



**Ladrón
de bicicletas**
(Ladri di biciclette)
Vittorio De Sica
(1948)

* * * * *

Francisco García Gómez

Colección "Guías para ver y analizar" nº 66

Directores:

- Javier Marzal Felici** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I.
Salvador Rubio Marco Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes.
Universidad de Murcia.

Comité Científico:

- Josep Maria Català Domènech** Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Autònoma de Barcelona.
José Luis Castro de Paz Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad de Santiago de Compostela.
José Manuel Palacio Arranz Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad Carlos III.
Eduardo Rodríguez Merchán Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
In memoriam Universidad Complutense de Madrid.
Santos Zunzunegui Díez Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universidad del País Vasco.

Coordinadora técnica:

- Concha Roncal Sánchez** Editora de Nau Llibres

Comité Editorial:

- Rafael Cherta Puig** Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual.
IES Henri Matisse Paterna.
Juan Miguel Company Ramón Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat de València.
Shaila García Catalán Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.
Francisco Javier Gómez Tarín Profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I
Marta Martín Núñez Profesora Contratada Doctora de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I
José María Monzó García Crítico y ensayista de cine.
Aarón Rodríguez Serrano Profesor Ayudante Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.
Agustín Rubio Alcover Profesor Contratado Doctor de Comunicación Audiovisual y
Publicidad. Universitat Jaume I.

© Francisco García Gómez

© De esta edición:

Nau Llibres. Periodista Badia 10. 46010 - València
Tel.: 96 360 33 36. Fax: 96 332 55 82
E-mail: nau@naullibres.com web: www.naullibres.com

Diseño de cubierta y maquetación:

Pablo Navarro, Nerina Navarrete y Artes Digitales Nau Llibres

ISBN_papel: 978-84-16926-72-5

ISBN_ePub: 978-84-16926-73-2

Depósito Legal: V-139-2019

ISBN_mobi: 978-84-16926-74-9

ISBN_PDF: 978-84-16926-75-6

Impresión: Safekat

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 27204 45).



A Rafa, Laura y Pedro, mis tres Brunos.

A mi madre, fan de Vittorio De Sica, que supo transmitirme su pasión por el cine italiano.

Agradezco al consejo editorial sus sugerencias, sobre todo a Agustín Rubio, que siempre creyó en mis propuestas; y, por sus sugerencias y ayudas, a Pedro Poyato, Gonzalo Pavés, Valeria Camporesi, Maite Méndez, Carlos Rodríguez y Carmen Flores.

ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	7
2. Introducción	8
2.1. <i>Ladrón de bicicletas</i> , obra cumbre del neorealismo.....	8
2.2. El proceso de creación de la película	11
2.3. El éxito internacional.....	14
3. Sinopsis argumental.....	15
4. Estructura del filme.....	17
5. Análisis de la película	22
5.1. Planteamiento y presentación: la bicicleta y la esperanza del trabajo.....	22
5.1.1. Con trabajo pero sin bicicleta.....	22
5.1.2. La recuperación de la bicicleta	26
5.1.3. Visita a su nueva empresa.....	28
5.1.4. Visita a la adivina.....	30
5.1.5. Comienza el trabajo	33
5.2. Desarrollo: robo y búsqueda de la bicicleta	38
5.2.1. El robo	38
5.2.2. Denuncia en comisaría	41
5.2.3. De vuelta a casa	42
5.2.4. La petición de ayuda a Baiocco.....	43
5.2.5. En el mercadillo de Piazza Vittorio	46
5.2.6. La primera persecución: tras el viejo	50
5.2.7. Antonio y Bruno, peleados	61
5.2.8. La reconciliación y el almuerzo.....	65
5.3. Desenlace: una cierta esperanza y el intento de robo de otra bicicleta	70
5.3.1. Nueva visita a la adivina	70
5.3.2. Persiguiendo al ladrón.....	74
5.3.3. Antonio, ladrón de bicicletas.....	84
5.3.4. Créditos finales	93
6. Recursos expresivos y narrativos	94
6.1. El tratamiento del espacio: la Roma de <i>Ladrón de bicicletas</i>	94

6.2. La fotografía y las luces romanas.....	103
6.3. Planificación y otros aspectos de la puesta en escena	106
6.4. Un montaje funcional.....	107
6.5. Hacia una nueva narración.....	109
6.6. Aspectos genéricos y variaciones tonales.....	114
6.7. Una música emotiva	118
7. Interpretaciones	122
7.1. La controvertida adaptación de la novela de Bartolini	122
7.2. La película en el contexto de la Italia de posguerra	124
7.3. Realismo simbólico.....	130
8. Apéndices	135
8.1. El influjo de Chaplin.....	135
8.2. El impacto de <i>Ladrón de bicicletas</i> y sus citas posteriores.....	137
8.3. La manipulación española	142
9. Equipo de producción y artístico	144
9.1. Vittorio De Sica: director, productor y guionista	144
9.2. Cesare Zavattini: guionista.....	147
9.3. Carlo Montuori: director de fotografía.....	149
9.4. Alessandro Cicognini: compositor.....	150
9.5. Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carell: actores	151
10. Bibliografía	153
Guías para ver y analizar... ..	156

I. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original	<i>Ladri di biciclette</i>
Año de producción	1948
Nacionalidad	Italia
Dirección	Vittorio de Sica
Ayudantes de dirección	Luisa Alessandri y Gerardo Guerrieri
Guion	Cesare Zavattini (y argumento), Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico (como Suso D'Amico), Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi y Gerardo Guerrieri, basado en la novela de Luigi Bartolini
Producción	Vittorio De Sica (Produzioni De Sica)
Dirección de producción	Umberto Scarpelli
Jefe de producción	Nino Misiano
Secretario de producción	Roberto Moretti
Dirección de fotografía	Carlo Montuori
Operador	Mario Montuori
Foquista	Carlo Di Palma
Dirección artística	Antonio Traverso
Montaje	Eraldo Da Roma
Música	Alessandro Cicognini
Dirección musical	Willy Ferrero
Técnico de sonido	Biagio Fiorelli
Ingeniero de sonido	Bruno Brunacci
Película	Agfa-Gevaert 35 mm. "Panco 47"
Laboratorio	Tecnostampa, Roma
Localizaciones	Roma y Estudios S.A.F.A.
Duración	88 minutos
Distribución en Italia	ENIC
Intérpretes	
Lamberto Maggiorani	Antonio Ricci
Enzo Staiola	Bruno Ricci
Lianella Carell	Maria Ricci

Gino Saltamerenda	Baiocco
Vittorio Antonucci	Alfredo, el ladrón
Giulio Chiari	El mendigo
Elena Altieri	Señora de la caridad
Carlo Jachino	Mendigo
Michele Sakara	Miembro de la organización de caridad
Fausto Guerzoni	Actor <i>amateur</i>
Giulio Battiferri	Cómplice del ladrón
Ida Bracci Dorati	<i>Santona</i>
Sergio Leone	Seminarista
Mario Meniconi	Meniconi
Massimo Randisi	Niño rico
Checco Rissone	Guardia en Piazza Vittorio
Peppino Spadaro	Oficial de policía
Otros intérpretes:	Emma Druetti, Nando Bruno, Eolo Capritti, Memmo Carotenuto, Giovanni Corporale y Umberto Spadaro.

2. INTRODUCCIÓN

2.1. *Ladrón de bicicletas*, obra cumbre del neorrealismo

Ladrón de bicicletas es una de las películas esenciales de la historia del cine. Ante todo, porque se trata de un filme admirable y que sigue emocionando –ese era su gran objetivo– de una manera similar a como lo hizo en la fecha de su estreno. Pero también porque desde entonces se erigió en una de las más esclarecedoras muestras de una tendencia cinematográfica que desde la posguerra, e incluso antes, estaba empezando a sentar las bases de la futura modernidad fílmica, y que influiría considerablemente en el cine mundial: el neorrealismo italiano. Es más, vendría a ser uno de sus epítomes.

cartel en París (Pecori, 1980: 13). Mientras, continuaron los premios: en 1949, el especial del jurado en el Festival de Locarno; en 1950, el BAFTA británico a la mejor película en lengua no inglesa y el Bodil danés a la mejor europea; en 1951, el del Círculo de Escritores Cinematográficos español y el Kinema Junpo nipón al mejor filme en lengua extranjera. El definitivo espaldarazo tuvo lugar en EE.UU.: en 1949, Globo de Oro al mejor filme extranjero, premio del National Board of Review y del New York Film Critics Circle, y en los Oscar de 1950, premio a la mejor película extranjera y nominación de Zavattini al mejor guion⁴.

La crítica extranjera se rindió ante las desventuras de Ricci, en especial André Bazin, uno de los mayores adalides del neorrealismo. Gabriel García Márquez, quien siempre reconoció su deuda narrativa con el movimiento, haría encendidos elogios en *El Herald* de Barranquilla en 1950. Desde entonces, todos fueron parabienes, salvo algunas críticas negativas en los 60 desde *Cahiers du Cinéma*, cuando De Sica ya no era visto como un *autor* por los franceses: Jacques Joly (1962) la tildó, como *El limpiabotas*, de superficial y de esteticismo complaciente. Aunque De Sica cayó en desgracia por su comercialidad, *Ladrón de bicicletas*, junto a sus otras películas neorrealistas, ha seguido manteniendo un prestigio canónico, refrendado en las listas de las mejores películas. En 1952 la revista inglesa *Sight & Sound* la eligió la mejor de la historia, aunque la más célebre es la de la Exposición Universal de Bruselas de 1958, en la que ocupó el tercer puesto.

3. SINOPSIS ARGUMENTAL

En un barrio obrero del extrarradio romano, un funcionario de empleo anuncia a un grupo de proletarios sus nuevos trabajos. Antonio Ricci, tras dos años en paro, ha conseguido empleo como pegador de carteles, pero el requisito es disponer de bicicleta, que tiene empeñada. Cuando se lo comunica a su esposa Maria, esta coge las sábanas de su casa y juntos las llevan al Monte de Piedad, donde las dejarán

4 Pese a ello, tuvo problemas con la censura americana por las escenas de la micción de Bruno y el burdel.

El desenlace puede iniciarse en la visita a la adivina, y comprendería además la persecución callejera al ladrón, la detención frustrada de este y, como clímax, el intento infructuoso de robo por parte de Antonio. La segunda visita a la vidente supone un punto de inflexión narrativo: al decirle que o la recupera ese día o nunca lo hará, lo conduce hacia acciones más resolutivas y a la desesperada, en un *crescendo* dramático. De hecho, nada más salir de su casa, se topa con el ladrón, lo que le permite albergar esperanzas, como si se estuviese cumpliendo la predicción. Sin embargo, su frustrante experiencia en la casa del ladrón viene a demostrarle tanto su soledad como la imposibilidad de recuperar el vehículo. Entonces, al ver la aglomeración de bicis cerca del estadio, decide dar la vuelta a su situación robando una y convirtiéndose, por tanto, en otro de los *ladrones* del título original. Se constata con tristeza que es en este momento cuando actúa con mayor decisión propia, aunque no resulte muy afortunada. El clímax se organiza como una secuencia completa, dividida en episodios que casi no llegan a escenas: preliminares, hurto y huida, captura y marcha final de Antonio y Bruno.

A modo de balance, en *Ladrón de bicicletas* se interrelacionan dos esquemas tripartitos sin solaparse exactamente: el temporal (tres días) y el estructural (planteamiento, nudo y desenlace). Esta es la parte más clásica del filme en lo que respecta a su construcción. Los aspectos narrativamente más modernos son sobre todo una organización algo episódica y un final que tiene mucho de abierto.

A continuación, proponemos una división de la película por partes, secuencias y escenas. Nuestro criterio ha sido tratar de ofrecer con claridad su estructuración, por lo que hemos privilegiado las secuencias sobre las escenas. Por otro lado, casi todo en la narración gira en torno a la bicicleta, su recuperación, su robo y su consiguiente búsqueda: esa es la trama principal. Más allá de esta, no existen subtramas propiamente dichas. Incluso las escenas que aparentemente se alejan de ese núcleo guardan relación con el trabajo y la bici, como las relativas a la adivina. Quizás la más separada de esta trama sea la escena del almuerzo, planteada como un momento de respiro para rebajar la tensión. Zavattini y De Sica lo que pretenden es expresar, mediante la estructura, la cotidianidad de un obrero romano y su familia durante tres días ante una situación perturbadora. El robo de la bici es algo

excepcional en la vida de los Ricci, que inicia una auténtica aventura para Antonio y Bruno; sin embargo, a diferencia de lo habitual en el cine hollywoodiense (que en última instancia podemos definir, en todos sus géneros, como de acción), se trata de una aventura cotidiana, que puede sucederle a cualquier persona “normal” (a un *qualunque*). Precisamente sus reducciones del modelo de narración tripartita tradicional residen en ese objetivo captador de la vida.

En última instancia, la película podría dividirse en cuatro grandes partes: la presentación, el robo, la búsqueda (casi la mitad de su metraje) y el desenlace (cuya primera mitad sigue siendo la búsqueda). Pero, dado que la del robo y la búsqueda son las que componen el nudo o desarrollo, preferimos mantener las tres partes clásicas en vez de dividir el nudo en dos bloques.

Bloques narrativos	Secuenciación	Esquema temporal
1. Planteamiento y presentación: La bicicleta y la esperanza del trabajo	1.1. Con trabajo pero sin bicicleta	Viernes
	1.2. La recuperación de la bicicleta	Viernes
	1.3. Visita a su nueva empresa	Viernes
	1.4. Visita a la adivina	Viernes
	1.5. Comienza el trabajo	Sábado
2. Nudo: El robo y la búsqueda de la bicicleta	2.1. El robo	Sábado
	2.2. Denuncia en comisaría	Sábado
	2.3. De vuelta a casa	Sábado
	2.4. La petición de ayuda a Baiocco	Sábado
	2.5. En el mercadillo de Piazza Vittorio	Domingo
	2.6. La primera persecución: tras el viejo	Domingo
	2.7. Antonio y Bruno, peleados	Domingo
	2.8. La reconciliación y el almuerzo	Domingo
3. Desenlace: Una cierta esperanza y el intento de robo de otra bicicleta	3.1. Nueva visita a la adivina	Domingo
	3.2. Persiguiendo al ladrón	Domingo
	3.3. Antonio, ladrón de bicicletas	Domingo
Créditos finales		

5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

5.1. Planteamiento y presentación: la bicicleta y la esperanza del trabajo

5.1.1. Con trabajo pero sin bicicleta

5.1.1.1. *Títulos de crédito*

0h. 00' 00"

Mientras se escucha una música no diegética muy melancólica –el tema principal– y un travelling lateral sigue en plano de conjunto a un autobús que se dirige a Val Melaina, una barriada en el extrarradio de Roma, comenzarán a superponerse los créditos en letras blancas, primero en mayúsculas (productora y título) y luego labores en minúsculas y nombres propios en mayúsculas. La iluminación es intensa, muy típica del neorrealismo. El vehículo llega a unos bloques de viviendas, la cámara se detiene y acuden varios hombres al autobús. Sin cambiar de plano, un hombre sale del bus y camina hacia la barriada seguido, con una panorámica, por quienes esperaban.



Tras este primer plano de 39 segundos, uno de los más largos del filme, se pasa por encadenado a otro de conjunto, que empieza con panorámica, en el que todos se dirigen hasta la escalinata de acceso a unas oficinas. El hombre entra y vuelve a salir, mientras los otros empiezan a bajar las escaleras; un encadenado con *raccord* en el eje nos aproxima a la escena: aquel, un hombre mayor con gafas y puro, gesticula, aunque en la banda sonora solo se oye la música, y se dispone a leer unos papeles. Podemos leer en una placa "Ufficio di collocamento [Oficina de empleo] Val-Melaina". En estos breves créditos con comienzo *in media res*, se nos ha presentado el barrio de viviendas protegidas donde habita el protagonista.

Plano americano desde el portal con Antonio esperando. Con corte en movimiento pasamos a la calle, en plano de conjunto que encuadra la puerta. Un niño y dos adolescentes entran en campo jugando con piedras. Antonio interactúa con ellos y enciende un cigarrillo; la cámara se le aproxima hasta americano. Los chicos se marchan y entran tres señoras arregladas, a las que la cámara sigue. Buscan al portero y se acercan al protagonista, que fuma. Una de ellas, de negro y con velo, le pregunta si vive ahí la *santona*, a lo que contesta que no sabe. Cuando dicen que mirarán en el primero, Ricci, intrigado, decide seguir las, terminando un plano de 41 segundos. Nuevo contrapicado de la barandilla: las señoras preguntan por la adivina y les dicen que en la última puerta. En un picado desde la escalera, Antonio empieza a subirla. Una mujer sale llorando y pasa hacia la calle, donde los muchachos siguen jugando. Antonio pide al niño que vigile el vehículo: el chico le dice que sí, pero enseguida se vuelve hacia sus amigos.



El detalle de la “no vigilancia” de la bici tiene el propósito de jugar con un espectador que espera que en cualquier momento suceda el hurto. En gran medida es un recurso de suspense, aunque no recurre al montaje alternado habitual en Hitchcock: si el suspense estricto supone un plus de información suministrada al espectador sobre algo

alegre y un tercero intermedio entre este y el melancólico. Los vemos abandonar el barrio a la tenue luz del amanecer, pedaleando alegremente en un encuadre oblicuo poco frecuente en el neorrealismo y circulando por Via Conca d'Oro. El gradual incremento del contraste fotográfico muestra la creciente iluminación diurna.

Junto al puente Tazio sobre el Aniene, en el barrio del Monte Sacro, una panorámica encuadra a los Ricci, que llegan a una parada de autobús, donde Bruno baja; tras besarlo, Antonio dice que lo recogerá a las 19. El niño saca de una caseta un bidón y un embudo, llevándolos a un surtidor de gasolina de la Esso. Ya sabemos dónde trabaja: seguramente está escolarizado (no se vio el viernes) y solo trabaja los sábados. El caso es que su sueldo ha sido el único de la familia durante el desempleo de Antonio.

Sigue la secuencia de montaje: Antonio pedaleado sonriente por una alameda, llegando a Porta Pia, los cartelistas en bicis con escaleras al hombro y cubos alejándose a contraluz por el callejón dei Montecatini y saliendo a Via del Corso, que están regando y se ilumina con más suavidad. Finaliza una dinámica escena de transición, que documenta los medios de transporte en la Roma de posguerra: autobuses y ómnibus, casi total ausencia de turismos y amplio uso de bicicletas por los trabajadores.

5.1.5.3. *El inicio de la jornada*

0h. 17' 33"

Tras encadenado, una breve escena de tres planos muestra el aprendizaje del oficio por parte de Antonio, patentizando que es la primera vez que trabaja como cartelista. Empieza en plano de conjunto, pero él y su compañero se acercan a una pared, seguidos por panorámica, y quedan en americano. Junto a ellos, un niño toca al acordeón una melodía popular. La iluminación es dura, y al fondo vemos los arcos de Porta Pinciana. La cámara se acerca hasta encuadrar al compañero en plano medio mientras pega el cartel de *Gilda*. Cuando le echa más cola, se produce un salto de eje: los vemos de conjunto desde el lado contrario, con el muro curvo de Villa Malta en Via di Porta Pinciana. En primer término, el acordeonista, con un amigo, se les acerca y el otro lo manda callar. El niño, sin dejar de tocar, apoya su espalda en la escalera, y el hombre le da una patada en el trasero, ante lo que se queja pero continúa interpretando. El compañero de Antonio no deja de hablar, diciéndole que, como tenga arrugas, el inspector puede multarlo.

Pasa un hombre, que es seguido por los niños para pedirle limosna, y por la cámara con una panorámica que deja a los trabajadores fuera de campo. Mientras aquellos se alejan a los sonos del acordeón, el cartelista dice en *off* que es un trabajo para personas inteligentes y rápidas. En plano de conjunto recogen, montan en sus bicicletas y se despiden. Aunque en teoría no hay elipsis, se aprecia discontinuidad en los carteles: el único que se mantiene de un plano a otro es el de *Gilda*. Una panorámica reencuadra a Ricci por la calle donde están el viejo y los niños. Es una escena en clave de comedia costumbrista, aunque a la luz de la siguiente, las advertencias del compañero podrían entenderse en clave cruelmente premonitoria, como si Ricci no fuese lo suficientemente listo. Quizás esto sea exagerado, pues su despiste fatal obedecerá a que aún es inexperto y confiado.



5.2. Desarrollo: robo y búsqueda de la bicicleta

5.2.1. El robo

0h. 18' 37"



Un encadenado da paso a unas manos pegando el cartel de *Gilda*. Mediante grúa hacia atrás y a la derecha, el campo se abre y vemos a Antonio en su escalera. Solo se escuchan los ruidos de la calle. Un plano de conjunto muestra Via Francesco Crispi con luz dura y tres hombres mirando la bicicleta apoyada en el muro a un par de metros de la escalera⁵. Comienza una escena de suspense, basada en la mayor información que el espectador posee en comparación con Ricci, uno de los escasos momentos de omnisciencia en una narración casi limitada a él. Sospechamos que se producirá el robo anunciado. Uno de esos tres, un hombre con chaqueta oscura y sombrero, se vuelve y pasa de nuevo ante el vehículo. En un plano medio, un joven con gorra de soldado alemán y chaqueta de trabajo se esconde entre unos coches aparcados para vigilar a Antonio. Seguido por travelling, se encamina hacia la acera, donde el tercer cómplice, trajeado, espera junto a la bici. Se está orquestando el robo, y deseamos avisar a Antonio: como

⁵ La pared era del salón de baile "Florida", hoy parte de la Galleria d'Arte Moderna di Roma.



5.2.8. La reconciliación y el almuerzo

5.2.8.1. Reconciliados

0h. 57' 51"

Tras encadenado, plano de conjunto de los Ricci que, seguidos por travelling hacia atrás, caminan hacia nosotros por el Lungotevere in Augusta visto en diagonal; al fondo, el Puente Regina Margherita. La luz es suavizada por las sombras de los árboles y el pretil. En la escena sigue la melodía anterior, que ayuda a expresar calma tras las hostilidades. Antonio va con las manos en los bolsillos, resignado; Bruno sigue enfadado, pues anda separado de su padre, aunque unas obras le obligan a acercarse. Antonio para en plano conjunto y le pregunta si está cansado; el pequeño afirma con la cabeza. El padre le dice que se siente, que regresan a casa: parece que ha tirado la toalla. Bruno se sienta en unos sillares junto al pretil y Antonio se apoya en este, reencuadrados ambos por panorámica. Se escucha en *off* un alboroto, y en el contraplano pasa un camión con jóvenes gritando “¡Viva el Modena!”, seguido por panorámica. Es la primera señal de un hecho crucial en el devenir del argumento: el partido de fútbol de esa tarde.

5.3. Desenlace: una cierta esperanza y el intento de robo de otra bicicleta

5.3.1. Nueva visita a la adivina

1h. 04' 13"

Un encadenado da paso a un plano conjunto de Via della Paglia, mientras Antonio y Bruno trotan hacia el fondo: reconocemos que se dirigen a casa de la adivina, de ahí la importancia de ese plano de situación. Se oye el trinar de los pájaros de la sintonía del noticiario radiofónico, y una voz masculina por megafonía habla del calendario de esa tarde de la Lega Nazionale Professionisti (o Calcio), nueva referencia al partido; la voz continuará en los tres planos siguientes, aunque cada vez con menor volumen, lo que denota que la fuente de este sonido diegético se halla en el exterior. Entran al portal y suben la escalera, encuadrada desde el rellano. Para evitar monotonía, en esta escena De Sica varía la planificación respecto a la anterior en ese lugar: una panorámica los reencuadra al llegar a la puerta. Ya queda claro lo que había pensado Antonio al final del almuerzo: desesperado, solo le resta acudir adonde se burló de la credulidad de Maria, contradiciendo su criterio; no es que de repente crea, pero quiere probar como último recurso el vaticinio de la *santona*.



aparador hay fotos de *pin-ups* y de Clark Gable. Siguen planos y contraplanos en los que el ladronzuelo mantiene una chulería que hace perder los nervios a Antonio. Cuando el joven se aleja, Ricci lo coge de la chaqueta: "¡Devuélveme la bicicleta!" Nuevo alboroto y, en plano americano desde el otro lado de la mesa, salen, con panorámica y travelling hacia atrás: Antonio arrastrando al ladrón y a su vez empujado por la portera y la madama. Suben a la sala del mostrador sin parar de discutir, seguidos por panorámica; sobre ellos se proyectan bandas de persianas. Llegan al vestíbulo, la portera abre la puerta y la madama dice que es la primera casa de Roma (en todo hay rangos), y que si se enterara el comisario... Ambos son expulsados y pasan sucesivamente al portal y a la vía.





Ricci se levanta con ímpetu reforzado por panorámica, y vuelve a mirar al estadio, del que ya está saliendo el público, con panorámica picada: cada vez tiene menos oportunidad de sustraer una bici del grupo. Los

El último plano los muestra de espaldas, en el suave contraluz de un atardecer, mientras se dirigen hacia el fondo de la calle entre la masa. En penumbra, la capilla manierista de San't Andrea, de Jacopo Vignola. La cámara permanece estática, y Antonio y Bruno terminan perdidos entre la multitud mientras sigue el melancólico tema musical. Si bien hay un desajuste de *raccord* entre la iluminación de este plano y la de los anteriores, la luz del crepúsculo lo dota de gran efecto simbólico, perfecto y triste remate. FINE se sobreimpresiona con efecto de acercamiento. La música finaliza y hay fundido a negro.

5.3.4. Créditos finales

1h. 27' 46"

Tras un segundo de silencio, vuelve el tema principal con mayor intensidad y efecto de emotividad, mientras se suceden los créditos en blanco sobre fondo negro: dos pantallas con intérpretes y otra con equipo técnico, para acabar con la dirección de De Sica ocupando todo el cuadro. Tras su desaparición, la música sigue sonando con la pantalla en negro unos segundos, hasta que finaliza a la hora, 28 minutos y 44 segundos, dejándonos una profunda sensación de tristeza.



6. RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS

6.1. El tratamiento del espacio: la Roma de *Ladrón de bicicletas*

El realismo es el eje estético vertebrador de la mayor parte de los recursos expresivos y narrativos de la película: la puesta en escena actúa al servicio de una representación de la realidad que se pretende lo menos manipulada posible. Sin embargo, iremos viendo que no se ha despojado de convenciones formales, dramáticas y narrativas que la alejan de ese espíritu de voluntad testimonial.

En la vocación realista del neorrealismo, uno de los recursos que más colaboraba en la consecución de la verosimilitud era el espacio. El rodaje en lugares reales, preferiblemente exteriores, y el acudir lo menos posible a decorados de estudio, se erigió en una de sus señas de identidad, una característica que obedeció tanto a una voluntad ético-estética como a las circunstancias del momento. Si su objetivo era la mostración de la realidad *verdadera* lo menos manipulada posible, es lógico que recurriera a la filmación en escenarios *verdaderos*, incluso en oposición al predominio de decorados en el cine fascista: las calles y los edificios italianos estaban ahí, más o menos ruinosos o enteros, ofreciendo el creíble marco para desarrollar las historias; un fondo nada neutro, sino con considerable presencia dramática, tanto en la creación de ambientes como en la definición de personajes. Pero tampoco hay que desdeñar las circunstancias: el rodaje en exteriores resultaba más económico, y gran parte de Cinecittà se había destruido en la guerra. Casi puede decirse que la coyuntura colaboró con la vocación estética en aras del marcado efecto documental que tales imágenes muestran, alcanzando altas cotas de libertad gracias a la reducción de la organización industrial. Esta característica neorrealista fue también de las más influyentes a escala mundial.

Ladrón de bicicletas es una cinta paradigmática del neorrealismo en su empleo del espacio, ya que la mayoría de sus escenas se rodaron en las calles romanas y en algunos interiores reales. De hecho, fue la primera de De Sica rodada sobre todo en las calles: casi el 60% de los planos son exteriores, la proporción inversa de *El limpiabotas*, en la que predominaban los interiores del correccional. Buena parte de su efecto verosímil se sustenta en la mostración de esa *realidad* romana. Por supuesto, hay escenas de interior rodadas en decorados –los pisos de los

nos kilómetros más al sur en la ribera izquierda, en el Lungotevere in Augusta, ante el Puente Regina Margherita, que conduce a Piazza del Popolo. Esta escena sí mantiene el *raccord*, pues en algunos contraplanos vemos el cercano Puente Cavour.

Tras salir de la *trattoria*, una elipsis los sitúa en Via della Paglia, un buen trecho más al sur y en la otra orilla, con lo que ya habrán hecho la digestión de su frugal almuerzo. Será al salir de casa de la *santona* (de nuevo el portal estará en Giacomo Venezian, pero los restantes planos serán de la Paglia) cuando suceda otro abandono del *raccord*: al entrar por una bocacalle de la Paglia, el Vicolo della Frusta, dejan el Trastévere y, casi como en un agujero de gusano, se hallarán en el Parione, en el Vicolo della Campanella. Un error consciente que obedece a la lógica del relato: la efectividad dramática del desenlace obligaba a que se encontraran con el ladrón nada más dejar a la adivina, y el viejo ya había dicho que aquel vivía en la Campanella, que encima está junto a la expresiva Via di Panico. Pero, tras este salto, toda la parte siguiente mantendrá con fidelidad la continuidad en ese entorno, incluso la salida hacia el río por las vías del Panico, Vecchiarelli y Tor di Nona. El último desfase se producirá en la elipsis que une el plano en Tor di Nona con la caminata por el Lungotevere Flaminio¹⁴: mientras que este se halla más al norte, se muestra a los Ricci caminando hacia Pietro da Cortona, como si viniesen desde el norte, no desde el sur, pues los habíamos dejado en las cercanías de San't Angelo.



El desenlace sí resultará fiel al entorno (vías Pietro da Cortona, Flaminia y Sandro Botticelli), salvo los improbables contraplanos del Stadio Nazionale que ve Antonio desde Via Flaminia esquina Pietro da Cor-

¹⁴ Destaca el bloque racionalista en su esquina con Via Antonio Allegri da Correggio.

7. INTERPRETACIONES

7.1. La controvertida adaptación de la novela de Bartolini

Pocas películas hay tan alejadas de la obra literaria que adaptan como la nuestra respecto a la novela homónima de Luigi Bartolini, *Ladri di biciclette*, publicada en 1946. De hecho, constituye un prístino ejemplo de *adaptación libre* de un original literario. Porque el texto de Bartolini es, en realidad, un mero pretexto para desarrollar una historia diferente, incluso con un tono opuesto. De Sica lo explicó en una entrevista:

Un día Zavattini me dice: "Ha salido un libro de Luigi Bartolini, léelo, hay que tomar el título y el punto de partida" [...] Bartolini nos cedió el título y el derecho de sacar del libro la idea para una película, a cambio de una cierta compensación. Más adelante, una vez terminada la película, protestará violentamente. [...] La verdad es que la historia se diferencia radicalmente del libro (que es verdaderamente alegre, colorido e incluso picaresco). [...] De esto se deduce otro ambiente, otros intereses, adecuados a mis medios y a mis objetivos. ¿Por qué entonces hemos conservado este título y adquirido además los derechos de adaptación del libro? Por el debido reconocimiento a un insigne artista que con sus vivas páginas ha dado aunque indirectamente, motivos de inspiración para mi nueva película (Bartolini, 2009: 179-180).

Efectivamente, Bartolini era un prestigioso autor en la Italia de aquellos años. Artista polifacético, su obra abarca tanto la pintura y el grabado como la poesía y la narrativa, ocupando un puesto de honor en las artes gráficas italianas gracias a sus expresivos aguafuertes. Su obra narrativa, iniciada en los 30, comprende una quincena de publicaciones entre novelas y libros de relatos, casi siempre autobiográficos. Tras simpatías iniciales por Mussolini, se terminó significando en su crítica al fascismo, lo que le llevó a prisión preventiva en 1933 en Ancona y al destierro en Montefusco hasta 1938.

Ladrones de bicicletas es una novela corta en la que nos cuenta, en primera persona, sus andanzas por Roma en el otoño de 1944 en busca del velocípedo que le acaban de hurtar en el exterior de un comercio. El filme solo mantiene su punto de partida: el robo y la búsqueda. Lo que en Bartolini es un tono ligero y humorístico, picaresco, en De Sica-Zavattini se transforma en un emotivo drama. El novelista nos dice que para él la bici es un bien que le permite evadirse de la vorágine capitalina: no la

de la mesa, como por el estudio de sus reacciones ante el anuncio de la traición. Esta iconografía se recrea dos veces (además de una reproducción que cuelga en la galería de la parroquia). La primera, en la escena inicial en casa de la adivina, aunque la composición recuerda al mural (la santona con las manos abiertas como Cristo, y la cama como la mesa), la componen nueve personas (solo un hombre) y viene a ser un remedo asimétrico, ya que a un lado de la mujer solo hay otra; a ellos hay que añadir, en primer término, a Maria de espaldas a modo de *contrapposto*. La más significativa es la que acontece en el lupanar, con quince personajes, también predominantemente femeninos (ahora dos hombres), aunque con tres al lado de la mesa que da al espectador. No llega a ser una cita tan directa como la blasfema de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), pero también se advierte un tono satírico en la referencia a un clásico de la pintura religiosa, e incluso coloca a una prostituta en el lugar de Cristo. Por otro lado, se trata de un momento tenso en medio de la persecución, con personajes a punto de llegar a las manos: si bien se exagera la gestualidad, quedan casi quietos por un breve instante, creando un claro “efecto-cuadro” en la terminología de Antonio Costa (1991).





La iconografía de la Piedad, ese momento en que María abraza a su hijo recién descendido de la cruz (y que no aparece en los Evangelios, sino en la tradición mística medieval), tiene tal intensidad dramática y emotiva, que ha sido recreada más allá del arte religioso, hasta variando el género de los personajes. Un buen ejemplo lo constituye la pintura neoclásica exaltadora de virtudes, en especial en el tema del héroe moribundo. Esta versión laica sería la que pasase al cine, que la ha usado sistemáticamente desde el mudo (como Eisenstein), siendo muy querida por el neorrealismo: piénsese en los ejemplos de Rossellini en *Roma, ciudad abierta* y en *Paisà*. *Ladrón de bicicletas* también tiene su Piedad, en este caso cuando el delincuente es protegido por su madre tras su ataque epiléptico: la postura recuerda la *Piedad Palestrina* atribuida a Miguel Ángel (c. 1555), al abrazarle ella la cabeza y estar Alfredo medio sentado; además, un hombre le acaricia la cara. Ya antes, cuando la madre había puesto la almohada bajo la cabeza del hijo, hay resonancias de otra escena similar, que funde Piedad con Descendimiento: el Llanto sobre Cristo muerto. Lo más llamativo, a diferencia de Rossellini, es que la postura no es recreada por personajes positivos, sino por los antagonistas de Antonio. Con esta mostración del amor materno, parece que De Sica quiere incidir en la idea que será

padre que peca de pasivo o de vehemente. Esta interpretación tiene mucho de *a posteriori*, cierto, pero ayuda a ver con otros ojos el triste final, como si se nos dijera que solo con esperar un tiempo la suerte estará del lado de Antonio y, sobre todo, de Bruno. Es innegable el papel metafórico de los niños en tantas películas neorrealistas, por regla general como expresión de la inocencia perdida por culpa de la guerra o la posguerra, como principales sufridores del contexto social, que los suele llevar a una situación de desamparo. Es el caso de *Los niños nos miran*, *El limpiabotas* o *Alemania, año cero*, en las que apenas hay resquicio para la esperanza, ni siquiera para el humor. Por desgracia, la realidad obliga a los menores a hacerse adultos antes de tiempo, y Bruno, pese a que nunca deja de ser un niño, tiene mucho de adulto en su comportamiento, hasta en el hecho de que trabaje (Marcus, 1986: 60). En suma, la experiencia vivida ese domingo con su padre se erige para Bruno en un rito de paso hacia su madurez.

8. APÉNDICES

8.1. El influjo de Chaplin

Siempre se habla de las influencias del realismo poético francés sobre el neorrealismo, del que Visconti, ayudante de dirección de Jean Renoir en *Toni* (1935) y *Une partie de campagne* (1936), fue el nexo de unión. Pero tampoco hay que olvidar la deuda de los italianos con el cine de Hollywood. Y si hay un cineasta americano admirado por ellos, y especialmente presente en *Ladrón de bicicletas* y otros filmes de Zavattini-De Sica, como *Milagro en Milán* o *Umberto D.*, es Charles Chaplin. Este era el director favorito de De Sica junto a René Clair²⁵, y Zavattini decidió dedicarse al cine tras ver *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925). Charlot es un personaje modélico para ellos, en su condición de pobre, solitario y enfrentado a una sociedad insolidaria, que debe agudizar el ingenio para sobrevivir. Por otro lado, la fusión de comedia con drama, tan característica de la producción chapliniana, sobre todo sus largometrajes, solo

25 También reconoció su deuda con Mario Camerini, su maestro en la dirección.

Por último, se alteró el sentido final con la introducción de la voz *over* de un narrador no diegético en los cuatro planos anteriores al que cierra el filme. En la caminata, cuando Antonio se echa a llorar, una voz con el típico timbre y entonación española de los 40 nos dice:

El mañana aparecía lleno de angustia para este hombre. Pero ya no estaba solo. La cálida manecita del pequeño Bruno entre las suyas hablábale de fe y de esperanza en un mundo mejor. En un mundo donde los hombres llamados a comprenderse y a amarse, lograrían el generoso ideal de una cristiana solidaridad.

La voz acaba cuando empieza el último plano, que pierde su sentido más bien ambiguo, pasando a entenderse en términos azucarados y esperanzadores.

En suma, por su manipulación “nacional-católica”, la versión española de *Ladrón de bicicletas* ocupa un lugar de honor en la triste historia de la censura franquista. Pese a todo, la película fue un éxito en nuestro país.

9. EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y ARTÍSTICO

9.1. Vittorio De Sica: director, productor y guionista

Actor, director, productor y guionista, De Sica es una de las más polifacéticas figuras de la historia del cine internacional. Nacido en Sora (Lacio) el 7 de julio de 1901, era hijo de Umberto, un empleado calabrés de Banca d'Italia, y Teresa, una romana. Siguiendo los destinos de su padre, su infancia transcurrió en Nápoles –que marcaría su cine– y su adolescencia en Florencia, hasta que la familia se trasladó a Roma. En la capital inició su carrera como actor teatral, en las compañías de Tatiana Pavlova y Luigi Almirante. En esta última conoció a su esposa, Giuditta Rissone, madre de su hija Emi. A partir de 1927 triunfó en los espectáculos de variedades de Mario Mattòli, y desde principios de los 30 en el cine, en ambos medios sobre todo como galán de comedia, que lo convirtieron en una de las estrellas más populares de Italia, con varios de sus títulos dirigidos por Mario Camerini, como su primer gran

10. BIBLIOGRAFÍA

- Agel, H. (1957). *Vittorio De Sica*. Madrid: Rialp.
- Aguilar, S. y Cabrerizo, F. (2015). *Vittorio De Sica*. Madrid: Cátedra.
- Aronica, D. (2004). *El Neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bartolini, L. (2009). *Ladrones de bicicletas*. Barcelona: Sajalín.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bondanella, P. (2002). *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Continuum.
- Brunetta, G. P. (1991). *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza.
- (1993). *Storia del cinema italiano, 3. Dal neorealismo al miracolo económico (1945-1959)*. Roma: Editori Reuniti.
- Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Costa, A. (1991). *Cinema e pittura*. Torino: Loescher.
- Gentile, A. (2015). Caro De Sica, Egregio Onorevole, <http://fondazione-nenenni.it/wp-content/uploads/2015/12/42-Gentile-1.pdf> (20-6-2018).
- Gordon, R. S. C. (2008). *Bicycle Thieves*. London-New York: Palgrave Macmillan.
- Governi, G. (2016). *Vittorio De Sica. Un maestro chiaro e sincero*. Milano: Bompiani.
- Joly, J. (1962). Un nouveau réalisme. *Cahiers du Cinéma* (París), 4, 3-14.
- Marcus, M. (1986). *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press.
- Mercader, M. (1980). *Mi vida con Vittorio De Sica*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Monterde, J. E. (2002). Zavattini cineasta. En Zavattini, C. *Diario de cine y de vida*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 41-70.

- Nuzzi, P. e Iemma, O. (1997). *De Sica & Zavattini. Parliamo tanto di noi*. Roma: Editori Reuniti.
- Pecori, F. (1980). *Vittorio De Sica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Quintana, A. (1997). *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Ranieri, T. (1983). De Sica neorrealista. En Micciche, L. (rec.). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano (II)*. Valencia: Fernando Torres, 119-122.
- Schifano, L. (1997). *El cine italiano. 1945-1995*. Madrid: Acento.
- Sorlin, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Italian National Cinema 1896-1986*. London-New York: Routledge.
- Tomasulo, F. P. (1982). Bicycle Thieves: A Re-Reading. *Cinema Journal* (Texas), 21, (2), 2-13.
- Villegas, M. (1973). Zavattini, Cesare. En *Los grandes nombres del cine*. Barcelona: Planeta, II, 367-372.
- West, M. (2000). Holding Hands with a Bicycle Thief. En Curle, H. y Snyder, S. (eds.). *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zavattini, C. (2002). *Diario de cine y de vida*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- <http://www.imdb.com/title/tt0040522>. (20-6-2018).
- <https://bicyclethieflocations.wordpress.com> (20-6-2018).

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

1. Cantando bajo la lluvia
2. "M" El Vampiro de Düsseldorf
3. El espíritu de la colmena
4. Blade Runner
5. La naranja mecánica
6. Centauros del desierto
7. Con la muerte en los talones
8. Ciudadano Kane
9. Laura
10. Con faldas y a lo loco
11. La reina Cristina de Suecia
12. Drácula de Bram Stoker
13. Excalibur
14. Arrebato
15. Pesadilla antes de Navidad
16. En busca del arca perdida
17. La mujer pantera
18. Pulp Fiction
19. Annie Hall
20. Los olvidados
21. La semilla del diablo
22. Apocalypse Now redux
23. Ser o no ser
24. El sol del membrillo
25. James Bond contra Goldfinger

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

26. Lawrence de Arabia
27. Seven
28. La dolce vita
29. La parada de los monstruos
30. ¡Qué bello es vivir!
31. Matrix
32. Dos en la carretera
33. Al final de la escapada
34. Minority Report
35. La guerra de las galaxias
36. Roma, ciudad abierta
37. El show de Truman
38. Remando al viento
39. Shrek
40. Todo sobre mi madre
41. Toy Story
42. Ordet
43. París, Texas
44. Noche en la tierra
45. El profesor chiflado
46. Los siete samuráis
47. Muerte entre las flores
48. En construcción
49. King Kong
50. El viaje de Chihiro

GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR...

NUEVA TEMPORADA

51. El diablo sobre ruedas
52. Deseando amar
53. Solaris
54. Gladiator
55. La matanza de Texas
56. Lola Montes
57. Up
58. Jennie
59. Melancolía
60. Mystic River
61. El verdugo
62. Network
63. Harry el sucio
64. Alien, el octavo pasajero
65. American Beauty
66. Ladrón de bicicletas
67. Rebeca

¿Quieres publicar una *Guía para ver y analizar*?

Si quieres hacernos llegar tu propuesta, asegúrate que cumple las normas de la colección:

- Los textos deberán ser originales y su estilo literario lo más sencillo y claro posible, evitando adoptar un tono excesivamente académico, es decir, un lenguaje “opaco”, lo que no implica caer en superficialidad o banalidad.
- La extensión total del texto deberá ser de entre 250.000 y 270.000 caracteres (con espacios y notas incluidos).
- Se procurará utilizar gráficos, esquemas, tablas, dibujos, etc., para facilitar la lectura del texto y el seguimiento del estudio monográfico de la película.
- El texto deberá adoptar, sin perjuicio de los condicionantes particulares de cada película, ni de la autonomía del autor en la redacción del texto, la estructura de los libros de la colección:
 1. Ficha técnica y artística
 2. Introducción
 3. Sinopsis argumental
 4. Estructura del film
 5. Análisis textual
 6. Recursos expresivos y narrativos
 7. Interpretaciones/Apéndices
 8. Equipo de producción y artístico
 9. Bibliografía
- Las propuestas de nuevos libros (que deberán ser inéditos) deberán constar, al menos, de los siguientes documentos:
 1. Justificación
 2. Índice comentado
 3. Bibliografía seleccionada
 4. Breve CV del autor (inferior a 500 palabras).
- Todos los documentos deberán ser entregados en soporte informático. En la página web de Nau Llibres existe una sección específica (<http://naullibres.com/guias-para-ver-y-analizar>) para el envío de originales.

El Comité Editorial, compuesto por expertos en comunicación audiovisual y educación, comunicará al autor, en un plazo no superior a tres meses, si acepta o no dicha propuesta. Si la respuesta es positiva, se firmará el correspondiente contrato de edición con la editorial y el autor se comprometerá a entregar, en el plazo que en su momento se estipule, un borrador del texto, que será revisado por los miembros del Comité Editorial. El autor deberá recoger las correcciones y sugerencias resultantes de la revisión para modificar convenientemente el texto antes de enviarlo a la editorial para proseguir el proceso de edición, que necesitará de la colaboración del autor para incorporar las ilustraciones y ejemplos previstos.