



Cine

Ladrones de bicicletas: viaje a la insolidaridad

Luis Carlos Muñoz Sarmiento¹



*Para Valentina, por su sensibilidad, por su carácter,
por su valor, en su decimoquinto cumpleaños...
(4.IX.2007).*

Introducción: el neorrealismo, arte del presente

El Neorrealismo es un movimiento del cine italiano que surgió en la década de 1940, con el deseo de recobrar la coherencia entre las imágenes, la narrativa y la realidad. A pesar de las diferencias entre escritores y directores, es posible extraer ciertos elementos comunes: el abandono de la narrativa fantástica, la preferencia por localizaciones naturales en vez de estudios, el empleo de actores no profesionales y el intento de presentar una visión real de los temas políticos y sociales del país en un periodo de grandes cambios. Con el tiempo, todos estos elementos serán reciclados por un movimiento europeo muy renombrado que parece tener su propio decálogo de realización, pero que en realidad es, en buena parte, una copia del ejemplo dado por el neorrealismo italiano: *Dogma 95*, con Lars von Trier, Thomas Vinterberg y Søren Kragh-Jacobsen a la cabeza.

¹ Escritor, periodista, crítico de cine y de jazz, catedrático, conferencista. Realizador y locutor de Una mirada al jazz y La fábrica de sueños: Radiodifusora Nacional, Javeriana Estéreo y U. N. Radio (1990-2004). Fundador y director del Cine-Club Andrés Caicedo. Docente en los seminarios Movimientos y Renovación en el Cine, Cátedra de Derechos Humanos (III-XII.05) y Cursos de Contexto Shakespeare, Constitución Política: un proyecto de nación, Maestrantes (II.XII.06) y Descubrir el cine: narrativas y tendencias (II.V.07), efectuados en la U. Central. Finalista del Concurso Nacional de Cuento «25 Años del Taller de Escritores de la Universidad Central (TEUC)» con Noticias del Imperio.

Antecedentes y ejemplos

Se cree que el término neorrealismo fue empleado por vez primera en 1943 por el montador Mario Serandrei haciendo referencia a *Obsesión* (1942), la primera película de Luchino Visconti. El director, que se basó libremente en la novela *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain (llevada tres veces más a la pantalla: en 1939, por Pierre Chenal, en 1946 por Tay Garnett y en 1981 por Bob Rafelson), sitúa la acción en un valle del río Po, en vez de en Estados Unidos, y emplea un estilo expresivo, en blanco y negro, casi a modo de documental, con el que obtiene una autenticidad que contrasta radicalmente con la artificiosa sofisticación de las producciones de «teléfono blanco» (llamadas así por el excesivo lujo de sus decorados) de *Cinecittá*, a finales de la década de 1930.

En 1943 Vittorio de Sica rueda *I bambini ci guardano* o *Los niños nos miran*, pero «L'école italienne de la libération», como definen los franceses al neorrealismo por la conexión entre su origen y la caída del fascismo, no emergería hasta dos años más tarde con *Roma, ciudad abierta* (1945, dirigida por Roberto Rossellini), símbolo del renacimiento del cine italiano. Filme rodado en las calles de Roma durante los últimos días de la ocupación alemana, con material recuperado, en muchas ocasiones, de descartes de películas de propaganda, en las que el director había sido obligado a colaborar en años anteriores. En la misma línea, al año siguiente realiza *Païsa* o *Camarada*, suma de episodios sobre el fin de la ocupación alemana y de la II Guerra Mundial.

Tras *Roma, ciudad abierta* (con actores no profesionales junto a dos posteriores mitos del cine italiano, Anna Magnani y Aldo Fabrizi) se produjo un *boom* y en pocos años se rodaron algunas de los mejores filmes italianos de posguerra: *Païsa* (1946) y *Alemania año cero* (1947), también de Rossellini; *La tierra tiembla* (1948, adaptación de la novela *Los malavoglia*,

de G. Verga) y *Bellissima* (1951), de Visconti; *El limpiabotas* (1946), *Ladrones de bicicletas* (1948) y *Umberto D.* (1952), de De Sica en colaboración con Cesare Zavattini; *Arroz amargo* (1949, melodrama social situado en el norte de Italia y que lanzó la carrera de Silvana Mangano y Vittorio Gassman), de Giuseppe de Santis; *El nombre de la ley* (1948, western a la siciliana), de Pietro Germi; *I Vitelloni* o *Los inútiles* (1953) e *Il bidone* o *Almas sin conciencia* (1955), de Federico Fellini.

Ruptura y giro

El auge del neorrealismo acabó a comienzos de 1950. Rossellini continúa haciendo filmes de gran interés, como *Il miracolo* (1948, primera parte del díptico *Amore*; segunda parte, *La voce umana*, dirigida por Marcello Pagliero, actor de *Roma, città aperta* como el comunista Giorgio Manfredi), con Anna Magnani y Federico Fellini; *Stromboli* (1949); *Francisco, juglar de Dios* (1950), interpretada por Ingrid Bergman, filme tras el que el director (entonces esposo de aquélla), abandona el cine para concentrarse en documentales y trabajos televisivos.

Visconti dirige *Senso* (1954), película que marca su paso del neorrealismo al realismo, desde la «poética del pendinamento» (poesía de la vida cotidiana y del hombre común) al resurgimiento de la tradición romántica de la novela del XIX, trasladando el entorno y psicología de sus personajes al medio del cine. *Rocco y sus hermanos* (1960), aunque se aleja de la técnica de producción del neorrealismo en su montaje y narrativa, muestra temas (el paso del campo a la ciudad) y situaciones de extrema pobreza (el desplazamiento de una mujer campesina, viuda, con cuatro de sus cinco hijos hacia la populosa e industrial Milán) que dejan clara la tradición de la que procede.

Con *Umberto D.* (1952), quizás el mejor trabajo neorrealista junto a *Ladrones de bicicletas*, De Sica se dirige hacia un cine comercial de realismo menos dramático, sin sacrificar la

calidad de la producción. Se dice que el neorrealismo se inicia con *Obsesión* y acaba precisamente con *Umberto D*, filme que, justamente, en 1974 será hermosamente homenajeado por el gringo Paul Mazursky en *Harry y Tonto*, director que supo meterle al espectador gato por... perro, pues la liebre se le voló.

La herencia neorrealista

Nuevos géneros emergentes han tomado prestados elementos del neorrealismo, sin heredar su honda sensibilidad. Ejemplo, la serie de filmes de tema popular en las que los personajes eran caricaturas de los que inspiraron al neorrealismo. Entre ellos: *Pan, amor y fantasía* (1953), de Luigi Comencini, protagonizada por De Sica (debut de Gina Lollobrigida), o *Poveri ma belli*, es decir, *Pobres pero bellos* (1956), de Dino Risi. La herencia del neorrealismo en la comedia es bastante notable, por ejemplo en la serie de películas adaptadas de los relatos de Guareschi basadas en *Don Camilo*. Esta serie, protagonizada por Fernandel como el cura Camilo, y su relación de amor y odio con el alcalde comunista Peppone, interpretado por Gino Cervi, fue rodada por directores como el francés Julien Duvivier, bajo los títulos de *El pequeño mundo de don Camilo* y *El retorno de don Camilo*, alcanzando recaudaciones récord en Italia durante la década de 1950.

Tras 20 años de fascismo mussoliniano, el *Ventennio nero*, que reprimieron al cine y a toda forma de expresión artística, la eclosión del neorrealismo fue recibida en el mundo como signo del renacimiento de Italia. Con él, el cine abandona el universo cerrado del estudio para profundizar en la vida cotidiana de la gente, sin omitir nada del contexto social y político, y desde una mirada tan particular como diversa; lo que una vez más confirma que no hay historias ni estilos ni temas comunes (así estos últimos sean pocos: la vida, el amor, la muerte, por nombrar sólo tres); tampoco, percepciones

que se puedan esquematizar. Varios directores se impondrán no sólo en su país sino en el exterior: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Luciano Emmer, Renato Castellani, Mario Soldati, Aldo Vergano, Luigi Zampa, Valerio Zurbini.

El legado del neorrealismo no se limita al melodrama o a la comedia: más allá de las diferencias de estilo, creó una escuela en la que se investigaba la estructura de la realidad y cómo era presentada. Bajo esta influencia emergió, además, una nueva generación de directores que durante las décadas de 1950 y 60 constituyeron el núcleo del cine italiano, entre ellos Visconti, Antonioni y Fellini. Se destaca la opinión de éste último sobre un estilo del que no pocos lo excluyen:

Creo ser tanto o más neorrealista que los neorrealistas dogmáticos. Rossellini, al rodar *Roma, città aperta*, no sabía que hacía neorrealismo. Después se ha querido levantar un muro alrededor del neorrealismo y hacerle una bandera. Se nos reprocha, tanto a Rossellini como a mí, el haber saltado por encima del muro. Zampanó, Gelsomina y Augusto no son excepciones. En el mundo hay muchos más Zampanós que ladrones de bicicletas, y la historia de un hombre que descubre a su prójimo es tan importante y tan real como la historia de una huelga. Lo que nos separa es, sin duda, el tener una visión materialista o espiritualista del mundo... Pero yo creo en la oración y en el milagro.

Y la visión espiritualista o materialista a la que se refiere Fellini, reúne las de Rossellini y Visconti, dos visiones de la vida, dos concepciones ideológicas del mundo, dos formas de ver la naturaleza, que permanecen vigentes hoy. Frente a la concepción cristiana en Rossellini o Fellini, quienes creyeron siempre en el valor del sacrificio personal y colectivo,

El neorrealismo literario fue una tendencia que se manifestó con fuerza en la literatura italiana posterior a la II Guerra Mundial, al igual que en el cine.

en la purificación de los hombres a través del amor, en la oración y en el milagro, se sitúa el pensamiento de Visconti, quien tras exponer el fracaso de una falsa sociedad cristiana —que permite romper la paz patriarcal que inicialmente rodea a la familia hasta conseguir la total separación de algo que estaba unido—, aboga por un mundo nuevo, del que *Ciro* (Max Cartier), mecánico en una fábrica de carros que recuerda que sus orígenes están en el sur, será su habitante modelo, en *Rocco y sus hermanos* (1960).

¿Antecedentes del neorrealismo? Hay que ubicarlos dentro del neorrealismo literario, basado a su vez en el verismo, en particular Giovanni Verga, en el realismo del siglo XIX, así como en la *Nueva Objetividad* alemana. El neorrealismo literario fue una tendencia que se manifestó con fuerza en la literatura italiana posterior a la II Guerra Mundial, al igual que en el cine. En 1930, Corrado Alvaro publicó *Gente en Aspromonte*. Su temática, ambiente rural y lenguaje la sitúan dentro del neorrealismo literario italiano, antecedente inmediato del cinematográfico. Este tipo de neorrealismo, en síntesis, en el curso del tiempo no será otra cosa que un arte del presente, del instante inmediato, del minuto real sobre el sufrimiento de un hombre, a la larga, de todos los hombres.

Los autores neorrealistas pretendían representar la realidad de la guerra, de la resistencia al fascismo, de la posguerra, con el fin de dar un testimonio artístico de una época que marcó trágicamente la vida del pueblo italiano. La necesidad de plasmar historias

cotidianas, vividas en primera persona, tanto por escritores como lectores, hizo que el movimiento se inclinara más por la prosa que por la poesía, adoptase un lenguaje claro y comunicativo, y rechazase la tradición literaria de la página bien escrita, tan de moda en 1930. Los escritores se fijaban más en la experiencia literaria del verismo y en particular en la obra de Verga, pero también en el realismo del siglo XIX y en el movimiento alemán de igual tendencia, conocido como *Neue Sachlichkeit* o *Nueva Objetividad* que, respecto al cine, también tendría que ver con el Expresionismo de los años 1920 y 30.

En un manifiesto de la época se decía que el neorrealismo cinematográfico, permitió formar el cortejo de esas obras ricas y hermosas que el mundo admiró «como el signo de una civilización renaciente en su misma alma, más que en las piedras o en las armas». Ahora, el precedente directo del neorrealismo es *Sperduti nel buio* (1914) o *Perdidos en las tinieblas*, filme nacido de la «escuela napolitana», dirigido por Nino Martoglio según un drama de Roberto Bracco y que desarrolla una técnica narrativa basada en los contrastes: en la pantalla se observan dos medios sociales diferentes que, uno y otro, son teatro de dos historias diversas, ligadas entre sí por la conclusión. El mundo miserable de la callejuela es presentado con más fuerza y realismo que el aristocrático, y el filme se caracteriza por el ardoroso espíritu documental que anima al material visual. El montaje insiste en la diferenciación de todos los motivos. La idea, nueva en el cine, será usada

por Griffith en *Intolerancia* con más amplio sentido. Con *Perdidos en las tinieblas* (filme del cual Camillo Mastrocinque hizo un *remake* en 1947, con la actuación de De Sica) y su tono de protesta social está ya, como señala H. Langlois, el cine italiano coetáneo, el mundo de *Limpiabotas* y de *Ladrones de bicicletas*. Para entonces, el filme de Martoglio habrá descubierto que el cine, al recurrir a imágenes de contraste, antes de que Eisenstein hablara del montaje intelectual, puede abrir un mundo de analogías, de diferencias, de ideas que chocan entre sí.

No obstante lo anterior, tal vez no haya mejor definición del neorrealismo que la elaborada en el cerebro superior, en cuanto humano y humanístico, del guionista de cabecera de Vittorio de Sica: Cesare Zavattini. Texto memorable y entrañable en tanto jamás se divorcia de la condición humana en tiempos difíciles. «*Hay todo un universo en un minuto real del sufrimiento de un hombre*», afirma Zavattini. Y esta sentencia, en apariencia sencilla, contiene el drama de la humanidad: la que minuto a minuto construye su existencia, teniendo como trasfondo el sufrimiento. Y no, necesariamente, por un atavismo judeo-cristiano; tampoco, por una actitud masoquista; sencillamente, porque un porcentaje muy bajo, ínfimo, de la humanidad, elabora su felicidad sobre la desgracia de los otros. Y esto lo sabían De Sica y Zavattini, como también Rossellini, Visconti, Fellini, entre muchos otros... He aquí las palabras de Zavattini consignadas en el libro *El Neorrealismo y sus creadores*, de Patrice Hovald (Rialp, 1962, pp 177-79), un verdadero descubrimiento de sí mismo y del neorrealismo, sin aspavientos, sin poses, sin intelectualismos: «*Mi idea obsesiva es desnovelizar el cine. Quisiera enseñar a los hombres a ver la vida cotidiana, los acontecimientos de todos los días, con la misma pasión que sienten cuando leen un libro. Esto me parece que es el secreto de la felicidad y del amor. El neorrealismo italiano está fuertemente vinculado al presente, como*

somos hombres, una parte de la Humanidad. He aquí mis fuentes fascinadoras, inagotables, fundamentales, fuentes de inspiración, de meditación, de acción creadora, que deberían serlo para todos en el dominio del cine... Quiero ser siempre y ante todo un contemporáneo.

O

Para mí, y antes que nada, el cine es una moral. Es un arte que me permite conocer mejor y, por tanto, amar a mi prójimo. Pero, ¿qué es mi prójimo si no aquél que está más cerca de mí? ¿Con qué derecho elegimos en la creación de Dios entre esto o aquello, declarándolo más digno de interés? Soy como un hombre que se encuentra delante de un campo que debe describir y que se pregunta por qué brizna de hierba debe comenzar. Honestamente, no puedo sacrificar la brizna de hierba, que existe realmente, por el campo, que sólo existe en mi imaginación.

Y cuando Zavattini dice: «*Quiero ser un contemporáneo porque el cine sólo consigue ser expresión artística, lenguaje humano y social universal, cuando ofrece la significación de los acontecimientos, de los dramas colectivos de su tiempo*», Zavattini, en concepto de Hovald, se aproxima a De Sica, quien declara: «*El mejor cine nace de continuar el camino, el camino que le es impuesto por la realidad humana y social contemporánea. Y esta realidad es la que le da la razón de ser, su carácter nacional y su valor universal*». Zavattini concluye: «*Debemos siempre ir adelante, llegar más adentro, analizar más el contenido del instante presente. Hay todo un universo en un minuto real del sufrimiento de un hombre*».

Vittorio de Sica

Nació el 7 de julio de 1901 en Sora, provincia de Frosinone, entre Roma y Nápoles, hoy parte de la región central de Lazio, junto al mar Tirreno. Murió en Neuilly-sur-Seine, París, Francia, en 1974. Actor, productor y director



Escena de "Ladrones de bicicletas", de Vittorio de Sica.

de cine. A comienzos de 1920 empezó su larga carrera como actor de cine (ya en 1945 tenía cerca de 40 filmes a su haber) y teatro, colmada de éxitos, a la que en 1939 se sumó su faceta de director. En la posguerra, junto con el guionista Zavattini, produjo películas de temática social que le convirtieron en uno de los líderes del neorrealismo italiano, junto a Rossellini, Visconti y desde luego Fellini.

En 1946 rodó *Sciuscià* o *El limpiabotas* con actores no profesionales para mostrar la cruda realidad de los huérfanos y el mercado negro en Roma. *Chucha* es la pronunciación de *shoes shine* que los niños emboladores italianos gritaban a los soldados gringos tras la liberación. *Ladrones de bicicletas* (1948), su obra maestra y una de las doce mejores películas de todos los tiempos, describe el angustiante presente de un desempleado al que le han robado la bicicleta, su único medio de locomoción. Otras películas neorrealistas suyas son *Estación Términi* (1953), *El oro de Nápoles* (1954), *El Techo* (1956). No obstante, hay que decir que sus mejores trabajos se hallan en la trilogía formada por *Ladrones de bicicletas*, sobre el desempleo, la lucha por sobrevivir y la dura indiferencia de la sociedad, *Milagro en Milán* (1951), fábula sobre la pobreza que fue mal entendida por la crítica y atacada por la Democracia Cristiana, y *Umberto D.* (1952), dramática descripción del

mundo de un jubilado que es echado de su apartamento, blanco también de actitudes insultantes en su país y luego reconocida en el exterior como creación cumbre. Participó como actor en más de 150 películas entre 1917 y 74, año de su muerte en que rodó su filme postrero *El viaje*, sobre un texto de Luigi Pirandello.

Ladrones de bicicletas (1948): viaje a la insolidaridad

Ladrones de bicicletas recibió un *Oscar* a la mejor película extranjera antes de que la Academia estableciese esa categoría. Obtuvo el Gran Premio Internacional del Festival Mundial del Cine y Bellas Artes de Bélgica en 1949, el Premio Especial del Jurado en el IV Festival de Locarno, el Primer Gran Premio *Saint Michel* del Festival de Knokke y la Cinta de Plata en Roma en Mejor Argumental, Dirección, Guión, Fotografía, Música. Premio al Mejor Filme Extranjero de la Asociación de Críticos de New York. Premio de la *British Film Academy* de 1950. Mejor Película Extranjera en Japón. Segundo lugar entre «Las doce mejores películas de todos los tiempos» (votado por 116 críticos de 26 países) en 1958, en Bruselas. Otras películas de De Sica son *La ciociara* (1960) o *La campesina*, basada en la novela de Alberto Moravia aparecida tres años antes (y retitulada

cine y en particular de la crítica. Lo que enseña que en el verdadero arte no hay nada gratuito, no necesariamente que haya que ir *contra la interpretación* o que lanzar una hipótesis sea apenas ir a la aventura de la exégesis.

La de Antonio Ricci es la búsqueda en vano de la solidaridad de sus semejantes. *Ladrones de bicicletas* es un cine que sintetiza la insolidaridad humana. La indiferencia social. La indolencia del hombre con su prójimo, con el Otro. Eso sí, sin caer en moralismos. El gran arte no puede ser moralista, es amoral. Como lo es *Umberto D.*, la historia de aquél jubilado insignificante para la sociedad, que no despierta en nadie fraternidad, apenas indiferencia. Umberto D., de ahí que se omita su nombre completo (Umberto Domenico Ferrari), como si se tratase de un ser anónimo, que en realidad es, como Antonio Ricci, sabe que no es «prójimo» de nadie. El propio De Sica ha subrayado: «*Su sola presencia molesta la existencia de una colectividad que ya ha olvidado la guerra*». Pero, el conflicto no se acaba con la desmemoria, sino que únicamente se puede solucionar a partir de un trabajo sobre la memoria, «el único tribunal incorruptible». Para hacer historia, primero hay que hacer.

Y la memoria es lenguaje. Del libro *Un oficio del siglo 20*, por Guillermo Cabrera Infante, vale la pena retomar un comentario de Guido Aristarco: «...*todos los grandes éxitos del cine italiano están hablados en dialecto: Ladrones de bicicletas, en dialecto romano; Milagro en Milán, en milanés; La tierra tiembla, en siciliano; porque en Italia, como dice Visconti, 'el italiano no es el idioma de los pobres'*». En otras palabras, el idioma del poder, de los ricos, no de los marginados. Sin embargo, el asunto puede verse exactamente al contrario: el lenguaje vivo se opone al lenguaje del poder. Y esto es lo que quizás muestran De Sica y Zavattini. Un lenguaje popular que se resiste al hegemónico. Además, el único que le queda hablar a los marginados para evitar las intromisiones abusivas del poder. Lenguaje vivo con el que aquellos hacen

memoria. Memoria que a través del lenguaje vivo construye un continuo presente. Presente que también es historia y permite vislumbrar el futuro. Pues la historia no es sólo pasado... es también lo que ocurre aquí y ahora, y a lo que no se debe temer contar, como ocurre con tanto historiador, al que el sociólogo termina haciéndole la tarea... y al que aquél, obvio, desmiente por no ser historiador.

De Zavattini se ha dicho que pertenece a un cine miserabilista cuando en realidad junto a De Sica rechazó al personaje clásico y se acercó al hombre de la calle, dándole un giro distinto al neorrealismo. Le dijeron: «Usted es un miserabilista». Y Zavattini respondió como hubiera podido hacerlo Víctor Gaviria aquí: «*Hemos comenzado por la miseria, simplemente porque es una de las realidades más vivas de nuestro tiempo*». En el mismo sentido, la crítica de su tiempo atacó a De Sica y Zavattini diciéndoles que, en realidad, no daban ninguna respuesta al problema social. Como si el arte tuviera que dar alguna. Bastante problema tiene con sólo sintetizar una problemática, para que también tenga que dar respuestas. El arte muestra, no demuestra. Y a menos que se considere a Bruno como la esperanza de un porvenir mejor, pero no una respuesta al presente angustiante del filme, *Ladrones de bicicletas* no puede presentar soluciones a nada. De ahí que haya tomado cuerpo ese «miserabilismo» del que ya se habló y en el que se ha querido encasillar a De Sica y Zavattini, en Italia, así como a Víctor Gaviria, en Colombia. Como dice Hovald: «*¿Pero advertir y comprobar la miseria, la indiferencia, la inmensa inercia del pensamiento social sobre el individuo, no es en cierto modo denunciarlos?*» Al final de *Ladrones de bicicletas* se podrá saber si tiene o no razón.

Razón que asiste a De Sica al mostrar un lenguaje, tanto verbal como fílmico, de extrema desnudez. El camino hacia ella es lento, como quien responde a la sentencia romántica de Schiller en el sentido de que «*hay que detenerse en las cosas con amor*». Toda espectacularidad,

todo alarde visual, toda dramatización son obviadas en los largos planos fijos de las 26 secuencias de la obra en los que nada llama la atención sobre la cámara (como quien ha conseguido el filme ideal, el éxito real de la dirección) que se esconde en los primeros planos, planos medios y generales, en las tomas subjetivas, en los largos travellings laterales descriptivos, así como en los dramáticos hacia delante y hacia atrás. El diálogo es tan banal como la vida misma y, como ésta, verdadero.

Ladrones de bicicletas, para algunos podrá ser un filme inofensivo; para muchos, un filme de denuncia. Y claro, un filme sobre la mirada. Baste citar dos hechos: el primero, la denuncia, podría basarse en lo que el crítico Georges Altman refiere a propósito de la caída mortal de Giuseppe ante la amenaza previa de Pasquale, en *Limpiabotas*: «Un niño desgraciado en la vida, es algo que no debe ser tolerado. Es algo así como un remordimiento, como un grito de víctima». Y en Bruno, el hijo de Antonio, tras la detención

de éste, puede verse a un niño desgraciado, algo intolerable, el grito de una víctima de un sistema arbitrario y excluyente que se dice democrático. El segundo hecho, que contiene la idea de un filme sobre la mirada, tiene que ver con el epílogo. En efecto, cuando Antonio es pescado como ladrón y abofeteado, delante de su hijo, por la turba revanchista, gavillera y potencialmente criminal, Bruno deja de mirarlo como a un dios para en adelante contemplarlo, con sus virtudes y miserias, como a un hombre, sencillamente porque reconoce que aquél ser víctima de la desigualdad, de la injusticia, del desempleo, no es otro que su padre. Y su mirada penetrante encarna el dolor del espectador que ve a Antonio Ricci y a su hijo Bruno, acechados por la dura realidad en unos minutos de su vida. Que es lo que les puede pasar a los hombres de cualquier credo, sistema o latitud, en el continuo presente, mientras no se implante un sistema político y social más incluyente, menos arbitrario. **bU**