la realidad social de la posguerra). Paralelamente, la secuencia subraya los diferentes lugares que ocupan los géneros en la estructura social del franquismo: los hombres se dedican a la política (la secuencia se inicia con el discurso de Jorge, el cuñado de Juan), son los que disponen de los bienes materiales (del dinero que reparten para la “causa navideña”), mientras que las mujeres recogen, cual azafatas, los billetes de sus acaudalados maridos en unas cestas de mimbre subrayando, de este modo, que su tarea es más asistencial (figura 2).

Debemos señalar que la articulación entre la *femme fatale* y el poder constituye uno de los rasgos más característicos del estereotipo filmico hollywoodiense. Esa mujer que se acomoda al orden establecido, que se sirve de él para conseguir lo que desea (dinero y posición social), casándose con un hombre pudiente que pueda garantizarle una vida desahogada, es definida por Giulia Colaizzi (2007: 93) como una “mujer fálica” en tanto se encuentra dentro de una “economía fálica del deseo” que nunca llega a cuestionar.

En una de las conversaciones con su amante, nos enteramos de que María José había sido la prometida de Juan, a quien abandonó en plena Guerra Civil para casarse con Miguel. En la medida en que ella misma se identifica con un orden social y político que no discute y del cual intenta extraer el mayor beneficio posible, su inscripción en el film queda estrechamente vinculada con esta figura.

Sin embargo, la misma codificación que hace del personaje de María José una *femme fatale*, una mujer fálica que no cuestiona explícitamente el orden social, termina suponiendo, paradójicamente, una amenaza al sistema patriarcal en que se desenvuelve en tanto su deseo, egoísta y ambicioso, implica un alejamiento de lo materno. El escaso interés que muestra tanto por el matrimonio, entendido como entrega y abnegación, como por la maternidad abunda en la lectura política del estereotipo. La inscripción de la *femme fatale* dentro de este discurso de crítica al Régimen implica, desde este punto de vista, una ácida mirada a las relaciones matrimoniales y al lugar ocupado por la mujer burguesa (el ideal femenino) en la sociedad franquista. 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.

Resulta significativa, en este sentido, la secuencia en que María José y Miguel acuden a la boda de unos amigos y ella expresa con banalidad su posición respecto al matrimonio. Frente al discurso que el párroco emite acerca de la fidelidad femenina al marido, María José afirma, irónicamente, que en su boda no se enteró del sermón porque estaba preocupada por el velo, que le tiraba. El subtexto de la afirmación de María José expresa la idea que ella tiene respecto a su propio matrimonio.

En esta misma secuencia encontramos también otro elemento significativo que vincula la hipocresía social a la superficialidad, egocentrismo y hedonismo de la feminidad burguesa. Una de las asistentes a la boda, refiriéndose a un campeonato benéfico al que invita a María José, señala: “va a estar muy bien, es en beneficio de los niños pobres, de los niños tontos, de los niños algo, pero va a estar muy bien”. Con estas palabras se establece una dicotomía entre los niños de la clase

dominante y los demás niños, identificados con un ‘Otro’ indeterminado, impreciso y desconocido (como para María José son, de hecho, el ciclista y su familia). Las palabras despectivas de la mujer enlazan con un plano general de un barrio de corralas donde vemos a Juan en busca de información sobre el ciclista muerto. El montaje subraya el contraste entre la actitud de la burguesía, que lava su conciencia con actos benéficos, y el proceso de adquisición de conciencia de Juan, que empieza a ver otro Madrid: el de los barrios obreros, el Madrid de la postguerra y la miseria. Asimismo, la secuencia subraya la complicidad de las instituciones sociales con el poder: una de las vecinas de Herminia (la mujer del ciclista) señala la negación de la policía a iniciar una investigación seria sobre el atropello.

3.4. *Desplazamiento del cuerpo sensualizado*

Tal como ha señalado Evans (2007) la película evita, en la medida de lo posible y de acuerdo con la lógica de la censura cinematográfica del franquismo, la erotización y espectacularización del cuerpo de María José. Si bien aparece representada en el nivel de la narración como un personaje sexualmente activo, un sujeto deseante que poco tiene que ver con el ideal franquista de renuncia y abnegación femeninas, esa sensualidad asociada a su cuerpo no viene acompañada de una representación erotizada del personaje comparable a aquellas que nos ofrece el cine clásico de Hollywood. Podemos leer la irrepresentabilidad del cuerpo erotizado de María José a la luz de esta argumentación, si tenemos presente que, además, ella representa a una mujer española burguesa, casada por la iglesia y adepta al Régimen. En este sentido, el desafío planteado en el film con la vinculación entre la *femme fatale* y la dictadura, podría verse aparentemente paliado –quizás lo suficiente para la censura de la época– por esa renuncia a la representación fetichista, al modo hollywoodiense, del cuerpo femenino.

Sin embargo, la caracterización espectacularizada y sensual de la *femme fatale* como icono cultural no se reprime completamente en el discurso filmico, sino que se desvía hacia otro lugar: el que ocupa la folklórica en el imaginario cultural del franquismo, vinculada al exotismo prototípico de la gitana. Hacia la mitad del film encontramos una secuencia que pone de relieve esa vinculación. La escena se sitúa en una secuencia más amplia, a la que nos hemos referido anteriormente, en la que el matrimonio burgués formado por María José y Miguel organiza una fiesta en honor a unos magnates norteamericanos. A medida que avanza la fiesta, Rafa decide chantajear nuevamente a la pareja, desvelándole a Miguel la infidelidad cometida por su mujer. Así, durante el espectáculo de flamenco que los anfitriones han preparado acontece uno de los momentos más significativos de la historia. En la misma mesa se encuentran sentados todos los implicados, que entablan una conversación de miradas, solamente comprensible para el espectador. Podemos dividir la secuencia en tres momentos significativos que comentaremos a continuación, todos ellos relacionados con el triángulo amoroso representado por María José, Juan y Miguel: el primero nos introduce el tema de la *femme fatale* vinculada con la gitana, desplazando la sensualidad de María José hacia la *bailaora*; el segundo corresponde a la pelea entre Juan y Rafa, que le amenaza con contar la verdad; y el tercero coincide nuevamente con la fiesta y propicia el diálogo de miradas entre los tres personajes.

Veamos más detenidamente la estrategia filmica que se utiliza para subrayar la fascinación visual que provoca en el espectador la *femme fatale* (en la figura de la

gitana y en María José) y, al mismo tiempo, cómo se produce el desplazamiento de atributos de una a otra.

La secuencia comienza con un primer plano de las manos de los palmeros, que marca el inicio de la representación, del espectáculo flamenco (figura 11). Siguen una serie de planos medios de los palmeros, del *cantaor* y del guitarrista y un plano general del *tablaó* flamenco, en un sutil contrapicado. Un plano medio nos traslada a la mesa en la que se encuentra María José, con aspecto grave y preocupado, y los americanos, que disfrutan del espectáculo. La *bailaora* entra en escena con un espectacular giro. Diferentes primeros planos de sus zapatos de tacón y sus piernas van componiendo el cuerpo de la mujer, que aparece espectacularizado, exhibido y ofrecido como “*to-be-looked-at-ness*” (Mulvey, 1975: 11): expuesto tanto a la mirada de los asistentes a la fiesta como a la mirada espectacular a través de ese montaje fragmentado con que se exhibe a la *bailaora* (figuras 12-16).



Figura 11

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 12

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 13

Fuente: *Muerte de un ciclista*



Figura 14

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Vemos un plano general de la mesa, donde Juan mira con preocupación a María José. Un primer plano nos muestra por primera vez el rostro de la *bailaora* para inmediatamente devolvernos al espacio donde se sitúa el triángulo amoroso. Rafa



Figura 15

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 16

Fuente: *Muerte de un ciclista*

sale del comedor y María José, con un ligero movimiento de cabeza, le indica a Juan que le siga para tenerlo controlado. Una vez fuera de la estancia, ambos se enzarzan en una acalorada discusión, que culmina con una pelea en la que Juan, enfurecido, le propina un puñetazo. Ambos regresan a la fiesta, pero esta vez Rafa está determinado a contárselo todo a Miguel.

Durante toda la secuencia podemos observar el contraste entre la actuación flamenca y lo que está sucediendo en esa conversación de miradas. El sonido de la música diegética no nos permite acceder a las palabras de Rafa, pero la planificación nos da la clave para comprender lo que está sucediendo. Resulta significativo el hecho de que la revelación de la infidelidad (algo que podría considerarse perteneciente al ámbito privado) se produzca precisamente en una situación pública, lo cual sugiere la idea de que el tema del adulterio durante el franquismo pertenecía al ámbito de lo público, interesaba a las instituciones sociales, no se consideraba como algo propio únicamente de la vida privada del matrimonio¹³, sino que implicaba a toda una sociedad.

Una serie de planos/contraplanos muestra cómo se genera ese diálogo de miradas, una situación que, con unos pocos insertos del *tablaó* flamenco, va desplazando poco a poco la atención del espectáculo representado hacia el triángulo amoroso (figuras 17-22). Paralelamente, el potencial erótico de la *bailaora* es desplazado también hacia la figura de María José, cuyo rostro, estratégicamente iluminado y encuadrado, cobra un especial significado en la escena (figuras 18 y 22). En este sentido, la iluminación no solo dota de una especial belleza al rostro de la joven, sino que también lo difumina ligeramente. Este peculiar uso del foco de la cámara

13 La indefensión jurídica y social de las mujeres durante el franquismo quedaba patente en esa minoría de edad a la que estaba sometido el género femenino durante la dictadura. Esta secuencia, de acuerdo con el discurso que plantea todo el film, incide en ello al recalcar nuevamente la importancia (jurídica, política, moral y social) del comportamiento femenino dentro de la esfera 'privada' del matrimonio. En efecto, la secuencia subraya que 'lo privado', en este caso, la infidelidad femenina, se convierte en algo 'público' porque atenta contra las leyes de la sociedad patriarcal y familiar. Debemos señalar, no obstante, que otros temas, como el de la violencia de género, eran considerados jurídicamente como algo perteneciente exclusivamente al ámbito privado del hogar.

subraya la posición debilitada y ambigua de María José, en la sociedad franquista, frente a su marido y su amante, cuyos rostros aparecen, en todo momento, enfocados adecuadamente y con una iluminación plana.



Figura 17

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 18

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 19

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 20

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 21

Fuente: *Muerte de un ciclista*

Figura 22

Fuente: *Muerte de un ciclista*

3.5. *El contrapunto a la femme fatale*

La complicidad de Juan con el poder (con la injusticia social y política del franquismo) es evidenciada posteriormente, coincidiendo con el comienzo de toma de conciencia del personaje. Un suceso cotidiano en la Universidad propicia una revuelta estudiantil en la que Juan se verá involucrado. El acontecimiento se remonta a una de las primeras secuencias en las que Matilde, una alumna aventajada, está realizando un examen oral frente a Juan, un profesor desatento que se dedica a leer obsesivamente el periódico. Ajeno al desarrollo del ejercicio que está exponiendo Matilde, Juan confirma sus peores sospechas en una de las noticias que aparecen en la sección de sucesos: “Muerte de un ciclista”. Todos los elementos de esta secuencia subrayan el sentimiento de culpabilidad y el estado emocional de Juan: la mirada de la joven, los comentarios y miradas de los demás alumnos desde las gradas, la música *in crescendo* y los planos detalle de la mirada de Juan. La tensión es tan fuerte que finalmente le grita que se calle y la suspende.

Tras el acontecimiento, Matilde aparece indignada en la sala de profesores para pedirle explicaciones respecto al suspenso, reprochándole el nepotismo del que disfruta por ser el cuñado del rector: “Cualquier pleito entre la Universidad y yo sería inútil. Yo estoy sola. A usted le protege la Universidad y su cuñado”.

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).

Sin embargo, la capacidad subversiva de Matilde se ve minimizada por la inclusión del personaje en el orden materno. En este sentido, debemos subrayar que, aunque Matilde representa, para Juan, la revelación de la realidad, del funcionamiento injusto y arbitrario de la sociedad en la que se desenvuelve¹⁴, su lugar en el relato del protagonista se inscribe en un orden discursivo en el que la mujer ocuparía el rol materno que le corresponde, ese ‘futuro esperanzador’ que Matilde representa. De esta manera, hacia el final de la película, encontramos una secuencia en la que Juan le pide a Matilde que entregue en la Universidad su carta de dimisión como profesor, argumentando que se va de viaje y no volverá en mucho tiempo: “El suficiente para que usted ya no sea una estudiante. Tal vez la encuentre convertida en madre de una familia numerosa.”

La puesta en escena de la secuencia en cuestión destaca el poco margen de movimiento del que podían disfrutar las mujeres en el contexto de la dictadura. De este modo, los dos personajes aparecen separados por una verja que limita las instalaciones deportivas de la Universidad: Matilde se encuentra tras ella, lo

14 Las palabras de Juan en la última conversación que mantiene con su madre, hacia el final de la película, son reveladoras de la confusión en la que ha vivido todos esos años: “Buscaba tanto una salida, como esos moscardones... y siempre tropiezan con el cristal. (...) El otro día en la facultad alguien rompió el cristal. Hoy es un día grande, he encontrado la salida, la solución (...) de todo. No me van a dar ningún premio, pero seré una especie de héroe”.

cual subraya el lugar que, como mujer, debe ocupar dentro de la estructura social franquista, un lugar definido por la reclusión y el encierro. Juan se encuentra al otro lado, pero tiene ante sí un espacio abierto. A lo largo de la escena, Matilde sigue los pasos de Juan, camina tras él, se agarra a la verja haciéndole preguntas y obteniendo respuestas ambiguas, pero en ningún momento podrá traspasarla, sino únicamente permanecer en el lado donde se encuentra. En esta misma secuencia, Juan expresa enigmáticamente su intención de entregarse a la policía, su deseo de emanciparse de las ataduras impuestas por la sociedad burguesa, renunciando con ello a su posición privilegiada, y a los chantajes emocionales de la *femme fatale*, que bajo el aspecto de fragilidad femenina, no tienen más objeto que el de intentar asegurarse una determinada posición que es, a la vez, social y económica.

3.6. Castigo y restitución de la norma

Las últimas secuencias del film narran la toma de conciencia de Juan, la relación con Matilde y la decadencia de la *femme fatale*. Juan decide confesar el crimen cometido y entregarse a la policía para purgar su culpa y hacer justicia, llevándose consigo a su amante. Pero María José no está dispuesta a perder todo por lo que ha luchado. Así, hacia el final de la película, María José, desesperada porque su marido se ha enterado de su *affaire*, se lanza a sus brazos, suplicándole que no la abandone y diciéndole que le ama profundamente. Sin embargo, Miguel no la cree, pero tampoco desea abandonarla, por lo que, consciente de la situación, decide aprovecharse y darle un ultimátum: si quiere mantener su nivel de vida, deberá abandonarlo todo, irse con él de viaje y obedecerle en adelante. Esta secuencia revela cómo María José, en tanto mujer burguesa, está inscrita en una rígida estructura social y, al mismo tiempo, determinada por su ‘valor de uso’ dentro del matrimonio. Miguel sabe que ella no le ama, que le engaña con otro, pero también sabe que puede obligarle a cumplir todos sus deseos (los de él) porque es quien posee el dinero y la posición social a la que ella no está dispuesta a renunciar, como él mismo reconoce: “Tu egoísmo (...) es lo único que puedo utilizar a mi favor. Tu egoísmo, tu avidez por las cosas, tu ansia de vivir, tu infinito deseo de todo”.

Ese egoísmo es el que le lleva a tomar la decisión definitiva de librarse de su amante. La última secuencia del film conecta con el principio. Encontramos a la pareja en el mismo paisaje en el que se desencadenó la tragedia. Esta vez Juan se encuentra situado en el mismo lugar donde atropellaron al ciclista, un lugar marcado por la muerte y que aparece significativamente vinculado con la Guerra Civil. Como él mismo indica, allí fue donde luchó en el frente nacional. De esta manera, el film conecta un acontecimiento concreto (el accidente y la posterior muerte del ciclista) con un hecho histórico general. Esta amplificación desde lo específico hacia lo general permite una interpretación más amplia del rol simbólico de la muerte del ciclista en relación con la muerte de los republicanos durante y después de la Guerra Civil. En este contexto, podemos entender la declaración de Juan como una confesión de culpabilidad, no sólo de la muerte del ciclista, sino de haber formado parte de la insurrección militar que instauró la dictadura.

En mitad del parlamento de su amante, María José se dirige hacia el coche. Pero él no la sigue, permanece en el mismo lugar en que estaba. Con un gesto de su mano, Juan invita a su amada a que vaya hacia él, pero ésta acelera hasta atropellarlo. Después de asegurarse de que Juan está muerto, se dirige conduciendo hacia Madrid para abandonar el país junto a su marido. Pero en el camino muere accidentalmente al cruzarse un ciclista al que intenta esquivar. Resulta significativo cómo este final subraya la muerte de la *femme fatale* en términos visuales, frente a las otras dos muertes (la del primer ciclista y la de Juan), en las que los cuerpos sin vida permanecen en fuera de campo. La última imagen que vemos de María José viene dada desde el punto de vista del ciclista ileso, que dirige el faro de su bicicleta hacia el puente desde el que ha caído el coche para alumbrar el rostro de la joven antes de ir a pedir ayuda. El montaje representa la muerte de María José con dos planos medios de su cuerpo colgando boca abajo en el puente¹⁵ y un primer plano intercalado de su rostro inerte, incidiendo, de esta manera, en el castigo que recibe la *femme fatale* por sus actos.

La muerte de María José conecta con el destino moralista al que se veía abocada la *femme fatale* en el cine hollywoodiense, pero debemos leer su significado teniendo en cuenta el contexto histórico, específico de la España franquista. En tanto, como hemos defendido, el film propone una estrecha relación entre este personaje femenino y el poder político, podemos afirmar que la película no se ciñe exclusivamente a la culpabilidad moral de la *femme fatale*, si es que concluimos que ese castigo final no es fruto únicamente de las constricciones a las que se veía sometido el cine español por parte de la censura, sino que va mucho más lejos al apuntar a la culpabilidad político-moral de todo un Régimen dictatorial.

4. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo del análisis, el estereotipo femenino de la *femme fatale* es utilizado como un recurso para articular la crítica a las élites socio-económicas sostenedoras del Régimen, que permite entrever la disidencia de Bardem respecto a la dictadura. Contrariamente a la instrumentalización que el Régimen hizo de esta figura, presentada como un modelo negativo asociado a la influencia extranjerizante o anclado en la faz exótica de la folklórica o la gitana, *Muerte de un ciclista* propone una nueva lectura del estereotipo, esta vez vinculado a la propia dictadura. En el film, la *femme fatale* personifica los valores de una burguesía que se identifica plenamente con el poder, con el bando nacional, provocando, de esta forma, una ruptura con lo que venía siendo el modelo burgués de la feminidad nacional. Ciertamente, la *femme fatale* no puede estar más alejada del discurso hegemónico de reconstrucción nacional —aquel que se proponía establecer un imaginario socio-sexual alrededor de lo materno¹⁶— pero tampoco más aliada con unas determinadas estructuras de poder

15 Evans (2007) ha interpretado este pasaje como una referencia a la ejecución de Clara Petacci, amante de Mussolini, cuyo cadáver fue colgado boca abajo junto al del dictador en la Piazza Loreto de Mián en 1945.

16 Mary Nash (1996) ha vinculado el apogeo de la figura materna durante el franquismo a la necesidad de recomponer demográficamente un país herido tras la Guerra Civil así como al afán de imponer un imaginario alrededor del género que diera legitimidad al proyecto nacional.

que no cuestiona y de las que intenta extraer el mayor beneficio posible.

En cuanto a la plasmación filmica de la *femme fatale*, aunque conecta con determinados elementos provenientes de la cinematografía hollywoodiense (el fetichismo de los zapatos, la elegancia de María José o el carácter ambivalente simbolizado en su vestimenta), lo cierto es que la sofisticación y erotización asociadas al estereotipo americano se ven reducidas en este caso por la acción de la censura. De esta forma, el montaje evita erotizar el cuerpo de María José al mismo tiempo que reprime la representación de la sexualidad y el adulterio femeninos. La sintaxis filmica aboga por un discurso de la ausencia, utilizando el recurso del fuera de campo y la sutura para suplir lo que no puede ser representado frente a la pantalla. Así mismo, a través del montaje se desplaza el potencial erótico del cuerpo de la *femme fatale* hacia la 'Otra' (la *bailaora* gitana) en un recorrido sintáctico de ida y vuelta que acaba sugiriendo, de una forma exquisitamente sutil, un paralelismo entre ambos modelos femeninos.

Por otra parte, el texto filmico se decanta por una narrativa de la sanción: María José es castigada por el relato, su muerte posibilita una vuelta al orden normativo y reprime la idea de un modelo de feminidad sexualmente activa que amenaza al matrimonio burgués y al orden de lo materno. Con la sanción final a la *femme fatale*, la narración no deja lugar a dudas de su responsabilidad en los hechos acontecidos (la muerte del ciclista y de su amante), y en tanto ella misma simboliza el poder se hace explícita también la culpa de todo el sistema político del franquismo.

Por último, la dificultad de articular un modelo femenino divergente no se limita a la figura de la *femme fatale*. La alternativa de una feminidad emancipada se ve restringida por el deseo del protagonista masculino, que acaba situando a Matilde, la joven promesa universitaria, en la norma social de la maternidad. En ambos casos, por tanto, se constata la imposibilidad de representar una feminidad que pueda situarse fuera de la lógica del patriarcado.

5. Bibliografía

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cerón Gómez, J. F. (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1999). "El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica". *Imafronte*, 14, 23-36.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Di Febo, G. (2003). "Nuevo Estado, nacionalcatolicismo y género". En G. Nielfa Cristóbal (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 19-44.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales*. Nueva York: Routledge.
- Evans, J. (2007). "Sex and the Censors: the *Femme Fatale* in Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista*". *Screen*, vol. 48, núm. 3, 327-344.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo: Cine español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Kaplan, E. A. (Ed.). (1978) *Women in Film Noir*. London: British Film Institute.
-

- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Monterde, J. E. (1995). “Continuismo y disidencia”. En R. Gubern et al. (Eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 239-293.
- Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, vol. 16, núm. 3, 6-18.
- Nash, M. (1996). “Pronatalismo y maternidad en la España franquista”. En G. Bock y P. Thane (Eds.), *Maternidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra, 279-307.
- Zurián, F. A. y Herrero, B. (2014). “Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual”. *Área Abierta*, vol. 14, núm. 3, 5-21.