

VILLEGAS LOPEZ

que narra la defensa de un poblado, realizados por estos guerreros clásicos, convertidos en mercañeros por la desintegración nacional de la época. Es una de sus grandes y ambiciosas películas, que la productora le facilita después del enorme éxito mundial de «Rashomon». Otras veces, toma el tema moderno para hacer el film contemporáneo, egendai gekki, como «Vivir». Es el modesto ejemplo que tiene una enfermedad mortal, lo sabe casualmente, ve todos los egotismos que rodean su propia muerte, y decide lanzarse a vivir felizmente sus últimos días.

Pero en seguida comprende que las diversiones mercantilizadas y vulgares no son capaces de llenar una vida, ni siquiera unos días de la vida. Vivir es hacer algo por los demás, y se dedica a una tarea filantrópica, que ve terminada antes de su muerte, aunque después otros pretendan glorificarse con ella. La película tiene un sentido moralizador, ligeramente sermonizador; a lo lejos, está el viejo Griffith, y las intenciones constructivas del cineasta soviético. Con frecuencia, Kurosawa adopta puntos de partida en la literatura europea, para sus dos tendencias, tradicional y contemporánea: «El idólatra» (1951), según Dostolevsky, o «Los bajos fondos», según Gorki, o «El trono ensangrentado», transposición a la época de los samurais de «Macbeth», de Shakespeare. Pero, indudablemente, donde esta transfiguración profunda de lo clásico y lo actual tienen su más completa configuración es en «Rashomon» (véase), según narraciones de uno de los más célebres y representativos escritores contemporáneos japoneses, Kijono Agatsuma, que se suicida a los treinta años, por no poder soportar ese ambiente de transformación de su país, al que trata, sin embargo, de cooperar. La dualidad histórica y social del Japón tiene una efectiva acción y vigencia, a veces trágica en los hombres que la viven. Y en ella vive también Akira Kurosawa y con ella hace su obra.

El estilo de Kurosawa refleja exactamente estos valores profundos de su temática, que pretende superar la estisión del alma japonesa, entre su pasado y su presente. «Rashomon» es el ejemplo de lo tradicional, tratado en un estilo actual. Como «Entre el cielo y el infierno» puede serlo de un tema moderno, donde aflora constantemente un estilo tradicional. Siempre en una total amalgama, fundidos y destilados juntos en el común crisol de valores esenciales. Este último es un film policlico, indudablemente en la línea de «La ciudad desnuda», de Dassin, y las películas norteamericanas que le siguen. Es el drama de un rico industrial, al que intentan secuestrarle su hijo, un niño, pero por una equivocación raptan al de su chofer y piden igualmente el rescate. Hay, así, un primer tema, muy frecuente en el Japón actual, de crítica contra los grandes industriales y sus feroces procedimientos de triunfo; el mismo tema que los arremoladores de estéril aborotaron hace

KUROSAWA

años en la literatura de los Estados Unidos. Pero la conciencia del industrial se impone y decide entregar el rescate pedido, que pone en peligro toda su riqueza, acumulado a costa de años de trabajo, desde la nada; los industriales enemigos se aprovecharán de la circunstancia para arruinarle. Toda esa primera parte está tratada, en los grandes interiores desmudados de la mansión del industrial, con una lentitud, decoración, insistencia, dignas de los teatros Nho y Kabuki clásicos. Pero sin los simbolismos y alusiones tradicionales, imposibles aquí. En cambio, la segunda parte —el descubrimiento y persecución del raptor en la ciudad inmensa— va descañonando una contienda violenta, tan típica de Kurosawa, tan típica también de los films tradicionalistas. Igualmente aborda, de manera soverana, otro tema dilecto del cineasta japonés presente: los bajos fondos, la desintegración de una sociedad después de la catástrofe bélica. Y en todo ello aparece siempre el gran sentido plástico, perfectamente desarrollado en la pantalla larga, de este hombre que quiso ser un pintor japonés. En la historia del cineasta, Akira Kurosawa será el realizador que abrió las puertas del mundo al cineasta de su país, con «Rashomon». Pero, sobre todo, será uno de los más esforzados, diestros, audaces, extraordinarios cinematográficos que han intentado con éxito el incorporar el arte nuevo del cine, inventado por el mundo occidental, a la tradición y a la cultura, las artes escénicas, refinadas, basadas de su país, cumbre de la civilización oriental.

## PRINCIPALES PELICULAS:

«La gesta del judo» (Sugata samurai), 1942; «Lo más hermoso» (Ichiban utsukushiku), 1943; «Segunda parte de la gesta del judo» (Zoku sugata samurai), 1944; «Los que pasaron por la cola del tigre» (Toriko no fuma otobatachi), 1945; «La juventud no tiene penas» (Waga seibunni hinasabi), 1946; «Un domingo maravilloso» (Sibarashiki nichiyobi), 1947; «El ángel borracho» (Yokoro tenchi), 1948; «El duelo silencioso» (Shizukanaru kento), «El perro perdido» (Norainu), 1949; «Estando» (Shaban), «Rashomon», 1950; «El idólatra» (Hidamari), 1951; «Vivir» (Ikiru), 1952; «Los siete samurais» (Sochinda no samurai), 1954; «Como si los pájaros lo supieran» o «Vivo en el mito» (Ikimono no kiroku), 1955; «El trozo ensangrentado» o «El castillo de la tela de araña» (Kumogata-jiro), «Los bajos fondos» (Dontoku), 1957; «Tres hombres malos, en la fortaleza escondida» (Kakushikiri de no samurai), 1958; «El muro de los malos sueños» (Waruyatsu hodo yoku nemuru), 1960; «Sanjuro», 1962; «Entre el cielo y el infierno» (Tengu-ko-jo jogaku), 1963.

456

VILLEGAS LOPEZ

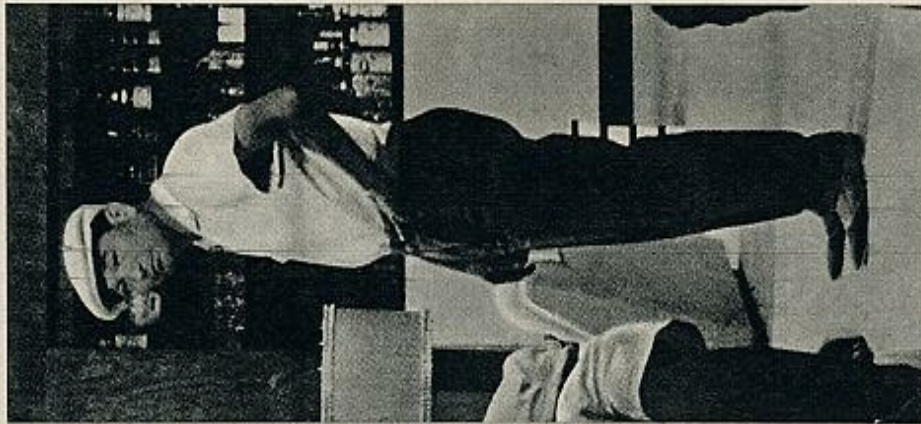
nifictiva. En 1924, «La extraordinaria aventura de Mr. West en el país de los bolcheviques», farsa de humor y acción, donde un norteamericano que en menos de una pandilla de aventureros —antiguos aristócratas zaristas— que le hacen correr falsos peligros, debidos a la nueva situación social del país; un film satírico contra el mundo occidental y de defensa del comunismo. Pero sus dos obras capitales son, sin duda, «En nombre de la ley» o «Dura Ley» (1926), según narraciones del escritor norteamericano Jack London, un verdadero alarde de sencillez y precisión, con gran violencia temática. Y «Tinta rosa» o «El gran consueño» (1933), basado en cuentos y en la biografía del también gran escritor norteamericano O'Henry, para sacar partido a su idea contra un arte como consolador falso de la adversidad y la injusticia en la vida. Después, aparte de su labor en la escuela cinematográfica, se dedica preferentemente a cinema para niños. Pero el nombre de León Kulechov queda, en los albores del gran cine soviético, como el del teórico que sienta los fundamentos de una nueva concepción cinematográfica, empíricamente trazada por los realizadores norteamericanos, especialmente Griffith.

## PRINCIPALES PELICULAS:

«El proyecto del ingeniero Priglas» (Proekt inzhenera Prigla), 1918; «Sobre el frente rojo» (Na kraunom fronte), 1920; «La extraordinaria aventura de Mr. West en el país de los bolcheviques» (Neobyvalnide priklucheniya Mistera West v strane bolhevikov), 1924; «El rayo de la muerte» (Luc smert), 1925; «En nombre de la ley» o «Dura Ley» (Po zakonu), 1926; «La periodista» (Zurnalistska), 1927; «El alegre carnaval» (Veselye karavalka), 1929; «2 Buld 2», 1930; «Cuarenta corazones» (Sorok serdets), 1931; «Héroes» (Ley Geroyev), «Tinta rosa» o «El gran consueño» (Velikij ustiel), 1933; «Los ibéricos» (Sibirsk), 1940; «Descento a un volcán» (Spusca na vulkane), en colaboración con Khokhlova, 1941; «El juramento de Timuro» (Kliarva Timura), 1943; «Nosotros, los de los Urales» (My iz Uraly), 1944.

## PRINCIPALES LIBROS:

«El arte del film» (Iskusstvo kino), Moscú, 1929; «Práctica de la dirección cinematográfica» (Praktika kino rezhisura), Moscú, 1935; «Metodo del ensayo en el cine» (Repetitsionnyy metod kino), Moscú, 1935; «Tratado de la realización cinematográfica» (Osnovy kino realizatsii), Moscú, 1941, Traduc. esp. Edit. Futuro. B. A. 1945.



## KUROSAWA, Akira

**D**IRECTOR. Nació el 23 de marzo de 1910, en Tokio, Japón. Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Kyoka, pero —como el gran Kengji Mizoguchi— se dedicó a la pintura, ingresando en una academia de artes plásticas. En ambos realizadores, su enorme sen-

453



VILLEGAS LOPEZ

KUROSAWA



«Los siete samurais», de Kurosawa, con Teishiro Mikune

tido pictórico, tan fundamental, proviene de una primera vocación profusa. Atraído por el cine, ingresó como ayudante de Dirección en los antiguos estudios P. C. I., luego absorbidos por la productora Toho. Durante siete años, de 1936 al '42, trabajó al lado de Kuro Yamamoto, fecundo y comercial director, como ayudante y argumentista. En 1942 realiza su primera película, «La gesta del judo», sobre esta lucha clásica japonesa, film de tema tradicionalista, con el que logra un inicial gran éxito. Al año siguiente, «Lo más hermoso», sobre las obreras de una fábrica de óptica para el Ejército, con la sugerida trágica de la guerra de las personas y de ambientes; es decir, un film moderno. En 1944 vuelve sobre su primer triunfo, realizando «Segunda parte de la gesta del judo». Así, desde el primer momento, queda definida la posición de Kurosawa frente al problema esencial de la vida y del arte del Japón: la dualidad, siempre presente y activa en todos los órdenes, entre lo tradicional y lo contemporáneo. (Véase «Isa desnuda», L.). Kuro-

VILLEGAS LOPEZ

KUROSAWA

talmente destructoras sobre el cine del Japón; caen las bombas atómicas sobre Nagasaki e Hiroshima y los Ejércitos norteamericanos, vencedores, plantan su bandera, por primera vez en la historia, en suelo japonés, en agosto de 1945. Es la ocupación norteamericana, que trata de democratizar el país. El espíritu feudal y su mural terminan con este desastre, y está obligada y nueva renovación. Pero a partir de la guerra de Corea, concretamente desde 1950, el esfuerzo de recuperación del país sobre japallos, bajo aquella circunstancia, y se inicia la época de un famoso surge industrial, que viene a producir el segundo factor capital, éste puramente cinematográfico. Las grandes empresas productoras, reducidas a dos durante el período militarista —Toho y Shochiku, a las que se añadirá después la famosa Daiei— se convierten en seis, que son enormes fábricas industriales de producir films. Y proveen el noventa por ciento de la producción nacional, que numéricamente se coloca en el primer puesto mundial. Las pequeñas productoras independientes, capaces de hacer un cinema independiente también, vienen a estar indirectamente vinculadas a estos seis colosales, equivalentes a los ocho grandes de Hollywood. Esto es, la influencia estatal directa

no existe ya, pero aparece con frecuencia la presión del ambiente, a través de lo comercial, sagrado para las grandes empresas, que vienen a seguir esas líneas de fuerza, cambiantes, a través de la opinión japonesa. Para cualquier realizador, por importante y notorio que sea, como Kurosawa, es difícil resistirse a ello. También es difícil apreciarlas, desde fuera y desde lejos, a través de la obra de un director, en un cinema de producción masiva, del que se conocen pocos films en Occidente. Pero esas directrices hay que tenerlas en cuenta en la línea creadora de Akira Kurosawa.

Muerto Mizoguchi, queda Kurosawa como el más grande de los realizadores japoneses actuales, admirado en el Japón y en el mundo occidental; igualmente discutido en ambos. Lo que no es un azar, sino una completa definición. Es el realizador que trata de lograr esa simbiosis total de lo tradicional y lo actual, decisivo vivo de la evolución de su patria. Pero no superponiendo o alternando ambas tendencias, sino elaborándolas ambas, para alcanzar un estilo cinematográfico japonés de hoy. Quizá su gran esfuerzo y mérito esencial sea este. Unas veces parte del tema y estilo tradicionalista, ejemplar gesto: «Los siete samurais» (1954),

454

sawa va a ser, siempre, el realizador que expresa, quizá con más agudeza que cualquier otro, esta situación de la nación y la civilización japonesa, que trata de adoptar y adaptar, desde 1869, la civilización contemporánea a su milenaria cultura y vida tradicionalmente orientales.

Otros dos factores más circunstanciales, pero no por ello menos poderosos, señalarán su obra. Uno es histórico: la declaración militar que declara el país, y la guerra consiguiente, desde la de Manchuria, en 1931. A partir de la guerra con China, comenzada en 1937 y declarada en 1941, la presión militarista se hace sentir, cada vez más dura, sobre el cinema; desde el ataque japonés contra la base norteamericana de Pearl Harbor, en noviembre de 1941, el dirigismo estatal del cinema se hace decisivo, plenamente coactivo. En este ambiente se inicia Kurosawa, y, de un modo u otro, permanecerá en su labor, como un trasfondo inspirador. Pero era demasiado tarde para que este dirigismo estatal-militarista tuviese consecuencias to-



«Entre el cielo y el infierno»

455



VILLEGAS LOPEZ

tría. Aunque parezca un contrasentido, en esta época en que la historia domina la vida cotidiana, el hombre actual no siente lo histórico, sino lo social; no lo épico, sino lo verídico. Se niega a admitir soluciones ideales, por prometeras e inmediatas que sean, y prefiere aceptar su angustia y su soledad, un terrible individualismo de cerradas perspectivas, antes que toda mixtificación, aunque en realidad no lo sea. Es el gran escéptico de nuestro tiempo, en el cual la angustia de los hombres es casi un placer, la satisfacción de sentirse pisar sobre una tierra firme, aunque no sea habitable. «Ladron de bicicletas» es, quizá, el film más representativo de nuestro tiempo y sus hombres.

## LANG, Fritz

**DIRECTOR.** Argumentista. Nació el 5 de diciembre de 1890, en Viena, Austria. Su padre era un gran arquitecto, y desea que su hijo siga la misma profesión. Tras sus estudios elementales, entra en la Escuela Politécnica de Viena, en 1905, donde sigue la carrera de arquitecto. Esta profesión inicial le marca todo la obra del cinematógrafo. Pero renuncia pronto a este trabajo, para dedicarse al de pintor; sigue cursos en la Academia de Artes Gráficas de Viena (1908), contra la oposición de su familia; después, en la Escuela de Artes y Oficios Julius Dietz, en Munich (Alemania) y más tarde en París. Luego se convierte en un vagabundo del mundo, viajando por el Próximo Oriente y África del Norte, las Islas de Oceanía, China, Japón, Rusia...

En estos largos viajes vive como puede, sobre todo, dibujando en los periódicos y haciendo cuadros y postales, que vende a las gentes; el dinero que le sobra lo invierte en hacer colecciones de objetos exóticos. La primera guerra mundial: es movilizado, herido tres veces en combate, la última, en un ojo, y recibe cuatro condecoraciones. En las largas horas de hospital, se pone a escribir argumentos cinematográficos, que son filmados por varias producciones berlinenses, pero son desfigurados y maltratados. Para ganar dinero, también interviene como actor en algunas de estas películas, las mejores de las cuales fueron dirigidas por Joe May. El más importante de estos argumentos es «La tumba india» (1919), ya en colaboración con Thea von Harbou (véase), que será su mujer y la argumentista de sus más importantes películas germanas. El gran productor Erich Pommer, entonces dirigente máximo de la Deutsches-Bioscop, le autoriza a presenciar e intervenir en las filmaciones de sus argumentos, para impedir las modificaciones abusivas a que los sometían. Uno de estos argumentos gusta particularmente a Pommer, y Lang aprovecha este título para

LADRON DE BICICLETAS-LANG

exigir la dirección de la película: «El mestizo» (Halb-blut, 1919). Durante treinta y cinco años, Fritz Lang dirigirá sin tregua.

Por un curioso fenómeno —que no debe ser llevado a otros órdenes, ni demasiado lejos— este austríaco va a ser el más genuino de los realizadores alemanes, verdadera encarnación del cine de Alemania en sus valores más esenciales y profundos. Y, por tanto, es un expresionista nato, a la vez que inicia, desde el primer momento, la evolución de este expresionismo. Fritz Lang estuvo a punto de dirigir «El gabinete del doctor Caligaris», y sólo circunstancias fortuitas lo impidieron; de haberlo hecho, sería considerado como el padre del expresionismo cinematográfico. Toda la obra de Fritz Lang, en su espíritu esencial, es esta evolución expresionista, y por ahí hay que rastrearla, a lo largo de sus numerosas películas, realizadas en Alemania y en Estados Unidos, sobre todo. Considerando el expresionismo no como una forma plástica circunstancial, sino como el estilo por excelencia de todo el arte nórdico, como la expresión estética de unos países y una sociedad, como los estratos más honrados del alma de una raza. (Véase *Estudioso de Praga, El Gabinete del doctor Caligaris, El*). El animismo primitivo, raíz biológica y racial del expresionismo artístico, cobra en manos de Lang —sobre todo durante su colaboración con la Harbou— una concreción en hechos y valores pura y agudamente germanos. Todo lo que pueda definir el expresionismo, puede también aplicarse a Lang, como puede decirse que nunca termina completamente lo más bueno del alma germana; Fritz Lang, director germano por excelencia. Y todos ellos pueden reducirse a esta idea central de la obra de Lang: el hombre cercado, acosado, perseguido por unas fuerzas superiores a las que no puede controlar, pero contra las que tiene que luchar. Es el animismo arcaico del hombre primitario, donde los seres, las cosas, los acontecimientos, los fenómenos naturales tenían un alma, generalmente hostil, desconocida y misteriosa, fuerzas supremas a las que había de enfrentarse para subsistir. El expresionismo es esto mismo, trasplantado al mundo fronterizo entre lo sobrenatural y lo real, por el camino del misterio. En Lang, estos poderes, colosales y adversos, van evolucionando a lo largo de su obra de años: lo sobrenatural, lo sobrehumano, los poderes sociales o históricos, las simples circunstancias capaces de aniquilar a un hombre. Conforme los elementos que forman este cerco del hombre, por esos poderes, van cambiando, cambia también la obra de Fritz Lang, desde Alemania a los Estados Unidos, desde 1921 hasta hoy.

Su primera película importante, realmente definidora, data de ese año, y lleva ya la colaboración de Thea von Harbou: «Tres buces» o «La muerte cansada». Dos enamorados, en la posesión de una vieja ciudad, reciben la visita de un misterioso desconocido, que, desde mucho tiempo atrás, vive junto al cementerio, en una propiedad rodeada de una alta muralla, to-

VILLEGAS LOPEZ

## LADRON DE BICICLETAS

**PRODUCCION:** ItaBana, P. D. S., 1948. Arg.: Cesare Zavattini, inspirado en la novela de Luigi Baroloni. Guión: C. Zavattini, V. de Sica, Suso Cecchi, D'Amico, Oreste Bilancioni, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi y Gherardo Guerrieri. Dir.: Vittorio de Sica. Int.: Lamberto Maggiorani, Enzo Siciliano, Lisanelle Carell, Elena Aldiferi, Vittorio Antonucci, Gino Saltamiranda, Michele Sakara, Giulio Chilarí, Carlo Jachino, Fausto Guerzoni, Massimo Randisi, Papiño Spadaro, Ida Bracci Dorandi. Productor: Vittorio de Sica. Fot.: Carlo Montauri. Dec.: Antonino Traverso. Música: Alessandro Cicognani.

Máxima obra maestra del cine, cumbre y última frontera del neorealismo clásico. Por ello, por ser un arquetipo, ha suscitado sobre sí todas las cuestiones y problemas —tantos y tan complejos— del neorealismo, la más importante y fecunda renovación del cine, tras la segunda guerra mundial. También es la más alta y perfecta película de De Sica y Zavattini, ese binomio creador por excelencia de la nueva escuela cinematográfica.

En primer lugar muestra los valores fundamentales del neorealismo en toda su pureza, en su más limpio trazado. La novela de Luigi Barolini, que le da título y origen, narra las peripecias de un periodista, al que le roban una bicicleta y, subido en otra, se dedica a buscarla; motivo que sirve para describir la vida de los bajos fondos de la ciudad, con sus descuidados

LADRON DE BICICLETAS

y maleantes. Pero sobre este asunto inicial, apenas adoptado, desciende el espíritu del neorealismo, para darle un tema y unos valores propios de esta fundamental orientación del cine más presente. Pocos veces puede verse, con más claridad, como un asunto, la simple anécdota, se transforma por completo al insuflarla otros valores esenciales. La película es una obra de Cesare Zavattini para Vittorio de Sica; el resto de la colaboración es accidental y secundaria. Hecho importante para la comprensión y estimación del film, porque la última etapa del neorealismo está en manos de estos dos hombres. Más allá, comienza su evolución.

El neorealismo italiano es el arte lógico de la proguerra, que florece espontáneamente sobre el suelo de la catástrofe. En esta catástrofe está incluido el heroísmo, las grandes frases, el arropel capaz de dar un brillo falso a todas las cosas, las grandes concepciones de pretendida resonancia histórica, que han llevado al desastre: el fascismo italiano ha dejado eso. Pero, sobre todo, entra en quiebra un sentido colectivo y multitudinario de la vida: el hombre se encuentra solo, porque la sociedad se ha hundido a su alrededor. Este hombre solo, individuo representativo, es el tema central del neorealismo. Pero este hombre solo, vencido, perseguido, sin rumbo en un mundo en ruinas, está, también, sobre el gran pedestal épico de esa catástrofe. Ella le hace grande e importante, trascendental y representativo. Estas son las películas iniciales del neorealismo, desde «Roma, ciudad abierta» hasta «El general de la Rovere», de Rossellini, el hombre que impone el neorealismo en el mundo entero: éstas son las mejores películas de los demás neorealistas. Pero De Sica-Zavattini quitan por completo esta plataforma histórica al protagonista de «Ladron de bicicletas», para contar el drama minúsculo de un pobre hombre ignorado y perdido en la vida cotidiana de una ciudad. Alardé de magia,



«Ladron de bicicletas»



VILLEGAS LOPEZ

LADRON DE BICICLETAS



«La pista»

transfiguración de alquimista, capaz de convertir un incidente mínimo, banal, habitual, en una sangrienta tragedia que ni siquiera lo es. Es el milagro del genio, tras el cual está la sombra de Chabrol, remoto pero directo origen inspirador de estos personajes del neorealismo: el hombre perdido en el mundo, el hombre en peligro. La gran tragedia esencial de nuestra época. (Véase: *Fellini, Obertson, Rosellini, De Sica, Zannetti*).

Es el pobre hombre sin trabajo, que lo encierran como prisionero de cartelas, pero al que le exigen una bicicleta para realizarlo. Empuña las sábanas para descomparar su bicicleta. Esta primera secuencia es ya una maravilla de detalles: la furiosa decisión de la madre, quitando las sábanas de la cama, los gestos ante la venta, miles de la casa de empelo, y la cara de triunfo al recuperar su bicicleta. Pero al empezar el trabajo le roban la bicicleta. La última puerta de su salvación se ha cerrado. La cara de angustia del hombre, perdido en la ciudad, es el reverso de todo lo anterior. La película es, sobre su escrito documental de testimonio, una obra de gestos, un film psicológico. La policía no le hace caso, «Nada, que le han robado la bicicleta». Y le aconsejan que la busque él mismo. La búsqueda de esta bicicleta robada,

a través de la ciudad, constituye todo el film. Que, contra toda apariencia de espontaneidad, simplicidad y estricte realismo, es un film muy compuesto, a veces hasta un cierto barroquismo. El hombre, con su hijo pequeño al lado, emprende la difícil tarea, sobrecogido de desesperación y esperanza a la vez. Esta combinación del padre y el niño es uno de los grandes recursos expresivos de la película: lo que no pasa por la cara del padre, se refleja en el gesto espontáneo del niño. Y los dos dan esa tónica de infirmitad y simple ternura, una cualidad de humanidad, que se le ha reprochado a sus autores como un toque de sentimentalismo innecesario. Pero es un medio de narración bien legítimo, derivado de los tipos y el ambiente, como en una película de alta sociedad pudiera serlo las conversaciones distinguidas o literarias. Mandelstam, sobre todo, este valor fundamental que informa toda la película: la insolidaridad de las gentes, que dejan continuamente solo a aquel hombre desesperado, quizá porque no pueden hacer otra cosa, porque su propia vida les obliga a ello. Es el mismo espíritu, duro, global, de «almatkovistas». La obligada solidaridad de los hombres en la guerra es siempre engañosa porque lleva dentro esta soledad del hombre en el mundo, que se produce en la pri-

VILLEGAS LOPEZ

LADRON DE BICICLETAS

mera ocasión. El padre, seguido por el hijo como un perillito fiel, va en busca de unos amigos burrenderos para que le ayuden, en un lugar extraño donde enmagan unos pobres actores y susena una música desorientada, de asexual. Recorren un mercado de trastos viejos, inutilmente. El hombre encuentra una pista, persigue a un viejo que le huey, que se mete en una burocracia, luego en un comedor de caridad, donde unas señoras suponen hacerle, mecánicamente, con el espíritu ausente. La sítira está aquí apenas contenida. Los detalles minuciosos se acumulan: el chico que se cae y el padre no lo nota, luego se distrae con unos periodistas que pasan, luego para hacer más difícil su situación. El padre pega al chico, castigándolo, y el niño le sigue de lejos, sin querer hablar con él, pero tampoco abandonarlo; es uno de los momentos extraordinarios. El accidente del abogado, la terrible sospecha del padre, que no se confirma, los vuelve a unir. La reacción es magnífica y lógica. Se meten en un restaurante, con un cantor y todo, cuando lo que les gusta, sin pensar, tratando de olvidar su situación y celebrar tíchamente aquella degradación equivocada. Lo gesto de los dos, su comportamiento, en aquel ambiente que no conocen, es un magnífico estudio psicológico, una de las mejores escenas del film. Desesperado, recurre a la magia, a lo sobrenatural, a lo imposible, el gabinete de una adivina, lleno de gentes extrañas y alucinadas que palpan. La composición barroca se hace de nuevo patética. Un prostibulo, el ladrón, al fin, la persecución hasta el barrio, la acusación, el escudriño, la defensa de todos contra el pobre hombre, que quiere estar seguro y no sabe al dudar. La intervención de un guardia poco fin a sus esperanzas; no se puede hacer nada sin pruebas, y el policía se zafa del asunto protocolarmente. Todo ha terminado. Marchan por las calles, los dos solos en un universo hostil; el chico va detrás, olvidado, casi lo atropella un vehículo y el padre no lo nota. El gesto del niño, abrumado, lo dice todo. Están frente a un establo deportivo a cuyos alrededores hay miles de bicicletas. Es la tentación. Si a él le han robado su bicicleta, puede hacer lo mismo, convertirse en un ladrón de bicicletas. Lo hace, corre torpemente sobre ella, lo persiguen, lo alcanzan, lo cercan amonazadores, zamarreándolo, queriéndolo pegar... El chico revolotea a su lado, horrorizado, defendiéndolo. Por ese ademán del niño, lo dejan ir. Y el padre y el chico, de la mano, avergonzados, humillados, hundidos, sin esperanzas, se pierden en la ciudad, en su miseria y en su angustia.

Entre todas las cuestiones que ha suscitado «Ladrón de bicicletas» —la problemática compleja del neorealismo, con su ingente montaña de literatura— creo que hay que señalar dos fundamentales, que están aquí llevadas a su cúspide y a su último límite. Es un modelo de construcción cinematográfica neorrealista, de forma abierta, apropiación decisiva de esta materia. Las secuencias y las escenas se suceden al mismo nivel, al mismo tono, siempre bajo y con-

tenido. La misma altura tiene la secuencia del plantamiento que la del final, con ese acorde de tono menor. Salvo la lógica de la narración, cada escena podría ir antes o después de la otra, sin alterar el nivel del conjunto. Pero la película tiene un crecimiento sostenido y, sin embargo, enrollado, producido, simplemente, por la acumulación de detalles eficaces elegidos con sumo cuidado, desde los gestos de los protagonista, hasta esas pinceladas de fondo, que forman el decorado vivo de cada toma de vista. No hay ya, exactamente, al modo teatral, el planteamiento, nudo y desenlace, sino un cauce por donde corren los hechos, uno tras otro, hacia un final que no existe. Como en la vida misma, de la que el neorealismo trata de ser espejo. Y, en segundo lugar, la tentación a la que esa forma viene a servir. El gran valor básico del film es la angustia. La ansiedad tremenda del hombre olvidado, abandonado, que se siente innecesario en un mundo adverso, indiferente, formidable, como el hombre primitivo en el universo desconocido. Todo ha hecho bancarrota en su torzo juvo y tiene la aguda intuición de que hay que empezar de nuevo. Si «El soldado Potemkin» fue la película de la primera posguerra, el ladrón de bicicletas es la de la segunda, con los largos años que vienen de-



«Ladrón de bicicletas», de Vittorio de Sica