

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

<http://dx.doi.org/10.5209/hics.72268> EDICIONES
COMPLUTENSE

Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)¹

Luis Deltell²; Marta García Sahagún³

Recibido: 26 de abril de 2020 / Aceptado: 8 de octubre de 2020

Resumen. Este trabajo analiza *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) como una película-evento, *film-événement*, e investiga la *resignificación* que su director otorga al espacio de la Ciudad Universitaria de Madrid. La película de Bardem se presenta como el primer film español que muestra un relato diferente de las consecuencias de la Guerra Civil en el bando vencedor y utiliza la Universidad y su valor como ejemplo de territorio crítico al régimen, sirviendo de antecedente simbólico para las primeras manifestaciones de estudiantes en España durante el franquismo.

Palabras clave: Guerra Civil; Ciudad Universitaria; Madrid; Cine Español; Bardem.

[en] Scenarios of remorse. Ciudad Universitaria and Civil War in *Death of a Cyclist* (*Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, 1955)

Abstract. This work examines *Death of a Cyclist* (Juan Antonio Bardem, 1955) as a film-event, film-événement, and explores the resignification that its director gives to the space of Madrid's Ciudad Universitaria. Bardem's film is seen as the first Spanish movie to portray a different narrative of the consequences of the Civil War on the victors and uses the University and its value as an example of territory critical towards the regime, serving as a symbolic precedent of the first student demonstrations in Spain during the Franco regime.

Keywords: Civil War; Ciudad Universitaria; Madrid; Spanish Cinema; Bardem.

Sumario: 1. Introducción: película-evento y *resignificación* espacial. 2. La forja de una película-evento. 3. Ciudad Universitaria: proyecto, Guerra Civil y primera década de la posguerra. 4. Espacio filmico: localizaciones de un remordimiento. 5. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Deltell, L.; García Sahagún, M. (2020). Escenarios de un remordimiento. Ciudad Universitaria y Guerra Civil en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). *Historia y comunicación social* 25(2), 355-367.

1. Introducción: película-evento y *resignificación* espacial

Dieciséis años después del final de la Guerra Civil, una serie de intelectuales, pensadores y cineastas se reunieron en las Conversaciones de Salamanca. La idea central de esta celebración era debatir sobre el cine español que, según ellos, se encontraba perdido y encorsetado por el régimen franquista. La “estrella” de estas jornadas fue Juan Antonio Bardem (Nieto y Company, 2006) que sintetizó el acto con su célebre frase: “el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Riambau, 2007: 257)⁴. Sin embargo, el verdadero éxito del cineasta se produjo cuando se proyectó, durante el encuentro y por primera vez en España, *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), que desde entonces se convirtió “en uno de los más conspicuos y representativos films de tesis” y del *cine disidente* español (Heredero, 1993: 338).

Muerte de un ciclista sorprendió al público por sus virtudes técnicas (García Fernández, 2011: 319) pero, sobre todo, porque “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” (Cerón, 1998: 121). Así, se abrió una grieta en el férreo con-

¹ Este artículo surge dentro de un proyecto de investigación de financiación europea titulado: La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788 y del proyecto titulado: *Las ciudades españolas en la ficción audiovisual. Registro documental y análisis territorial y audiovisual* (FACES-50). Referencia del proyecto: 2019/00436/001.

² Universidad Complutense de Madrid.
ldeltell@ccinf.ucm.es

³ Universidad Rey Juan Carlos.
marta.garcia.sahagun@urjc.es

⁴ Esteve Riambau explica cómo la frase “hizo historia pero fruto de una laboriosa gestación” (Riambau, 2007: 257). La ayuda de Ricardo Muñoz Suay resultó fundamental para la formulación del célebre resumen.

trol que ejercía el régimen franquista sobre el relato heroico y cívico de la contienda fratricida (Sánchez-Biosca, 206: 177). Bardem muestra en su film el cambio de parte de la joven generación de intelectuales, escritores y profesores que había apoyado el alzamiento militar y ahora comenzaban a alejarse del régimen franquista (Gubern, 1986: 126).

Dos son los aspectos claves de este largometraje que queremos analizar: el primero es su pertinencia al concepto de película-evento, *film-événement*, según la conceptualización de Nancy Berthier (2013) y, la segunda, el uso simbólico y de *resignificación* histórica que hace de la Ciudad Universitaria —campo de batalla durante la Guerra Civil—, algo que ya observó Laure Pérez (2016) en el cortometraje inacabado de Bardem *Un paseo por una guerra antigua* (Juan Antonio Bardem, 1949).

Según Nancy Berthier: “En la historia del cine hay películas que ocupan un lugar aparte por la manera en que se vinculan con la historia en sí misma y cuyo sentido desborda ampliamente el contexto de su creación” (2013: 339). Estas obras extraordinarias son las que se denomina película-evento. Lógicamente no todos los largometrajes, ni siquiera los mejores, alcanzan esta categoría, sino que para esto suceda debe darse una triple excepcionalidad:

primero, el nivel de su proceso de elaboración; segundo, el de su mismo contenido (temática) o de su estética, y, en tercer lugar, el de su recepción tanto en su tiempo como en el de su supervivencia en las memorias colectivas. En cada uno de estos niveles, la película-evento tiene una relación no solamente estrecha con el marco sociopolítico y cultural en el que se inscribe, sino también singular, que va a determinar su funcionamiento como evento más allá de su dimensión propiamente cinematográfica (Berthier, 2013: 341).

Una película-evento es una pieza artística de primer orden que debe ser reconocida como tal, así como resultar problemática en su época y seguir manteniendo ese debate en torno a ella durante años. Más laxa en su definición de *film-événement* es Gonzalez-Duclert, que prioriza solo el éxito inmediato (2012). Pero siguiendo la definición de Berthier, la obra debe plantear su excepcionalidad en la producción, creación y exhibición. Algo que parece cumplirse, como veremos, en *Muerte de un ciclista*.

Sin duda los aspectos más relevantes de estas películas-evento son su carácter de símbolo y su capacidad de facilitar una nueva interpretación de la realidad:

Lo que transforma un filme en película-evento, en el sentido moderno del término, o sea que hace que su influencia exceda el marco limitado de cualquier película, puede ser interno a ella como objeto artístico (debido a su temática o estética) o externo (consecuencia de su marco de producción o de difusión y recepción). Algo, en su proceso de elaboración, en su propia materia fílmica, o en su recepción, y, generalmente, en estos tres niveles, hace entrar la película en la categoría del evento y la convierte, por consiguiente, en una revelación, en una oportunidad privilegiada para entender en un momento dado la sociedad que indirectamente la produce (Berthier, 2013: 341).

Es en su aspecto simbólico —o, más concretamente, metafórico— en el que *Muerte de un ciclista* muestra su carácter más insólito. Como reconocía Heredero, se trata de una de las películas más importantes del cine de tesis y del llamado *cine disidente* (1993: 338). Este fuerte carácter de símbolo —también de signo problemático— fue reconocido por sus coetáneos españoles (García Escudero, 1955 y Gómez Mesa, 1955) y, más especialmente, por los extranjeros (Aristarco, 1955). Aún hoy, más de sesenta años después, sigue generando debates e interpretaciones diversas (Evans, 2007), (Marcos, 2015), (Lema-Hincapié, 2008) y (Murillo, 2014).

Además, analizaremos otro aspecto fundamental del concepto de película-evento que ha pasado desapercibido en el largometraje: el uso del espacio de la Ciudad Universitaria de Madrid⁵ como símbolo de la Guerra Civil y elemento esencial para entender la transformación de una generación de profesores e intelectuales y, sobre todo, la movilización de las primeras manifestaciones estudiantiles en España. Tan solo meses después del estreno, acontecieron los llamados “sucesos de 1956” (Mesa, 1982); *Muerte de un ciclista* mostraba la posibilidad de una lucha en la universidad que hasta entonces no había ocurrido⁶. Aunque ya se ha analizado el uso del espacio y su relación con Madrid (Deltell, 2006) en dicho largometraje, no se ha investigado su aspecto simbólico y su fuerte relación con la contienda fratricida.

La Ciudad Universitaria fue parte esencial del Frente de Madrid. Durante la lucha y en los primeros años de la posguerra el lugar se transformó en uno de los grandes símbolos del franquismo (Diéguez, 1988). Sin embargo, su vinculación con la Guerra Civil se ha ido olvidando, y ha tenido que ser el trabajo de los historiadores y los arqueólogos los que revindiquen este papel:

La Ciudad Universitaria, además, ejemplifica bien uno de los fenómenos que hacen de la arqueología de la Guerra Civil algo tan atractivo: los muros acribillados de sus facultades nos permiten descubrir que el escenario

⁵ Aunque en la Ciudad Universitaria fue proyectada como sede de la Universidad Central, durante el período de la monarquía y la Segunda República, durante el primer franquismo se convirtió en la sede de la Universidad de Madrid (nombre dado a la Universidad Central hasta el 1970, cuando toma el nombre de la Universidad Complutense de Madrid). En la actualidad, en ese mismo territorio se ubica el campus de tres universidades distintas, instalaciones del CSIC y, también, se ubica el Palacio de la Moncloa.

⁶ Hasta el 1956 la manifestación estudiantil más relevante en la Ciudad Universitaria había sido los grafitis de la fachada de la Facultad de Filosofía y Letras, que se produjeron en 1947. En esas pintadas realizadas con pintura fotosensible se podía leer: *¡Viva la Universidad Libre! Machado, Lorca...* Por esta acción fueron condenados Manuel Lamana y Nicolás Sánchez-Albornoz, que siempre negaron su participación en los hechos. En 2005, Pablo Pintado reconoció que fue él quien realizó dichos grafitis.

cotidiano en el que discurren nuestras vidas esconde una historia siniestra, épica, salvaje, inconcebible. Una historia global, que nos conecta con eventos determinantes del devenir de la humanidad —las dictaduras, las revoluciones, las nuevas tecnologías bélicas del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial— (Calvo González-Ruibal, 2008: 14).

Laure Perez ha detallado ya el uso que hace Bardem de las ruinas de la contienda de la Ciudad Universitaria en el proyecto de su primer cortometraje durante su etapa como estudiante en I.I.E.C. (Perez, 2016). La autora analizaba cómo el director madrileño buscaba una *resignificación* —según el valor que le otorga Walter Benjamin (2013)—, del espacio universitario y mostraba los edificios destruidos y las ruinas para señalar el horror acontecido en ese lugar. Ahora, analizaremos cómo el cineasta reutiliza esta misma técnica y la adapta a una Ciudad Universitaria prácticamente saneada y en pleno proceso de cambio urbanístico (Chías Navarro, 1983).

Por todo ello, en este artículo nos proponemos investigar *Muerte de un ciclista* bajo el prisma de la teoría de la película-evento, *film-événement* y mostrar cómo Bardem realiza un ejercicio de *resignificación* del espacio de la Ciudad Universitaria que refleja el cambio ideológico de una serie de intelectuales del bando nacional y precede las primeras manifestaciones de estudiantes durante el franquismo.

2. La forja de una película-evento

Muerte de un ciclista narra la historia de una pareja adúltera que, en el regreso de una de sus aventuras amorosas, atropella y abandona a un ciclista que muere a consecuencia de las heridas. La mujer, María José, pertenece a la alta burguesía, mientras que el hombre, Juan, de clase media alta, es un antiguo combatiente nacional que ahora imparte docencia en la Ciudad Universitaria. El film describe cómo el protagonista reconoce su responsabilidad y decide afrontar el error con la cárcel mientras María José se negará asumir su parte de culpa. En el proceso de conversión de Juan será catártica la figura de una estudiante, Matilde, a la que el docente suspende de manera injusta una prueba.

El guion íntegro se publicó en México a principios de los años sesenta (Bardem, 1962). En un primer momento, el film se presentó ante la Junta Censora como una producción plenamente nacional —aunque después será una coproducción— y así, el 19 de octubre de 1954 se envió el guion a la primera lectura⁷ (AGA, 1954-1960). Los censores, en especial José Luis García Velasco y Fermín del Amo, indicaban que Juan, el protagonista, debía sentir culpa no solo por el asesinato, sino también por el amor adúltero. E, incluso, el lector de la Iglesia llegó a escribir que el marido de la amante debía tener una actitud “más gallarda y que no parezca que ésta le pone los cuernos”. Lo sorprendente es que los censores, enroscados con el tema del adulterio, no observaron ningún problema político en el film, e incluso García Velasco indicó a este respecto que era “intrascendente”.

El director y los productores pensaban que el largometraje debería ser una coproducción con Italia ya que, tras *Cómicos* (1954) y con la coescritura de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (García Berlanga, 1952), Bardem había comenzado a obtener un gran prestigio internacional (Rodríguez Merchán, 2013). Es por eso que el guion fue presentado, también, a la censura italiana, que contestó a la española por carta —13-1-1955—, indicando que debían cortarse todas las referencias a la Guerra Civil. Fueron los lectores italianos los primeros en detectar la *resignificación* histórica que se proponía en el film (Cerón, 2000).

Aunque se solicitaron todas las revisiones por los italianos, los censores españoles autorizaron el rodaje. En precaución por si la administración española o la italiana —que había descubierto con más claridad el contenido ideológico y las referencias a la contienda fratricida— se negaban a la coproducción, se utilizaron dos intérpretes para el papel de la alumna Matilde: la española María Rey (foto fija, Imagen 1, izquierda) y la italiana Bruna Corrà (fotograma definitivo, Imagen 1, derecha), que al final saldrá en el largometraje. Se filmaron todas las escenas de la estudiante con ambas intérpretes. Se conservan las fotos fijas de algunas de las tomas interpretadas por la actriz española.



Imagen 1. Foto fija, izquierda, y fotograma definitivo, derecha.

Fuente: AGA y película editada.

⁷ La documentación del film se encuentra conservada en Archivo General de la Administración (1954-1960). Expediente administrativo de la Junta Censora. Signatura: AGA,32,04753, Signatura: AGA,32,03509, Signatura: AGA, 32, 03516.

Como era preceptivo, la película terminada se presentó de nuevo a la Junta Censora y esta obligó a nuevas modificaciones, según se conserva en el expediente administrativo (AGA, 1954-1960). En concreto, se añadió un diálogo con carácter moralmente culposo que debía decir el personaje de Juan. Bardem llegó a declarar que: “me hicieron cambiar el final, cosa muy curiosa, porque en el fondo demostraba que los censores no creían ni en la Justicia ni en la Misericordia Divina, ya que obligaban a todo señor que hiciese un acto reprobable a que cayese fulminado inmediatamente” (Castro, 1974: 1960). Sin embargo, esta afirmación no parece del todo exacta, ya que en la documentación administrativa consultada el final era siempre el mismo: la muerte de los amantes.

El productor, Manuel Goyanes, había pensado desde el inicio que la película debía concursar en el Festival de Cannes, pero ese año Juan Antonio Bardem había sido escogido como miembro del jurado internacional del certamen. Se alcanzó un acuerdo por el cual el director participaría como jurado y, a la vez, la película se estrenaría fuera de concurso. *Muerte de un ciclista* gustó y logró el Premio de la Crítica, galardón que no otorgaba la prensa (Cerón, 1998: 130). La crítica extranjera alabó el largometraje (Aristarco, 1955); para la prensa internacional no era una obra más sobre un adulterio, sino que realmente se trataba de un film que cuestionaba la ética del franquismo y las razones de la contienda fratricida española.

Tras Cannes la película fue estrenada, como indicamos anteriormente, durante las Conversaciones de Salamanca. *Muerte de un ciclista* se mostró en su versión íntegra —sin censura—, ya que el cineasta y el productor llevaron las bobinas directamente de Cannes a Salamanca (Riambau, 2007: 257). El film se transformó rápidamente en un acontecimiento; la crítica, los periodistas y los estudiantes allí reunidos la declararon como el símbolo de la resistencia. Los críticos Joaquín de Prada y Luciano G. Egido publicaron un artículo en el que definían la trama del film como una conmoción en el cenagal de la sociedad: “Parte de una situación normal —el charco cenagoso, una determinada actitud vital—. Y arroja en el charco una piedra —la muerte del ciclista—. Y estudia después el efecto producido. Para esto da un corte vertical a la superficie del charco y observa. La conmoción producida por esa piedra es todo el drama y toda la crisis del protagonista” (1955). Desde el momento del estreno la película fue interpretada como una metáfora; ese “charco cenagoso” se trataba de la clase media alta y la gran burguesía que habían apoyado el franquismo. La piedra lanzada remueve todo el barrizal de la conciencia.

Un largometraje alcanza la categoría de película-evento cuando es reconocido por la crítica y la intelectualidad, pero también al ser seguido por el público. *Muerte de un ciclista* tuvo un gran respaldo en taquilla gracias a su excelente distribución. Aunque era un film político, dirigido por un comunista clandestino, fue distribuido por Suevia, que era la gran productora del franquismo —tras la caída de CIFESA—. Es difícil saber los motivos del apoyo de Cesáreo González; desde luego no debieron ser políticos sino más económicos. Su conocimiento del contenido largometraje no era excesivo, al menos, así lo refleja en unas declaraciones sobre el argumento: “el mismo título lo dice: es la muerte de un tío que va en bicicleta” (Taibo, 2002: 181). Gracias a la distribución de Suevia la película estuvo en cartel en el cine Gran Vía durante 38 días, una cifra considerablemente alta para una obra española.

El carácter de *film-événement* del título de Bardem se refleja en la fuerte sacudida que produjo en el mundo intelectual y universitario. “*Muerte de un ciclista* es uno de los films cardinales en la historia del cine español durante el franquismo. Lo es desde el punto de vista de su escritura filmica (...). Pero lo es mucho más desde el punto de vista de su inscripción en el de su tiempo” (Torreiro, 1997: 363-364). Bardem supo detectar un sentimiento que comenzaba a aflorar en una parte de la intelectualidad del franquismo. Como identificaba Román Gubern, el film reflejaba —antecedía en algunos casos— “los sonados virajes políticos de Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Laín Entralgo y otros intelectuales falangistas progresivamente diseñados desde el final de la guerra” (Gubern, 1986: 126). Paul Preston ha hablado de un sentimiento de remordimiento profundo entre algunos vencedores, algo que no solo ocurrió a unos pocos sino “que muchos reflexionaron de manera consciente sobre lo ocurrido, y en algunos casos tuvieron remordimientos de conciencia” (2011: 671).

Lógicamente esta intención política oculta no solo fue captada por los estudiantes, sino también por los críticos de la época: “la denuncia brutal de la irreflexión y el egoísmo de una clase social, el testimonio de la situación anímica de una generación que supo ser heroica al servicio de valores trascendentes y más tarde se ha dejado vencer” (Arroita, 1955). Y, aun alabando el film, la prensa conservadora llega a pedir a Bardem que se “pronuncie claramente” sobre su intención política (Gómez Mesa, 1955), algo que como comunista le hubiera conducido a la cárcel. García Escudero, que fue dos veces Director General de Cinematografía, describía que este remordimiento de Juan parecía que no solo se dirigía a un personaje en concreto, sino a toda la sociedad, y desde su perspectiva —franquismo católico— negaba esa culpabilidad en España:

Pero ¿es Juan siquiera español, con su atormentada psicología y su vaporoso código moral? Y esto lo señalo estrictamente como hecho que delata el fallo grande de la película: no la crudeza moral ni la crítica social, sino que no es española y no puede, por esto, darnos más que un frío mensaje técnico, cuyo espíritu podría ser antes escandinavo que nuestro (García Escudero, 1955).

La película había mostrado que, ante la censura franquista, la única forma de construir una crítica al régimen era desde la elipsis y la metáfora. “Bardem construye un film obligado aunque modélicamente metafórico, que hace de la elipsis tácitamente entendida por el público al que se dirige uno de los principales baluartes de sentido” (Torreiro, 1997: 364). Esta metáfora filmica suponía un “aldabonazo sonoro” que ofrecía a los cineastas españoles un camino para iniciar la crítica cinematográfica (Heredero, 1993: 339). *Muerte de un ciclista* representa como pocas obras el carácter de *film-événement* por el arrollador impacto social, político y artístico que tendrá en España y en el posterior cine disidente.

3. Ciudad Universitaria: proyecto, Guerra Civil y primera década de la posguerra

Para entender la resignación espacial que se hace en la película de Bardem es necesario explicar la relevancia de la Ciudad Universitaria en el proyecto de la Segunda República, que la tomó como una “realidad y utopía de la modernidad de España” (Bustos Moreno, 1988: 14) y su papel durante la contienda fratricida. A diferencia de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), predecesora en la oposición al franquismo, que había puesto su mirada en los barrios marginales de Madrid (Deltell, 2006); *Muerte de un ciclista* sitúa su crítica en el ámbito de la Universidad.

La Ciudad Universitaria fue un proyecto iniciado en los últimos años de la monarquía de Alfonso XIII. El arquitecto Modesto López Otero diseñó la urbanización de una inmensa universidad que ocupaba la cuña oeste de Madrid (Chías Navarro, 1983). El proyecto precisaba del desmonte del terreno y de la construcción de grandes obras de hormigón, tareas encargadas al ingeniero Eduardo Torroja.

Con la llegada de la Segunda República Española el proyecto no se detuvo, sino que se aceleró todavía más, siempre bajo la dirección de Modesto López Otero (Campos Calvo-Sotelo, 2004 y Bonet Correa, 1988); otros arquitectos como Aguirre o Sánchez-Arcas diseñaron la Facultad de Filosofía y Letras y la Central Térmica. En 1935 se inauguró la Facultad de Filosofía y Letras, que se planteó como un nuevo espacio de conocimiento y cultural. La enseñanza se inspiraba en modelos krausistas y la presencia de estudiantes mujeres era mayoritaria en la Facultad inaugural. Para el otoño de 1936, se esperaba abrir la Escuela de Arquitectura y la Facultad de Medicina (Chías Navarro, 1983: 138).

Al estallar la guerra, el ejército de Franco tuvo como objetivo tomar la capital, pero su intento de asalto fracasó en noviembre de 1936. El Frente de Madrid tuvo como escenario principal la Ciudad Universitaria, “éste, sin duda, es uno de los lugares de confrontación más duraderos y simbólicos de todo el conflicto” (González-Ruibal, 2017: 5). El avance final hacia la capital comenzó en octubre de 1936. El 15 de noviembre de 1936 las tropas nacionales cruzaron el Manzanares para entrar en Madrid, pero una férrea resistencia en los propios edificios de las facultades —muchas de ellas aún no inauguradas— impidió la toma de la ciudad. Tras una semana de lucha, el 23 de noviembre el frente se estabilizó formando una “cabeza de galgo” (plano contienda, Imagen 2) de escaso territorio tomado por las tropas franquistas (Calvo González-Regueral, 2012). Durante tres años, la Ciudad Universitaria dividida entre los dos bandos representaba la línea de frente más estable y más próxima de la contienda; las tropas republicanas y las nacionales tan solo se separaban unos metros en algunos puntos (Calvo González-Regueral, 2019).

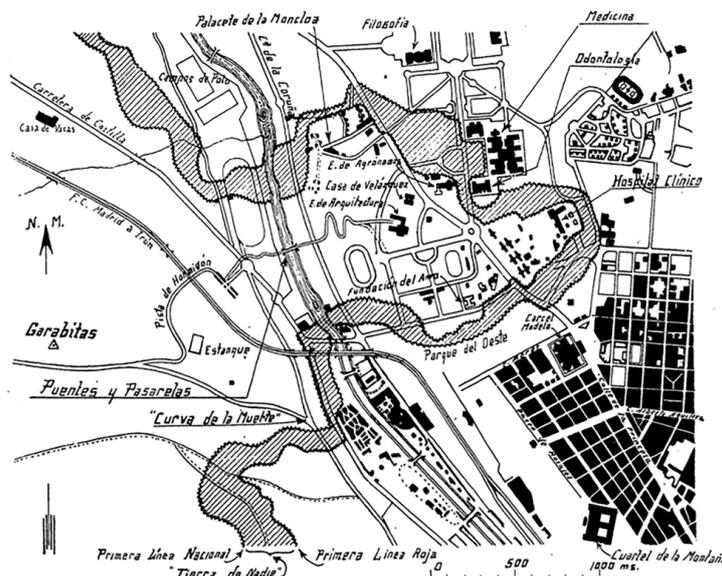


Imagen 2. Plano “Cabeza de galgo”, Frente de Ciudad Universitaria.

Fuente: ETSAM y madrid1936.es.

Si el fracaso de la toma de Madrid resulta evidente para la casi totalidad de los historiadores, también para la mayoría de los mismos la ocupación de la Ciudad Universitaria y su mantenimiento durante tres años supusieron uno de los grandes logros propagandísticos de Franco (Calvo González-Regueral, 2019), que causó un desgaste psicológico a los defensores de la ciudad. El historiador inglés Paul Preston explica que la represión republicana en Madrid, una excepción dentro del bando republicano por su carácter multitudinario —más de siete mil asesinados en retaguardia—, fue en gran medida “una respuesta de una ciudad aterrada” (Preston, 2011: 458). Como han demostrado Tranche y Sánchez-Biosca (2011), el tema del frente de Madrid y la Ciudad Universitaria fue uno de los universos recurrentes para la propaganda filmica nacional durante la contienda y los primeros años de la posguerra⁸.

⁸ También lo refleja los diarios de guerra de Edgard Neville, que visitó el frente y vivió durante unas semanas en la Ciudad Universitaria, donde escribió algunos de los guiones de los Altavoces, que se conservan en Biblioteca Nacional.

Tras el final de la guerra, el bando nacional quiso utilizar la Ciudad Universitaria como símbolo de la supuesta destrucción que había provocado la Segunda República (Rodríguez López, 2015). Así lo indica Laure Perez al afirmar que en la “óptica del Nuevo Régimen, simbolizaban el sacrificio heroico de los que allí lucharon por la redención y la resurrección de la Patria” (Perez, 2016: 45). Había varios motivos para la exaltación de estas ruinas: el primero, referenciar el lugar en donde más tiempo se había luchado desde noviembre 1936 hasta la rendición de Madrid —que se produce precisamente en este lugar—; el segundo motivo, que las sacas y fusilamientos de prisioneros de la Cárcel Modelo —en el límite de la Ciudad Universitaria— serán uno de los temas continuos en la propaganda nacional; y, el tercero, que las ruinas de hormigón suponían un espectáculo aterrador. Así, un Comandante General de Ingenieros solicitó que debían conservarse en dicho estado y en calidad de Monumento Nacional hasta la posteridad:

De los grandes hechos históricos acontecidos en nuestra Nación apenas quedan vestigios: de la heroica ciudad de Numancia no quedan más que algunas piedras de sus calzadas; (...)

Para que tal cosa no ocurra en lo sucesivo, tengo el honor de proponer a V.E. que se declare Monumento Nacional la Ciudad Universitaria, tal y como se encuentra en la actualidad, y para que se conserve indefinidamente se empiecen con toda actividad los trabajos necesarios de consolidación de edificios y trincheras (AGA, 1939).

Sin embargo, el propio Franco, con orden de 3 de abril, deniega la petición. En los primeros meses de la posguerra se realizan visitas turísticas a la Ciudad Universitaria, ceremonias de duelo religioso y se rueda la célebre *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939). También se comienza una reconstrucción total del campus universitario y se ordena la constitución de una nueva Junta Constructora. Se planifica un nuevo urbanismo, el eje central se desplaza de la Avenida Complutense a la entrada del Campus, donde se construirán el Arco del Triunfo, el Memorial de la Guerra Civil y el Ministerio del Aire, sobre el mismo espacio que ocupaba la Cárcel Modelo de Madrid (Fernández, 2008 y Rodríguez López, 2004).

Este proceso de apropiación y rediseño del espacio es, también, la edificación de una nueva y franquista Universidad de Madrid, como el ejemplo de lo que debe ser la educación superior en todo el país: “Si bien el proyecto de cambio era «nacional», su centralidad y su triste simbolismo bélico pueden explicar su protagonismo en el ensayo práctico del modelo diseñado por el franquismo, convirtiéndola en una atalaya desde la cual otear un amplio panorama” (Rodríguez López, 2002: 12).

Así, durante la década de los cuarenta y principios de los cincuenta el espacio universitario había mudado completamente y la Ciudad Universitaria había dejado de ser un logro de la República para ser ya un proyecto plenamente del primer franquismo. Es en este momento en el que *Muerte de un ciclista* se vuelve clave para resignificar el espacio y el valor de la universidad.

4. Espacio fílmico: localizaciones de un remordimiento

Cinco son los escenarios claves en el proceso de arrepentimiento del excombatiente Juan. Dichas localizaciones están marcadas por la Guerra Civil y se sitúan dentro de la línea del Frente de Madrid (plano, Imagen 3); de estas, cuatro se ambientan en el mundo de la universidad y la ciencia. Una de ellas pretende ser la fachada de la Facultad de Ciencias —en realidad es la sede del CSIC, como se verá más adelante.

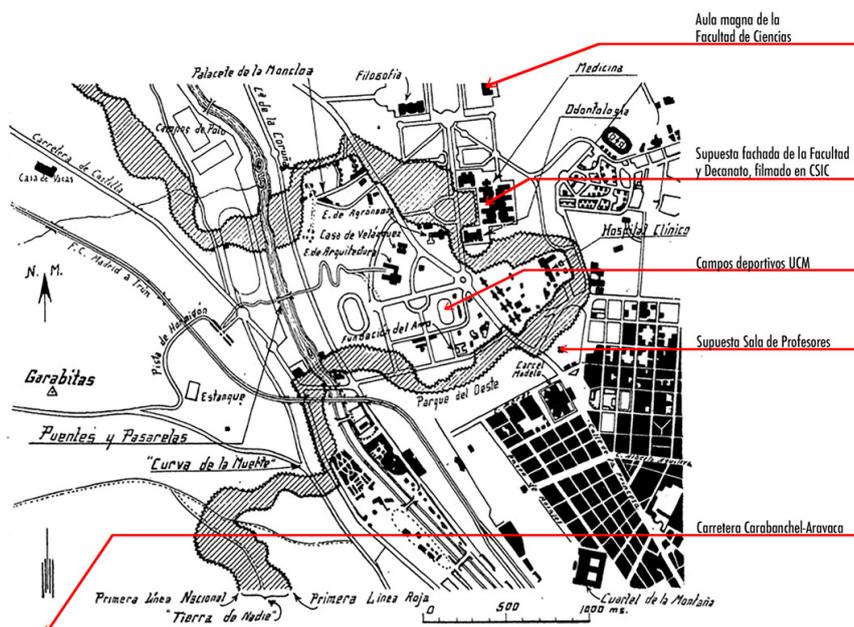


Imagen 3. Plano “Cabeza de galgo”, con localizaciones de rodaje.
Fuente: elaboración propia a partir de Imagen 2.

Juan es, como dijimos, profesor de una materia de geometría descriptiva; posiblemente Álgebra. En el primer escenario de este remordimiento es el Aula magna de la Facultad de Ciencias —reconstruida en la década de los cuarenta—. Durante el examen oral de una alumna, Matilde, Juan se distrae y suspende a la discente. En la sala, hay una división clara entre el docente, sentado en su mesa —con el crucifijo y la imagen de José Antonio Primo de Rivera—, y la zona del alumnado. El profesor, aterido por el crimen, es incapaz de prestar atención al ejercicio de Matilde. Juan en la escena presentada todas las características del poder despótico: sentado en una mesa más grande, bajo el crucifijo y con la autoridad de poder leer un periódico mientras Matilde rellena pizarras enteras de fórmulas de álgebra (fotogramas de la escena, Imagen 4).



Imagen 4. Fotogramas, ESC. Aula magna.
Fuente: película editada.

La escena refleja una de las premisas de la universidad franquista: el uso del poder escalonado. En primer lugar, se encuentra el rector (que durante el primer franquismo debía ser de la Falange y viene representado simbólicamente por el retrato de José Antonio), el segundo poder lo tiene el decano, después el catedrático (que sale en la escena y desprecia a Juan) y el siguiente y último en el mando es el profesor adjunto, Juan.

El poder en la universidad recaía esencialmente en el rector que era nombrado por el ministro de entre los profesores, que fueran miembros de Falange. Su autoridad la ejercía de forma personal y a través de relaciones muy jerarquizadas en un esquema de formación casi militar en el que el resto de las autoridades (Redero San Román, 2002: 341).



Imagen 5. Fotogramas, ESC. Sala de Profesores.
Fuente: película editada.

Más tarde, se desarrolla la primera discusión entre Matilde, que reclama una calificación justa, y Juan, que se niega a atenderle porque se encuentra absorto en sus problemas. Esta localización, supuestamente la “sala de profesores”, es el antiguo Rectorado de la Universidad. Se trata de un edificio construido durante la República

por Sánchez-Arcas⁹. En la sala, Juan corrige unos textos en una gran mesa cuando Matilde entra para protestar por su calificación. Durante este enfrentamiento y por primera vez el poder que representa Juan se tambalea. Matilde le acusa de no haber prestado atención a su ejercicio y, sobre todo, de ser un protegido familiar de su cuñado, un alto cargo político. La escena representa el enfrentamiento entre dos concepciones de la universidad (la liberal y la franquista): Matilde, estudiante y mujer, se iguala por sus méritos intelectuales ante Juan, profesor, autoridad y hombre.

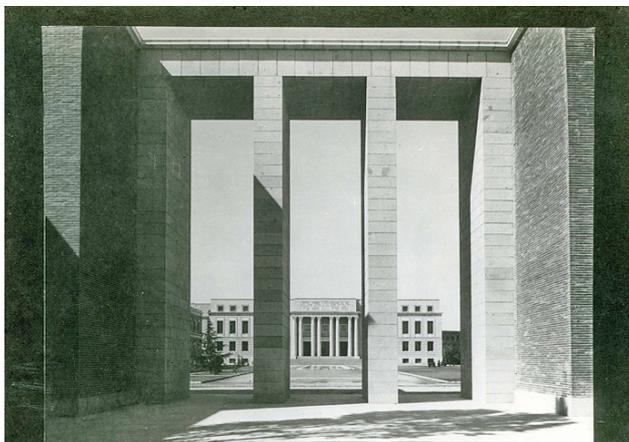


Imagen 6. Fotografía, Sede Central del CSIC.
Fuente Fundación Fisac.

El tercer escenario, aunque pretende ser un espacio de la Ciudad Universitaria —la plaza central de Medicina, y la sala del decanato de una facultad— se localiza en la Sede Central del CSIC (imagen 6), construida por el arquitecto Miguel Fisac en estilo fascista¹⁰. Las escenas no podrían filmarse en la Universidad de Madrid, ya que el rodaje de una ficticia manifestación hubiese supuesto un altercado público sin precedentes hasta ese momento en el franquismo. Por ese motivo, el espacio del CSIC —una plaza interior— resultaba más adecuada, ya que evitaba la mirada de transeúntes y curiosos. El estilo arquitectónico de tono fascista del edificio reforzaba aún más la idea de enfrentamiento con el poder.



Imagen 7. Fotogramas, ESC. Manifestación.
Fuente: película editada

Esta escena anticipa un hecho que hasta el estreno de la película no había ocurrido en España: una manifestación y protesta tumultuosa de los estudiantes. El cine en su carácter más simbólico sirve no solo de explicación del presente, sino como precedente a un futuro inminente; algo que ya había observado Kracauer (2018) en el cine alemán tras la Primera Guerra Mundial y su predicción sobre la llegada de un monstruo. Así, esta escena se adelanta a la primera manifestación estudiantil, los “sucesos de 1956”, que se producirá precisamente en la Universidad de Madrid (Fotogramas de la manifestación, Imagen 7).

En esta escena, Juan pierde definitivamente toda su autoridad, el decano de la facultad y un comisario de policía le obligan a disculparse ante Matilde. A solas con la estudiante, él reconoce su error, pero recobra la esperanza al ver a los jóvenes luchar por sus ideales y por lo que creen justo. La metáfora de la conversión de Juan, profesor de la Universidad de Madrid, se puede aplicar directamente al Rector de la misma en esas fechas, Laín Entralgo. Este alcanzó el cargo en 1951 y dimitirá en 1956, precisamente por las revueltas de los estudiantes. Exactamente el

⁹ Arquitecto de varios edificios de la Ciudad Universitaria y que se exiliará tras la guerra a la Unión Soviética. Sánchez Arcas logró el Premio Nacional de Arquitectura por la Central Térmica de la Ciudad Universitaria.

¹⁰ Fisac toma como modelo el estilo utilizado en la EUR de Roma (Fundacionfisac.com). Este edificio se ha convertido en un símbolo de la serie *La casa de papel*, cuyas dos primeras temporadas lo utilizan como decorado. En la serie el edificio de Fisac es interpretado como el Banco de España.

mismo proceso que anticipa el film. Estas manifestaciones rompen toda esperanza de una universidad plenamente franquista (Rodríguez López, 2002: 42).



Imagen 8. Foto de Campo Deportivo, 1939, autor: Fernando Silván.
Fuente: Archivo Casa de la Imagen.

La cuarta localización de la Ciudad Universitaria se sitúa en el que fue uno de los ejes centrales de la resistencia del bando franquista en la llamada “cabeza de galgo”, el campo deportivo diseñado por el ingeniero Torroja (Imagen 8). En la foto se observa cómo quedó tras la contienda; en los años posteriores se construyó un espacio gimnástico tras el puente de hormigón y se rehabilitaron las gradas del campo deportivo, siguiendo el modelo de las construcciones deportivas del fascismo italiano. La educación física y la exaltación deportiva fue una de las prioridades del primer franquismo.

En este escenario acontecen dos acontecimientos fundamentales. En el primero, Juan le confiesa a un antiguo compañero del frente —ahora es entrenador deportivo— que ha cambiado su visión del mundo. Ambos habían luchado juntos en la Guerra Civil y son parte de los vencedores de la contienda. En el segundo, después de confesar su profundo remordimiento, Juan se encuentra con Matilde, a quien entrega su carta de dimisión. Él pierde definitivamente toda posibilidad de mantenerse en el sistema franquista. A cambio, recupera su libertad.

La escena, aunque fue criticada por su teatralidad, tiene un fuerte carácter simbólico relacionado con el espacio. Juan resalta el valor histórico del campo deportivo y aunque las ruinas de la guerra han desaparecido, en su diálogo vuelve a evidenciarse toda la tragedia fratricida.

Algunos autores han hablado de la influencia de Antonioni en los encuadres de esta escena, ya que algunos planos se asemejan a los de *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1951); sin embargo, esta composición ya aparecía previamente en el cortometraje *Paseo por una guerra antigua*, anterior al largometraje italiano. El trabajo previo de Bardem tenía también el campo deportivo de la Ciudad Universitaria como eje central del proceso de *resignificación* del espacio universitario (Perez, 2016), e incluso reproducía prácticamente el mismo montaje (Imagen 9 y 10).

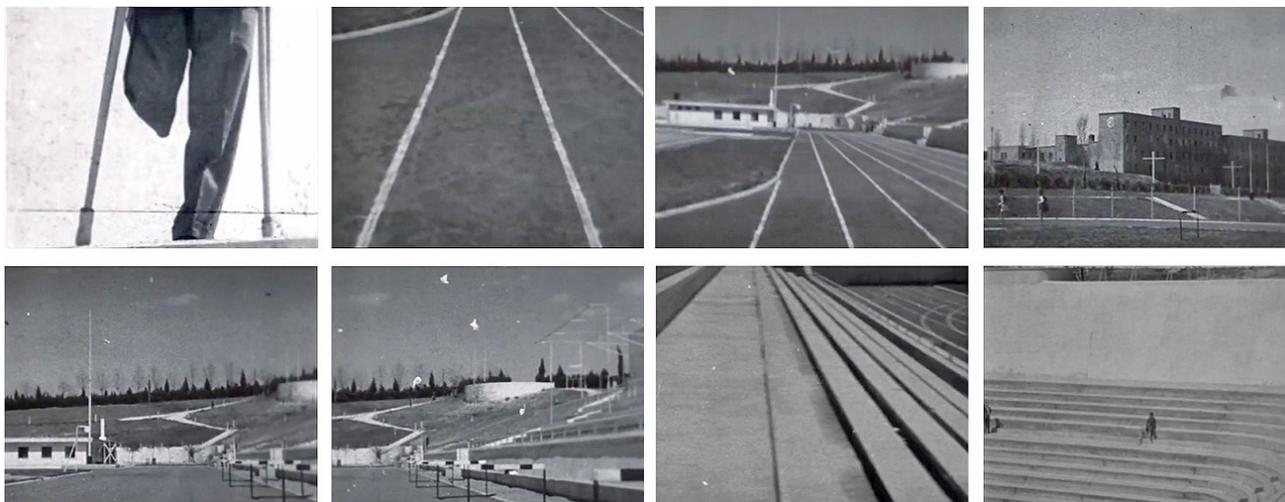


Imagen 9. Fotogramas, *Paseo por una guerra antigua*.
Fuente: Berlanga Film Museum.



Imagen 10. Fotogramas, ESC. Campo deportivo, primera parte.

Fuente: película editada.

Por último, se produce la conversación entre Juan y Matilde con una valla que separa a ambos (Imagen 11). Por un lado, el profesor y miembro de la generación que hizo la guerra en ese mismo flanco y, por otro, separada por una alambrada, la estudiante, miembro de una nueva generación no implicada en la contienda y con capacidad para generar una sociedad distinta. Este mensaje fue entendido y celebrado por los críticos más jóvenes que descifraron la metáfora:

Entendemos que la película *Muerte de un ciclista* sólo se puede mirar en un sentido. Viendo en ella una singularísima realidad española. Pero para encontrar aquel sentido, con todos sus contornos y con todas sus exclusiones, es necesario hallarse dentro de esta nuestra realidad de España. (...)

Nadie podía hacer la crítica de *Muerte de un ciclista* mejor que nosotros, universitarios españoles del año 1955. Nosotros, que estamos auténticamente representados en la película por esa muchacha casi adolescente, tímida y llena de preguntas, dolorosamente anclada al otro lado de la valla (Egido y Prada, 1955).



Imagen 11. Fotogramas, ESC. Campo deportivo, segunda parte.

Fuente: película editada.

Mientras un grupo de jóvenes corre veloz —dirigiéndose a cámara—, Juan, apesadumbrado, vuelve al campo —en dirección opuesta a la cámara— y se aleja (Imagen 12). El simbolismo de derrota viene reforzado por la composición y la altura del tiro de la cámara e, incluso, recuerda al cine de Pudovkin, algo que han detectado algunos historiadores de cine (Evans, 2007).



Imagen 12. Fotogramas, ESC. Campo deportivo, tercera parte.

Fuente: película editada.

Como Laure Perez observó, este uso del espacio deportivo reflejaba una profunda contradicción: el lugar del deporte y del crecimiento del espíritu de la juventud se había transformado en el escenario de la muerte. “Acudir al Frente de Ciudad Universitaria para doctorarse en muerte” comentó el cineasta Neville.

Resignificar el valor de la Ciudad Universitaria y del mundo académico conlleva una fuerte postura ideológica, pues permitía revisar el significado mismo de la Guerra Civil y, además, servía de elemento inspirador para esa juventud que veía en el film algo completamente nuevo. Por ello, la manifestación de los estudiantes ante la puerta del supuesto decanato es tan relevante y fue tan criticada por la censura. Esta protesta, aunque por un motivo meramente docente —como la suspensión de una alumna—, se transformaba en la primera manifestación de estudiantes rodada en el cine español y anticipaba —e inspiraba— las primeras huelgas universitarias de España. Heredero ya se atrevía a intuirlo: “una fina y arriesgada observación (camuflada, si acaso, bajo el ropaje académico del conflicto) que coloca a *Muerte de un ciclista* como expresión filmica precursora de la revuelta universitaria de 1956” (Heredero, 1993: 339). No es extraño, por ello, que entre las detenciones que realizó la policía franquista tras los “sucesos de 1956” se encuentra el propio Bardem, que nada tuvo que ver en la preparación material de los mismos (Cerón, 1998: 136).

El último espacio —y que ha pasado desapercibido— es el lugar del accidente en la carretera de Carabanchel a Aravaca (Imagen 13). No transcurre en la Ciudad Universitaria, pero sí en el Frente de Madrid, la zona sur del mismo. Esta carretera secundaria cruza un páramo donde solo destaca un árbol, un espectáculo completamente beckettiano¹¹ y que otorga “frialidad y simbolismo” al film (García Fernández, 1985: 210).



Imagen 13. Fotogramas, ESC. Antigua carretera de Carabanchel a Aravaca.
Fuente: película editada.

En la primera escena, los amantes atropellan mortalmente al ciclista. El escenario reaparece al final de la trama, cuando Juan confiesa que se ha arrepentido. Allí, María José decide asesinar a Juan. Esta localización (Imagen 13) es clave en la película por el atropello, pero también lo es porque allí precisamente, en las trincheras del bando nacional, luchó el protagonista. Aunque Cebollada y Santa Eulalia (1998) lo identifican como la autopista de La Coruña, se trata de la carretera secundaria de Carabanchel a Aravaca. Por lo tanto, el lugar, como Juan le indica a María José —y al espectador— no es un páramo anodino, sino que fue parte del Frente de Madrid de la Guerra Civil. “Las trincheras estaban aquí” recuerda el excombatiente mientras señala la llanura vacía. Resulta muy importante esta *resignificación* del espacio. En la primera escena y durante todo el largometraje el descampado era un lugar aislado e irreconocible, pero cuando Juan ha aceptado su parte de culpa en el atropello mortal —y en el sistema franquista— el lugar reaparece y se identifica como la trinchera desde donde luchó.

El diálogo de Juan no puede ser más explícito: “Este lugar es el más importante del mundo para nosotros (...) Aquí siempre ha habido algo de nosotros (...) Aquí matamos a un hombre”. María José, que no ha experimentado este remordimiento ni el posterior cambio, aprovecha un despiste de Juan y le atropella. Así, al final del film el soldado nacional, que ha ganado la batalla, termina acudiendo al lugar de la contienda y, también, muere en ese mismo espacio. El asesinato de Juan por parte de su amante en el páramo donde combatió se transforma en un símbolo de una generación de soldados franquistas que vencieron la guerra, pero perdieron la posguerra.

5. Conclusiones

Muerte de un ciclista se observa como una película-evento, *film-événement*, en el sentido que le otorga Nancy Berthier a este concepto, ya que el film resulta capital en su producción, su exhibición y su impacto en la sociedad de la época. Se trata de una obra insólita en su calidad cinematográfica, predecesora del uso de la metáfora y la elipsis para realizar una crítica al franquismo, transformándose desde su propio estreno en el buque insignia del cine *disidente*. El largometraje cumple los tres niveles necesarios para ser considerada una película-evento. Hemos mostrado la gran conmoción que causó en su propia época, pero también en generaciones posteriores y en la crítica cinematográfica que aún hoy sigue investigando sobre el film y su repercusión.

El uso del espacio de la Ciudad Universitaria y su vinculación con la Guerra Civil son claves en la trama, pero también en la metáfora utilizada. El arrepentimiento de Juan, profesor universitario, sirve de ejemplo de toda una generación de intelectuales que lucharon en el bando franquista pero que después quedaron descontentos con el devenir de los acontecimientos y terminaron oponiéndose al franquismo. La Ciudad Universitaria deja de ser el Monumento

¹¹ *Esperando a Godot* se había estrenado en 1953 en París.

Nacional que debía honrar a los héroes de la Guerra Civil y a un nuevo modelo de universidad franquista para transformarse precisamente en el primer lugar de manifestaciones y de muestras de crítica contra el régimen.

Como ya observó Laure Pérez en el cortometraje *Un paseo por una guerra antigua*, Bardem en *Muerte de un ciclista* utiliza el espacio de la Ciudad Universitaria para resignificarlo y para recuperar su valor como epítome del pensamiento libre y crítico que tuvo durante la Segunda República. Este largometraje muestra los edificios universitarios reconstruidos y el territorio madrileño sin rastros físicos evidentes de la contienda, pero los diálogos y la propia trama del largometraje nos revelan que la huella psíquica persiste y que la herida no solo está abierta, sino que ha cambiado completamente a Juan.

Bibliografía

- AGA, Archivo General de la Administración (1954-1960). Expediente administrativo de la Junta Censora. Signatura: AGA,32,04753, Signatura: AGA,32,03509, Signatura: AGA,32,03516.
- Aristarco, G. (1956). "Gli egoist". *Cinema Nuovo*. (86), pp. 25-26.
- Arroita, M. (1955). "Denuncia, testimonio, cine". *Objetivo*. Agosto, pp. 31-34.
- Bardem, J. A. (1962). *Guion de Muerte de un ciclista*. México: Universidad Veracruzana.
- (2002). *Y todavía sigue*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Benjamin, W. (2013). *Sur le concept d'histoire suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien suivi de Paris, la capitale du XIXème siècle*. Paris: Editions Payot et Rivages.
- Berthier, N. (2013). "Viridiana, una película-evento. Martínez, Amparo (ed.) *La España de Viridiana*". Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 339-353.
- Bonet Correa, A. (1988). "La Ciudad Universitaria de Madrid: realidad y utopía de un proyecto para la modernización cultural de España", en BUSTOS MORENO, C. (dir.). *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense.
- Bustos Moreno, C. (dir.). (1988). *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense.
- Calvo González-Regueral, F. (2012). "La cabeza del galgo: despliegues tácticos en la Ciudad Universitaria de Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)". *Frente de Madrid: boletín trimestral de GEFREMA. Ejemplar dedicado a: La Ciudad Universitaria en Guerra, (1936-1939)*, pp. 6-18.
- (2019). "La Guerra Civil en la Ciudad Universitaria". Madrid: Ediciones La Librería.
- Campos Calvo-Sotelo, Pablo (2004). *75 años de la Ciudad Universitaria. Memoria viva de un campus trascendental*. Madrid: Universidad Complutense.
- Castro, Antonio. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- Cebollada, P. y Santa Eulalia, M. G. (1998). *Madrid y el cine*. Madrid: Editorial CAM.
- Cerón Gómez, J. F. (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca.
- Cerón Gómez, F. J. (2000). *Las paradojas de la censura: "Muerte de un ciclista" (1955), de Juan Antonio Bardem*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Chías Navarro, P. (1983). *La Ciudad Universitaria de Madrid: Planeamiento y Realización*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- Diéguez, S. (1988). "Destrucción, reconstrucción y nuevo carácter de la Ciudad Universitaria. Años cuarenta". en BUSTOS MORENO, C. (dir.). *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense.
- Evans, J. (2007). "Pudovkin and the censors: Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista*". *Hispanic Research Journal*, 8 (3), junio, pp. 253-265.
- Egido, L. G. y Prada J. (1955). "Muerte de un ciclista". *Cinema Universitario*. Nº 7. Otoño, pp. 75-76.
- Fernández De Sevilla Morales, M. (2008). *La Ciudad Universitaria de Madrid, 80 años de Historia*. Madrid: Edisofer. S.L.
- García Escudero, J. M. (1955). "Muerte de un ciclista". *Arriba*. 16 de septiembre.
- García Fernández, E. C. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta.
- (2011). *Historia del cine*. Madrid: Fragua.
- Gómez Mesa, L. (1955). "Una película de coproducción hispano-italiana". *Arriba*, 10 de septiembre, p. 15.
- Gonzalez-Duclert, D. (2012). *Le film-événement : esthétique, politique et société dans le cinéma*. Texte remanié de Thèse de doctorat Sociologie Paris: EHESS 2010 - impr. 2012.
- González-Ruibal, A. (2017). *Sondeos arqueológicos en los restos de la Guerra Civil en la Ciudad Universitaria de Madrid. Campaña de 2017*. Informe preliminar. Madrid: CSIC.
- Gubern, R. (1986). *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid: Filmoteca Valencia/Filmoteca Española.
- Kracauer, S. (2018). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

- Lema-Hincapié, A. (2008). Existential Crossroads in *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). En: *Burning Darkness. Half Century of Spanish Cinema*. Eds. Juan Ramon Resina & Andrés Lema-Hincapié. Nueva York: State University of New York, pp. 27-43.
- Marcos Ramos, M. (2015). Cómo sobrevivir a la censura *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). En *Actas III Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mesa, R. (1982). Jaraneros y alborotadores: documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Ediciones Complutense.
- Murillo, C. (2014). *Muerte de un ciclista y Caídos del cielo*. *Rassegna iberistica*, vol. 37, n.º. 101, pp. 47-68.
- Nieto Ferrando, J. y Company, J. M. (2006). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Perez, L. (2016). Paseo por una guerra antigua (Juan Antonio Bardem, 1948-49): una contramemoria de la Guerra Civil. *Área Abierta*, 16(2), pp. 41-53.
- Preston, P. (2011). *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Barcelona: Debate.
- Redero San Román, M. (2002). Origen y desarrollo de la universidad franquista. *Studia Zamorensia*. N.º. 6, pp. 337-352.
- Riambau, E. (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. Barcelona: IVAC LA Filmoteca. Tiempos de memoria. TusQuets Editores.
- Rodríguez López, C. (2004). Usos políticos y académicos del espacio universitario: la Ciudad Universitaria de Madrid en el primer franquismo, en Beramendi, Justo y Baz, María Xesús (coord.). *Memoria e identidades*, VII Congreso da Asociación de Historia Contemporánea, Santiago de Compostela-Ourense.
- (2002). *La Universidad de Madrid en el primer franquismo. Ruptura y continuidad (1939-1951)*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija de estudios sobre la universidad, Universidad Carlos III.
- (2015). *Paisajes de una guerra: La Ciudad Universitaria de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- Rodríguez Merchán, E y Deltell, L. (2013). *¡Bienvenido, Mister Marshall! Sesenta años de historias y leyendas*. Madrid: T&B Editores.
- Taibo, F. (2002). *Un cine para un imperio. Películas en la España franquista*. Madrid: Anaya.
- Torrero, C. (1997). *Muerte de un ciclista / Gli Egoisti*. En Pérez Perucha, J. (Ed.) *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 362-364.
- Tranche, R. R. y Sánchez-Biosca, V. (2011). *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

