

LA MIRADA DE LA INFANCIA

# Bruno

## *(Ladrón de bicicletas)*

**Juan Tébar\***



*Bruno, interpretado por Lamberto Maggiorani, se pasa la película con la mirada prendida en su padre, al que han robado la bicicleta.*

*Nos habla Tébar en esta nueva entrega de la serie «La mirada de la infancia» de dos películas magistrales de Vittorio de Sica: Sciuscia (El limpiabotas) y Ladrón de bicicletas. Los bambini del primer film, encarcelados, nos miran de forma acusadora, produciendo en nosotros, los adultos espectadores, una impresión de mala conciencia. Bruno, en Ladrón de bicicletas, se pasa la película buscando la mirada cómplice de su padre.*

*bambini ci guardano* es el título de una de las primeras películas de Vittorio De Sica. <sup>1</sup> Y podría servir de título general para toda nuestra serie, si no fuera porque estos artículos quieren hablar también de lo que nosotros miramos en los niños, y de cómo ellos miran a sus iguales. Pero la mirada «sobre nosotros», la responsabilidad que nos concierne, su calidad testimonial, la llamada —muda a veces— que lanzan sobre nuestro comportamiento, es tal vez, el aspecto más inquietante de todas las miradas de la infancia que podemos encontrar a nuestro alrededor. Ojos quizá cómplices, pero tantas veces acusadores, implorantes, ojos huérfanos aunque miren a un padre. De esto trata, sobre todo, *Ladrón de bicicletas* —considerada la mejor película dirigida por De Sica, y una de las cumbres del neorrealismo <sup>2</sup>—, pero también otras del mismo cineasta. Títulos que no podemos olvidar antes de dedicarnos al que centra nuestro comentario.

Hay una imagen de *Sciussia (El limpiabotas)*, filme de De Sica inmediatamente anterior a ... *Bicicletas*, donde el niño protagonista —interpretado espléndidamente por Franco Interlenghi, como detallaremos luego— nos clava la mirada tras los barrotes de una celda, que expresaría por sí misma todo los párrafos anteriores.

## Cesare, «corazón de alcachofa»

La mayoría de las películas de Vittorio De Sica tienen dos autores. Es imprescindible hablar primero de Cesare Zavattini. <sup>3</sup> Porque a él se deben los guiones de *I bambini...*, de *La puerta del cielo*, de *El limpiabotas*, de *Ladrón de bicicletas*, de *Milagro en Milán*, de *Umberto D.*, de *Buenos días, señor elefante*, de *Estación Termini* y de *El techo*, por ejemplo. Y eso citando solo sus colaboraciones con De Sica que tuvieron lugar durante aquellos años en que nació el llamado «neorrealismo». Más los que le vieron crecer contagiando luego al cine que le sucedería, principalmente la comedia de posguerra.

El guionista en cine suele ser un gran desconocido. Los aficionados que recitarían repartos completos, y que no olvidan el nombre de un famoso director, ig-



Fotograma de *El limpiabotas*. Los niños que lustran los zapatos a los soldados norteamericanos, acuden a una adivina para conocer su futuro.

noran por lo general al responsable de la idea, la escritura, el texto de la película. Zavattini fue uno de los pocos guionistas cinematográficos cuyo nombre ha sido recordado y reconocido en la memoria y el conocimiento de los comentaristas, de los cinéfilos, y en muchos casos de los simples espectadores —otro es Rafael Azcona, nuestra gloria particular, hijo natural, o sobrino al menos, del neorrealismo, de Zavattini pues—. Citemos a Gabriel García Márquez: «Después de la Segunda Guerra Mundial, los escritores de cine vivieron su cuarto de hora con la aparición en primer plano del guionista Cesare Zavattini, un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa, que infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes». <sup>4</sup>

«Zá» <sup>5</sup> fue, además de guionista, escritor de relatos y poesía, autor teatral, periodista y pintor. Nació en Luzzara (Reggio Emilia), vivió en Roma y, según confesión propia, su corazón perteneció siempre a Milán. Fue un observador cómplice de la vida cotidiana, comprometido con el pensamiento más progresista de su época, estudió Derecho y se empeñó en comunicar mensajes de justicia en un tiempo cuando menos convulso. Su estilo fue siempre humorístico y poético, demasiado «poético» a veces (la «alcachofa» de su lírico corazón). Sus mejores obras son aquellas en

que el humor o su cercanía a la realidad consiguen difuminar su tendencia al arquetipo, a la metáfora o al símbolo. Algunos detractores contemporáneos le achacaron que cultivaba el realismo porque le faltaba fantasía. «Zá» era consciente de sus debilidades y reconoció (en entrevista con el crítico y cineasta español Muñoz Suay): «Lo que me sobra —y no me canso de luchar, de huir de ella—, es la fantasía». Por eso, sus mayores aciertos están en *El limpiabotas*, en *Umberto D.* Y en *Ladrón de bicicletas*, claro. Y no, precisamente, en la supervalorada *Milagro en Milán*. Es una opinión, que conste.

Y ya que lo citábamos, su corazón se quedó siempre en Milán (tan próximo a su región natal). ¿Sabéis por qué? El lo dejó escrito: porque Milán «tiene siempre miedo de algo». Eso, el miedo, no estar nunca seguro, paraliza a algunos. Pero no a los auténticamente creativos, a los supervivientes natos. A los Zavattinis, el miedo les da capacidad de movimiento, imaginación para producir recursos, soluciones y picardías que ayuden a la vida y den sazón a la obra. Todo ello buenísimo para un escritor. Es otra opinión, claro.

Hay niños que miran en varias películas de Zavattini, y del dúo Zá-De Sica. Nos detendremos en la más sobresaliente, aparte de la que centrará nues-



Los niños limpiabotas son encarcelados. Desde detrás de los barrotes nos lanzan su mirada acusadora a los adultos.



El padre de Bruno necesita la bicicleta para trabajar, para sobrevivir con el sueldo que le pagan por pegar carteles por toda Roma.

tro artículo: *Sciuscia* (*El limpiabotas*). Una obra casi magistral, que se recordaría más si no hubiera sido oscurecida por la ilustre sombra de *Ladrón de bicicletas*.

Pero antes hay que hablar del director, la otra importantísima mitad del dúo.

### Vittorio, un frívolo que engaña

La idea sobre De Sica que tenía casi todo el mundo allá por los años 50 del siglo pasado, cuando estaba en un auténtico momento dulce de su carrera (como intérprete, sólo los expertos sabían que

había sido un importante director), era la de un galán maduro, bastante maduro, a punto de convertirse en un viejo verde. Y sobre todo, de un actor cómico. Eso era indiscutiblemente cierto. Pero fue espléndido para los interesados descubrir que no se trataba únicamente de eso. Los libros nos decían que había realizado películas clásicas, títulos capitales de la historia del cine. Parecía que fuesen dos personas distintas, el *maresciallo* Carotenuto<sup>6</sup> y el responsable de *Ladrón de bicicletas* o *El limpiabotas*, filmes que navegaban sólo de vez en cuando por los cineclubs, ya que las preferencias franquistas tenían el gusto nostálgico del fascismo, o sea que no simpatizaban demasiado con la denuncia social. Afortunadamente podemos ver hoy que lo más hondo ha prevalecido sobre lo aparente. Nuestro Vittorio payaso de aquella época —que comenzó como galán joven, en aquellos años de «los teléfonos blancos»<sup>7</sup>— es ya mundialmente reconocido como uno de los *registas* más importantes del cine italiano, aunque los títulos<sup>8</sup> que dirigió desde los 70 hasta su muerte no alcanzaran la excelencia de su etapa neorrealista. Ni le sirvieran para que la imagen de director superase popularmente a la del actor pícaro, aristócrata (falso las más veces), tan italiano en su histrionismo y su ternura más o menos disimulada.

Pero incluso en esas interpretaciones, tantas veces excesivas, del De Sica comediante,<sup>9</sup> hubo oportunidades para descubrir su alma debajo del disfraz: con Max Ophüls en *Madame D...* Sobre todo con Rossellini en *El general de la Rovere*. Como en aquellas obras más personales que los cinéfilos de entonces tuvimos que descubrir más tarde, para conocer que, de verdad, aquel frívolo sólo lo era en apariencia. O era un humanista, sin dejar de ser frívolo. Hay cosas y personas que únicamente son superficialmente superficiales. También, como todo, es una opinión.

Veamos, como grandísimo primer ejemplo, *Sciuscia* (*El limpiabotas*).

### Y cómo nos miran...

Aquellos *bambini*, ¿recuerdan? nos miran en esta película produciendo la

misma impresión de mala conciencia que *Los olvidados*, de Buñuel (1950), cuatro años después. No es la única película importante que creemos influida por *Sciuscia*. Los autores dejan bien claro en el título la edad de sus víctimas protagonistas. Entre paréntesis, el subtítulo: Limpiabotas, pero *ragazzi*. Realmente, en aquellos momentos inmediatos a la caída del fascismo, los muchachos trabajaban todos, y en oficios como ese la mayoría. Otros, claro, mendigaban o robaban.

Son varios los limpiabotas infantiles o adolescentes, todos con su cajita y sus ropas raídas, que lustran aquí los zapatos de los soldados americanos. Algunos mantienen a sus padres. Sobreviven revendiendo (mantas americanas —robadas—, por ejemplo). Preguntan a una adivina (retrato de la época, premonición de ... *bicicletas*) si los niños tienen futuro. Ellos, los protagonistas del filme (el mayor, un Franco Interlenghi emocionante)<sup>10</sup> tienen una ilusión: comprarse un caballo. Acaban en un furgón policial desde donde nos miran por primera vez entre rejas. La imagen del pequeño delincuente se reflejará en *Los 400 golpes* de Truffaut, catorce años más tarde. Allí también, sin duda proveniente de este filme, un niño sueña con conocer el mar... Los limpiabotas acaban en una cárcel de menores.

La prisión se eterniza, nadie los suele reclamar, están fichados, presos, rapados, hambrientos (los hay que se ponen cabeza abajo «para perder el apetito»), uniformados, y recitan militarmente la tabla de multiplicar. Los adultos, generalmente auténticos culpables de sus faltas, les mandan algunos paquetes, pero prefieren que los chicos sigan allí. El problema es que hay muchos niños sobrantes en Italia y se hacían en las cárceles. La historia sería kafkiana si el corazón de alcachofa de Zá, y la mirada humanista de De Sica no prefiriesen contarnos una historia sentimental, a lo Dickens, aunque no menos escalofriante. El final, de cualquier forma, no es nada complaciente. Esta historia sólo podía acabar en tragedia. Y los ojos de sus víctimas aguardan su continuación en la próxima película del dúo. La que justifica y da título a nuestro capítulo de miradas: *Ladrones de bicicletas*.



*Padre e hijo buscarán la bicicleta por toda la ciudad; una verdadera travesía de la vida, llena de momentos esperanzadores y también dolorosos.*

## La bicicleta robada

Leyeron bien. Tanto el título del libro de Bartolini de donde supuestamente se adapta el filme, como el de la película, es *Ladri di biciclette* («ladrones», más de uno). El objeto sustraído se concreta en una sola *bici*, pero quienes las roban tienen un verdadero negocio, una industria perfectamente montada. Son muchos y roban muchas, con ramificaciones del oficio, lugares de despiece y venta. Ese asunto es el que mueve a De Sica y a Zá a «adaptar» el libro del mismo título de Luigi Bartolini.

## Una falsa adaptación

«Supuestamente» dije respecto a la adaptación de *Ladrón de bicicletas*. Ésta es la historia: existía un libro de Luigi Bartolini, editado en 1946. Su título es el mismo que el de la película. Pero su contenido difiere mucho. Sólo el hecho de evitar reclamaciones por los derechos del título y parte del tema general pudo justificar que la película de Zavattini y De Sica apareciera como adaptada de ese texto.

Bartolini (1892-1963) fue un pintor, grabador sobre todo —y de gran reputación—, que también escribió prosa y poesía. En el libro a que nos referimos —mezcla de memoria personal, docu-

mento de la época y novela— se preocupa, más que nada, de aclarar su alejamiento del fascismo que acababa de caer un año antes. Tanto empeño resulta, leído hoy, un tanto sospechoso. Toda la primera parte es un estudio y descripción socioliteraria de los ladrones —sobre todo de bicicletas— que resultan casi los protagonistas del libro.

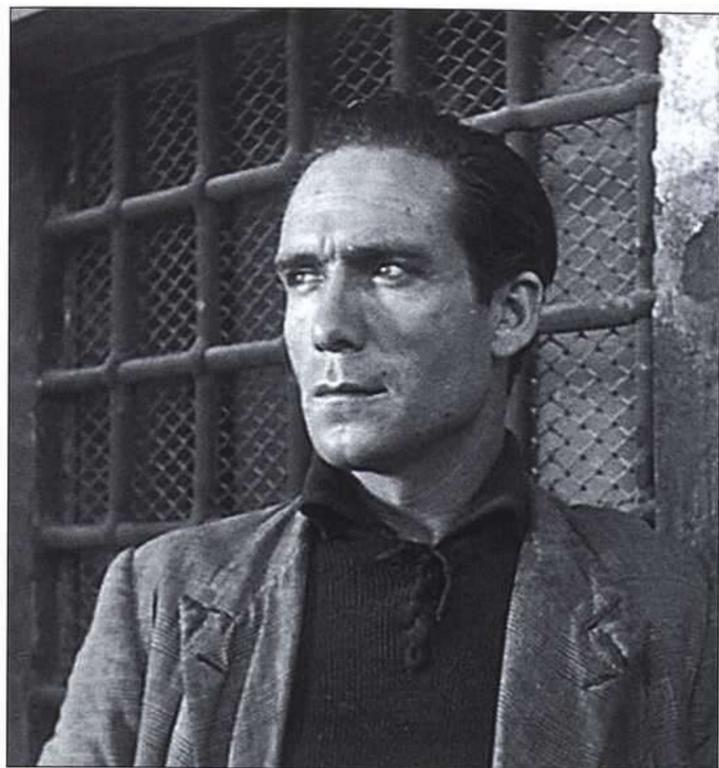
El personaje a quien le han robado la bici es, muy al contrario que el del filme, un intelectual (trasunto parece del propio autor) que usa sus vehículos (tiene varias bicicletas) «para huir de la ciudad». Como un elemento de relax y nunca como una herramienta indispensable de trabajo. Las diferencias son evidentes. Unas líneas que aparecen en la página 70 de la edición española<sup>11</sup> resumen casi toda la «adaptación» que podemos encontrar en este libérrimo trabajo de versión cinematográfica:

«—¿Y usted por qué está aquí?— me preguntó de pronto.

Le expliqué que estaba allí porque me habían robado una bicicleta de aluminio.

—¿Una bicicleta? —repuso—. ¡Pero si en Roma son robadas todos los días cuatrocientas o quinientas bicicletas!».

Los autores de la película trabajaron mucho: ese obrero en paro para quien la bicicleta es fundamental en su pobre vi-



Antonio Ricci (izquierda) encarnó al padre de Bruno. En la escena de la película, Bruno avisa a la policía para que ayude a su padre. El niño mira de nuevo hacia arriba, buscando la aprobación de su padre que, otra vez más, evita mirar al hijo.

da, los amigos que le ayudan a buscarla, la esposa que acude a videntes, la patética familia del presunto ladrón... Y el niño, Bruno, los ojos de este artículo. Todo fue invento de Zavattini y reinvento para la imagen ya inolvidable de Vittorio De Sica.

Sólo nos falta seguir a Bruno, con la mirada prendida en su padre. Dos actores no profesionales que todavía hoy impresionan: Lamberto Maggiorani (1909-1983), Antonio Ricci, el padre. Y Enzo Staiola (1939, tenía, pues, 9 años durante el rodaje) que interpreta a Bruno, el niño. Ambos hicieron luego algunas películas más. Catorce el pequeño, unas dos o tres más el padre. Pero sus rostros y sus cuerpos, sus miradas y sus sentimientos serán siempre para nuestra memoria los de estos dos gloriosos desdichados.

### Fides, modelo ligero, de 1935

Ricci ha rescatado su bicicleta del almacén de empeños con otra prenda: la ropa de cama. Y se la han robado el primer día de trabajo. Aquella noche, cuando va a recoger a su hijo en la gasolinera donde trabaja el niño, no se atreve a confesarlo. Bruno es quien se sabe la marca, el año, el modelo de la bicicleta, quien descubrió que tenía un abolladura, quien la ha limpiado por la noche,

quien salió con su padre a su común madrugada de trabajo, cada uno con un bocadillo, y cargados ambos de todas las ilusiones. El niño no se lo perdonaría. Una Fides, modelo ligero, de 1935. Ahí es nada. Con el sueldo del trabajo de pegar carteles —de *Gilda*, recién estrenada— podían creer que vivían casi bien. Pero sin bici todo es imposible. Es una Roma de otros niños que mendigan, de trabajadores sin trabajo, de ladronzuelos y mafias, de víctimas de falsos adivinos..., de seminaristas extranjeros.<sup>12</sup> De las pobres gentes, en fin, dostoiévskianas.

Al lado siempre de una pareja tan habitual y tan insólita como un padre y un hijo que cambiarán sus roles al final de la historia. Nuestro paseo con ellos es entrañable y doloroso, es una travesía de la vida.

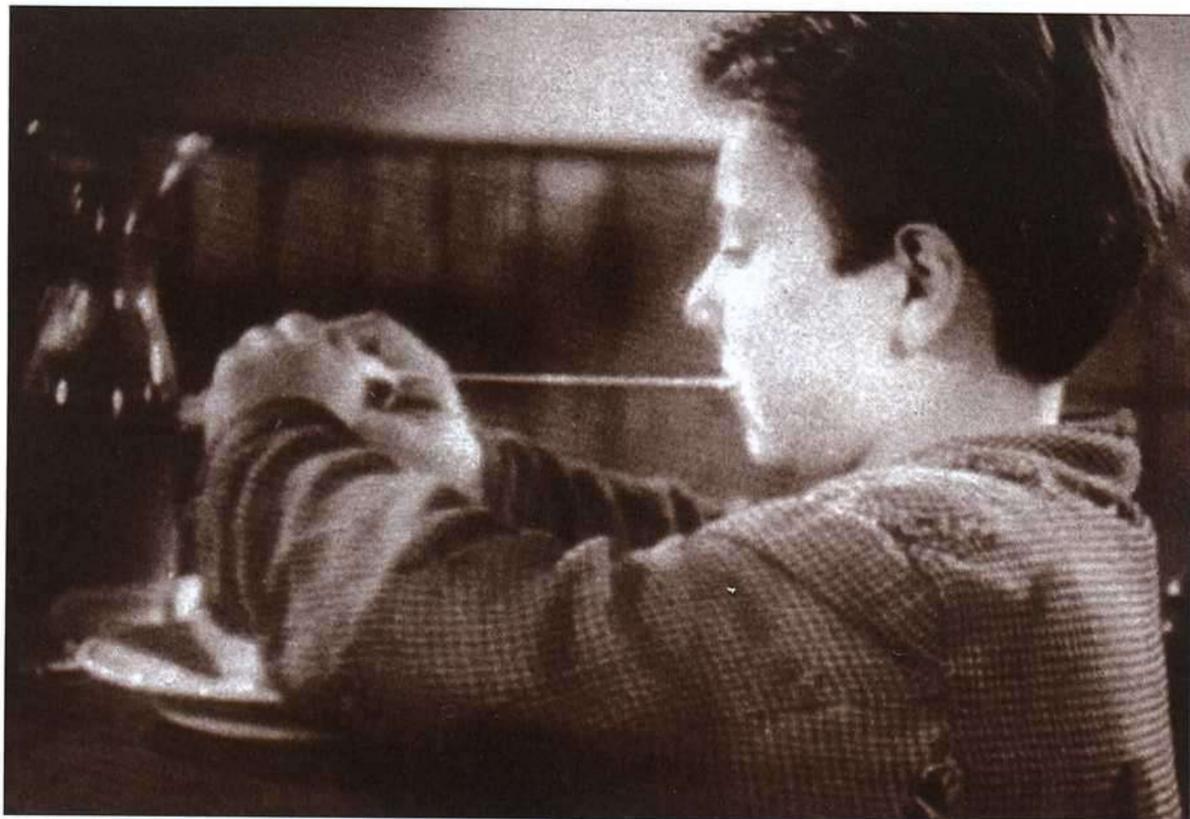
### La travesía

El domingo tienen todo el día para buscar, para desesperarse, para que la lluvia les empape, para que Bruno siga dos pasos detrás de su padre, para que Bruno mire hacia arriba, buscando el rostro, la aprobación, quizá la comprobación de la existencia paterna... para que se escape a mear contra una pared, y no pueda. Para que se caiga, para que se cuelen en un comedor de caridad, para

que se le descoloque la bufanda, para que busquen piezas en el rastro de los ladrones, para que un pederasta le acose... para que los coches estén a punto de atropellar al niño, para que Bruno avise a la policía en ayuda de su padre... Para que se enfade con su padre, para que se reconcilie con su padre, para que coman juntos *mozzarella* y otro niño —rico— coma lo que quiera... Para que le echen de un prostíbulo... Para que su padre, al final, robe otra bicicleta. Para que le atrapen. para que el niño lo vea, para que el niño llore, suplique mirando —siempre mirando, mirando todo el día, toda la película, toda la vida...—. Para que, al final, liberado el padre por lástima, Bruno le devuelva su sombrero, se agarre a su chaqueta. El padre mira al hijo, quizá es la primera vez que dirige sus ojos hacia abajo, tanto tiempo el niño dirigiéndolos arriba.... Y Bruno le coge la mano. Por supuesto, no se encontró la bicicleta. Ni se encontrará nunca.

El niño, después de todo esto, es el padre del hombre. Dicen que lo dijo un poeta. Pero a un espectador sensible se le ocurre, al final de esta travesía: ¿no merecería el niño que el hombre fuera, verdaderamente, su padre? Nos libre Dios de juzgar. Es que Bruno lo estuvo pidiendo todo el rato, sin decir una palabra. ■

\*Juan Tébar cineasta y escritor.



Bruno es quien realmente conoce la bicicleta. Sabe la marca, el año, el modelo, es quien la limpia por la noche...

## Notas

1. Es la cuarta exactamente, de 1943. Con guión, entre otros muchos, de Cesare Zavattini. Los primeros títulos de la filmografía de De Sica alternan las películas que dirigió con aquellas en las que fue actor, como le ocurrirá a lo largo de su carrera, siendo muchas más las segundas, sobre todo a partir de los años 50. Había dirigido la primera en 1940, la siguiente a *I bambini* sería en 1944, pero ya no volvería a dirigir hasta el 48. Su popularidad como actor, y razones políticas en los años del fascismo, fueron las causas principales de esta carrera irregular. Como director, ya que como intérprete, insistimos, disfrutó hasta su muerte, en 1974, de un gran éxito popular.

2. «Neorrealismo» es el nombre que la crítica internacional, principalmente los franceses, impondrá al nuevo cine italiano de los primeros años 40. Se ofrece al mundo como ejemplo este cine de posguerra, sobre todo ante la revelación de Rossellini.

Según Román Gubern —de cuya *Historia del cine* extraemos los conceptos aquí anotados— es el «año cero» de Italia, cuando los sueños imperiales del Fascio acaban de venirse abajo. Contando con el anterior realismo ruso, el documental británico y la obra de Jean Renoir (de ahí el prefijo «neo»), los realizadores Rossellini, Visconti, De Sica, Blasetti..., conjugarán un deseo de retratar la realidad, primar la vida sobre la estética, y enhebrarán una serie de películas empeñadas en contar a las gentes desde una protesta hacia el pasado hipócrita y una evidencia de la pobreza y la injusticia presentes en las ruinas de Italia. No habrá hasta la llamada «nouvelle vague» francesa (y esta en mucho menor medida), otro movimiento cinematográfico más influyente en el cine mundial.

3. Cesare Zavattini (1902-1989) escribió más de cien películas, entre los años 1936-1982. Su pri-

mera colaboración con De Sica fue con *Teresa Venerdì*, en 1941, y la última en 1970, para *El jardín de los Finzi-Contini*. Pero tomó parte en las obras de muchos otros ilustres directores italianos. Su carrera abarca lo mejor de ese cine —y parte del europeo— de aquellos casi cincuenta años. En 1982 realizó su *opera prima* como director: *La veritaaaá*. Tenía 80 años.

4. La cita de G. Márquez y la mayoría de las referencias sobre Zavattini que utilizamos aquí provienen del libro *Cesare Zavattini, Milagro en Milán y otros relatos* que —con prólogo de Alonso Ibarrola y traducciones de Juan Marsé y Rafael Sánchez Ferlosio— publicó la editorial Fundamentos en 1983, colección Espiral, dirigida por Julián Ríos. Libro casi inencontrable, pero que merece la pena buscar por librerías de viejo y páginas de internet.

5. «Zá» es diminutivo y apodo cariñoso utilizado por los amigos de Zavattini y por el propio escritor. En la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba), una amplia plaza que se abre sobre su hermoso jardín se llama plaza Zá.

6. El mariscal Carotenuto (traducido por Comandante en algunos doblajes hispanos) es un amable y enamorado carabinero que se hizo popularísimo en los años cincuenta, pudiéndose usar como personaje representativo de tantos otros que interpretó De Sica en comedias similares. Este corresponde a Luigi Comencini. Su primera película (conoció tres secuelas, una de ellas rodada en España) fue *Pan, amor y fantasía* (1953).

7. «Teléfonos blancos» es una frase, marca «de fábrica», descripción y signo de toda una serie de comedias que produjo el cine italiano en los años del conformismo fascista. Podría aplicarse igualmente a cierto cine hollywoodense, y, sin duda, a la comedia franquista española.

8. La filmografía (parcial) de Vittorio De Sica

como director es la siguiente: realizó algunas comedias en los años 40. Comenzó su etapa más «seria» con *La puerta del cielo* en 1945, y desde *El limpiabotas* hasta *El techo* (1946-1956) hizo sus mejores obras. Las otras son *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*, *Umberto D*, *Estación Termini...* —*El limpiabotas* y *Ladrón de...* figuran en el palmarés de un premio que se inauguró con ellas bajo distintas denominaciones: El Oscar a la mejor película extranjera, o de habla no inglesa—. Esos años, Zavattini estuvo nominado las dos veces, y lo ganó una, al Oscar para el mejor guionista con ambos títulos de De Sica.

En 1960 dirigió a Sofía Loren en *La ciociara* (*Dos mujeres*) por la que la actriz conquistó el Oscar. Volvió en 1961 a un registro post-neorrealista en clave de humor —*El juicio universal*, película divertida y original—; en el 64 nos ofreció una de sus comedias más populares de esa época, *Matrimonio a la italiana*.

Dirigiría una decena más de filmes, siendo los más destacables *El jardín de los Finzi-Contini* y *Los girasoles*. De Sica murió en 1974

9. «Comediante» y «tragediante» son, precisamente, los apelativos que le dedica —en el papel de Papa Pío VII— a Napoleón en *Austerlitz*, de Abel Gance (1960). Ambos podrían considerarse los dos polos de su gama como intérprete. En este aspecto, la lista de su filmografía es muchísimo más amplia que la de director. Supera los ciento cincuenta títulos. Los personajes son, fundamentalmente, aristócratas, eclesiásticos, pícaros diversos, tipos del acervo costumbrista italiano, figuras históricas...

Ya han sido citados los más destacables, a nuestro juicio: El Carotenuto de la serie *Pan, amor y...* y entre los «serios», el barón Donati de *Madame D*, y el falso general de *La Rovere*. Merecen ser añadidos el padre de la ladrona Sofía Loren en *La ladrona, su padre y el taxista*; el profesor Garetti de *Buenos días, señor elefante*; el mayor Rinaldi de *Adiós a las armas*; el marqués di Fiore en la película de vampiros de Andy Warhol... La lista podría llenar el contenido de todas estas notas.

10. Franco Interlenghi (1931) fue galán muy popular del cine italiano en los 50 y 60. Muchas veces acompañado de su bellísima esposa, la actriz Antonella Lualdi. Entre los años 46 y este mismo 2007 algunos de sus títulos más conocidos son: *Fabiola*, *El pequeño mundo de don Camilo*, *Proceso a la ciudad*, *Los inútiles*, *Ulises*, *Gli innamorati*, *En cas de malheur*, *El general de La Rovere*, ¡*Viva Italia!*... Pero toda su filmografía palidece ante la interpretación de Pasquale, realmente inolvidable. Tenía 15 años y era su primera película.

11. Nos referimos a la traducción de Fernando Barrango-Solís aparecida en la colección Plaza de Ediciones G. P. en 1958. Es uno de aquellos «Libros Plaza» que todos comprábamos por esos años, aunque nos dejáramos la vista en sus páginas oscuras y su tipo de letra microscópico.

12. La referencia es, sobre todo, para reseñar una anécdota que nos agradecerá el cinéfilo: uno de ellos es nada menos que Sergio Leone haciendo lo que se llama un «cameo». El realizador de *Érase una vez en América* trabajaba como asistente de dirección de la película.