

Ladrón de bicicletas

Francisco García Gómez
Nau Llibres, Valencia, 2019

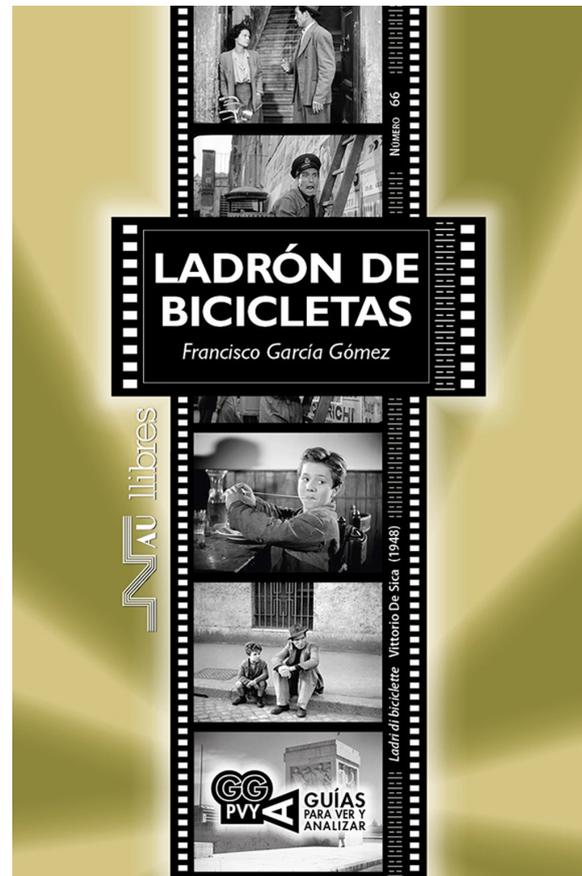
Es difícil hacer la reseña de un libro cuando el autor es un amigo y más complicado aún cuando ese joven amigo no está entre nosotros. *Ladrón de bicicletas* es su última publicación y aunque en un comentario bibliográfico no se debe adjetivar, en esta ocasión romperé esa norma y comenzaré señalando que es un magnífico libro muy en la línea de la trayectoria investigadora e intelectual del profesor García Gómez.

El libro *Ladrón de bicicletas* pertenece a la colección *Guías para ver y analizar cine*. Esta referencia es imprescindible para entender el texto, porque los libros que se editan bajo esa colección tienen un esquema similar (ficha técnica, introducción, sinopsis, estructura del filme, análisis textual, recursos expresivos y narrativos, interpretaciones, equipo de producción y artístico, bibliografía). Eso no quiere decir que ese patrón haga de ellos una fórmula repetitiva, sino que es un punto de partida que abarca lo esencial en un análisis cinematográfico para que cada película en su particularidad tome un camino propio y, sobre todo, para que cada autor le dé el sesgo que cree adecuado.

En el caso que nos ocupa, el estudio de una de las obras más representativas de Vittorio de Sica, obra maestra de la historia del cine y pieza clave para entender el neorrealismo, es diseccionada hasta en sus más pequeños detalles, pero no con un valor descriptivo, sino que desde el inicio hay una toma de posición por parte de Francisco García Gómez (romperé una segunda norma y a partir de ahora le llamaré Pancho que es como le conocimos todos) sobre algunos de los clichés del neorrealismo, el principal que «el realismo es, en todas sus manifestaciones artísticas, una convención estética más» (p. 11). Esta idea pivota sobre todo el texto y Pancho va demostrando lo que de puesta en escena hay en cada plano, los recursos formales, dramáticos y narrativos que en ocasiones le «alejan de ese espíritu de voluntad testimonial» (p. 94). Eso tampoco quiere decir que De Sica hiciese una película que se alejase de los principios rectores del neorrealismo en *Ladrón de bicicletas*, sino que en oca-

siones la crítica interpretó los valores estéticos como principios teóricos.

Quizás donde mejor manifiesta Pancho esta cuestión es en el apartado dedicado al tratamiento del espacio. Sus primeras investigaciones en torno a la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX, y los posteriores trabajos sobre las ciudades en el cine, denotan un particular análisis de los espacios de la película, en lo que llama «road movie peatonal» de los Ricci por Roma. Es una lástima que no se haya incorporado un mapa con ese itinerario porque realmente tiene la precisión de un romano que recorre habitualmente esas calles y



plazas. Un ejemplo: al comienzo del filme sitúa al matrimonio Ricci en una de las bocacalles próximas a Via del Corso, donde, nos dice «se halla la sede de la cartelería, actualmente una comisaría, mientras que el restaurante de al lado es ‘Il Falchetto’, aún en activo. El edificio almohadillado donde espera Maria es el Palacio Cipolla, con fachada principal a Via del Corso» (p. 99), y así calle a calle. No obstante, y esto es lo importante, no lo hace con un interés de cicerone, sino que el propósito último es incidir en cómo en la cinta, sobre todo a partir del montaje, se reelabora la planimetría, lo que no elimina la verosimilitud en cuanto a la ciudad de Roma, pero sí altera la «continuidad urbana creando una nueva ciudad» (p. 99). Otra cuestión que destaca es en cómo De Sica emplea el espacio en su mostración simbólica. Efectivamente, son varios los momentos en los que el espacio es relevante en su función dramática. De ellos destaca dos. El primero es el uso de espacios, cerrados para infundir una sensación de opresión, especialmente en los del Trastevere y Parione, y las calles anchas y rectas de Via di Panico para reforzar el efecto liberador o en ocasiones de soledad de los Ricci. Y el segundo es el valor simbólico de determinadas obras públicas, como las dos obras fascistas que se ven en la película –puente Duca d’Aosta y Stadio Nazionale– que se asocian a momentos negativos para Antonio.

Los aspectos simbólicos también los trae a colación a partir de la iconografía, especialmente la religiosa, con los dos *tableau vivant* de la *Última cena*, uno en el burdel, con una prostituta en el lugar de Jesucristo, lo que nos lleva irremediablemente a la posterior *Viridiana* (1961) de Buñuel, pero como señala Pancho, la de De Sica no tan blasfema como la del aragonés, y uno de la Piedad cuando la madre protege a su hijo después del ataque epiléptico. Cita también otras referencias intertextuales, de las que los carteles, el de *Gilda* como máximo exponente, son metonimias que confrontan «la triste realidad de Antonio» (p. 134) con la fábrica de sueños de Hollywood.

En esta misma línea Pancho analiza la fotografía y la luz. La conclusión es similar a la del espacio. Hay una fuerte verosimilitud en su uso, con un empleo por parte de Carlo Montuori por efectuar un registro de la iluminación natural que diera como resultado una imagen veraz. Pero este apartado le sirve para situar a *Ladrón de bicicletas* a mitad de camino entre Visconti y Rossellini, el primero minucioso y esteticista y el segundo hacia una realidad pura. La conclu-

sión es muy evidente. Hay muchos neorrealismos y muchas maneras de construir la realidad documental.

A propósito de Visconti y Rossellini, en el libro, Pancho hace numerosos excursos sobre el neorrealismo y los directores que participaron en él, comparando y asimilando diferentes características que se ven o alejan en *Ladrón de bicicletas*. Y lo mismo podemos decir de otras obras del mismo De Sica (*La puerta del cielo*, 1945; *El limpiabotas*, 1946; *Milagro en Milán*, 1951; *Umberto D.*, 1952; *Estación Termini*, 1953; *El techo*, 1956; *Dos mujeres*, 1960; *Ayer, hoy y mañana*, 1963; *Matrimonio a la italiana*, 1964; *Amantes*, 1968), que de una u otra manera son citadas en el texto. Esto convierte al libro en algo más que un estudio de la propia película para extenderse al contexto –histórico, estético y teórico– en el que se realizó.

Hay otro apartado muy destacado en el libro de Pancho. Se trata de la influencia que tuvo la película en otros directores y las numerosas citas, homenajes y relecturas que se pueden encontrar en otros filmes. Pero lo que vamos a ver, sobre todo, es la influencia de Chaplin en De Sica. En el italiano vemos referencias a *Lucas en la ciudad* (1931), *El chico* (1921) o *El circo* (1928), aunque la fusión del drama y comedia chapliana y los personajes pobres, solitarios y enfrentados a una sociedad insolidaria, además de los niños, son el prototipo con los que están contruidos Antonio Ricci y Bruno, y buena parte de los personajes del neorrealismo.

Fuera del análisis de la película el libro tiene también algunas cuestiones relevantes para entender mejor *Ladrón de bicicletas*. Una de ellas es el tipo de adaptación que el tándem De Sica-Zavattini hicieron del libro de Luigi Bartolini. En realidad, lo más relevante que tomaron fue el título y la idea del robo de una bicicleta, todo lo demás cambia radicalmente. Pancho es contundente: «nada hay más opuesto al ideario socialmente comprometido neorrealista que el ego-centrismo bartoliniano» (p. 123) o «hicieron [De Sica-Zavattini] una obra maestra a partir de una obra mediocre» (p. 124).

Un último apunte más sobre el libro. Es muy interesante el apartado «La manipulación española» a propósito del estreno en España en 1950 de la película. Pancho relata cómo sufrió ocho minutos de cortes por la censura, la mayor parte en todo lo que tenía que ver con las escenas religiosas y de la Iglesia. Además, hace mención a la inclusión de un texto final narrado por una voz *over* que termina con «en un mundo donde los hombres llamados a comprenderse y

amarse, lograrían el genero ideal de una cristiana solidaridad», sentido que como es fácil de adivinar adultera el enfoque de De Sica. No menos lamentable, reseña Pancho, fue el doblaje, que utilizó un acento madrileño, casi chulapón, que, obviamente, no encaja con el ambiente romano.

* * *

Un clásico como el *Ladrón de bicicletas* cuenta con muchos y buenos estudios. Podría parecer que el libro de Pancho es uno más, y quizás sea así, pero cada tiempo también tiene una manera de ver las obras del pasado. El mérito está en la actualización (la bibliografía que emplea es absolutamente pertinente) e incorporación de nuevas formas de entender el arte cuando vamos a entrar en la tercera década del siglo XXI.

Durante mucho tiempo, la concepción del realismo cinematográfico estuvo centrado en la búsqueda de sus características. El neorrealismo no escapó a esas tendencias teóricas que trataban de dar cuerpo a aquello que tenían en común las películas italianas que se hicieron en la posguerra

y que dieron lugar a uno de los periodos más fructíferos del cine de todos los tiempos. El *Ladrón de bicicletas* y su director se enmarcan en ese instante. Pancho lo recoge con exactitud, pero lo encuadra en las tendencias actuales que prefieren cuestionar el realismo para situarlo como una estética. Esta es posiblemente la mayor aportación del texto. Pero, no queda ahí. El texto está escrito con una pulcritud y precisión extraordinaria, lo que no le resta ser un texto ameno.

Terminaré rompiendo una tercera norma para salirme del propósito inicial. En un artículo que Pancho escribió sobre King Kong («El problema de los remakes de los grandes clásicos: el caso de King Kong») comenzaba su texto con una cita de Jorge Luis Borges: «clásico es un libro que las generaciones de los hombres leen con fervor y con misteriosa lealtad». Los que tuvimos la suerte de conocerle tenemos ahora la fortuna de seguir leyéndole con misteriosa, y añadiría, profunda y placentera lealtad.

Agustín Gómez Gómez
Universidad de Málaga