

que se nos propone es la posibilidad de enfrentarnos a la permanencia de unas posturas eternas entre nosotros; posturas que tomarán en cada decorado una actitud levemente diferente, pero idéntica en esencia. No importa, por lo tanto, que los personajes sean antes «de ciudad» que «de pueblo», como no importa que, por ejemplo, la manifestación que los niños organizan para defender su derecho a elegir profesora, pueda resultar inverosímil. Armiñán nos habla de los me-

canismos —mil veces repetidos entre nosotros— que impiden la realización de unas necesidades íntimas y el desarrollo del ejercicio de la libertad. Como ya hiciera en «Mi querida señorita», en **El amor del capitán Brando** nos lo ofrece a través del escudriñamiento de unos sentimientos amorosos y la reglamentación social que conducirá a la frustración.

Porque frustrados quedan finalmente los tres personajes principales. El niño continuará viviendo su pequeño

mundo de fantasía, inventándose las películas que nunca existieron e imaginándose el maravilloso protagonista que muere heroicamente, como contrapunto a la manipulación que sufre por parte de su madre, que no hace sino ocultar en su intransigencia y en su moralismo a ultranza las miserias de una vida sexual no realizada.

El viejo exiliado, que no espera ya más que la muerte, continuará refugiándose en los recuerdos de su infancia —cerrando las puertas que ya deben estar abiertas

«para que pasen los coches»—, y la profesora desaparecerá en la noche, enfrentándose, sin duda, a situaciones similares, donde su conducta libre y lógica será calificada de subversiva o perversa.

La amargura de **El amor del capitán Brando** es expresada por Armiñán a través de la ternura. Cada reacción en la vida del niño será quizá una mitificación, pero también, y sobre todo, una muestra íntima de lo que posiblemente la propia adolescencia de Armiñán le

recuerda aún de fresco y generoso. De esa generosidad que el medio ambiente obliga a cañufiar y a encauzar por los trillados caminos de la mediocridad. Ya no existirá Negresco ni el café Suizo, ni se beberá vino en porrón y no quedarán más que fotos de tiempos que oficialmente todos han olvidado, pero permanecerá «la gente» en sus dogmatismos, en su necesidad de determinar la vida de los demás para sentirse a sí mismos más realizados, más fuertes.

Evidentemente es a fuerza existe. Porque podrá anular la vida de tres personajes de un parábólico pueblo.

No estamos ante una obra maestra, ni falta que nos hace. No estamos tampoco ante un análisis riguroso y científico de la realidad de nuestro país. Simplemente (y no es poco) nos encontramos ante una obra de una sinceridad elogiada, en la que se nos cuenta cómo somos y algunas de las razones de lo que nos ocurre, que de la mano hábil y sensible de Jaime de Armiñán, se transforma en un documento que hoy es capaz de enternecer y hacer meditar, y que posiblemente más tarde (si «la gente» cambiara, dándose, por supuesto, los medios para ello), nos servirá para conocer algo de lo que ha sido nuestro presente. En el supuesto de que **El amor del capitán Brando** no fuera más que esto, nos encontraríamos ante una de las películas más interesantes de nuestro panorama cinematográfico. De ahí que sea, sin duda, recomendable. ■ **DIEGO GALAN.**

VITTORIO DE SICA: LA MUERTE DE UN SENTIMENTAL

«Espero rápidamente recomenzar con una fórmula, una forma de cinematografía, que no tenga necesidad del capital americano, que se pueda hacer con poco dinero, y entonces quedará libre de concesiones», declaraba Vittorio de Sica en 1970, cuando ya tenía realizadas veinticinco películas y se acercaba a la frontera de los setenta años (había nacido en julio de 1901, en Sora, entre Roma y Nápoles). No le ha dado tiempo a ensayar tales «nuevas fórmulas», y la muerte le ha sorprendido entregado quizá más que nunca —«El viaje»— a ese capital americano y a ese cine de estrellas que tanto condicionaron su carrera, sirviendo en numerosas ocasiones a los intereses de Carlo Ponti, en definitiva nada más que un intermediario italiano de la hoy también difunta Metro-Goldwyn-Mayer. Sus intentos de volver a un cine de otras características —por un lado, «El jardín de los Finzi Contini»; por otro, «¿Y cuándo llegará Andrés?»— también acabaron en el fracaso.

Hace tan sólo dos semanas, habíamos en esta misma sección de la trayectoria de De Sica, cuya evolución era posible seguir a través del ciclo que le dedicaba la Filmoteca Española. Una evolución en sentido negativo, después de haber alcanzado unas cotas importantes con la tetralogía neorrealista: «El limpiabotas» (1946), «Ladrón de bicicletas» (1948), «Milagro en Milán» (1950-51) y «Umberto D» (1951). «El neorrealismo se detuvo en Umberto D». Después la ha seguido un período de concesiones al capital americano. Cuando un film cuesta tres mil millones es necesario recuperar estos tres mil millones cuanto antes. Entonces es necesario contraer ciertos compromisos», diría también De Sica a José Ángel Cortés («Entrevistas con directores de cine italianos»). De nuevo, la lamentación ante la falta de libertad que unos condicionamientos económicos le procuraban. Condicionamientos ante los que, para ser veraces, tampoco el cineasta italiano hizo muchos esfuerzos para desprenderse, para evitar los compromisos que conllevaban.

Pero creo que hay que ir más lejos a la hora de valorar el trabajo global

de De Sica, sin abandonarse a la mitología funeraria según la cual lo que un día antes de la muerte era condenable, veinticuatro horas después aparece como justificado y comprensible. Yo no sé si De Sica «traicionó el neorrealismo», como se ha escrito, pero lo que es verdad es que si su carrera como director se hubiese parado en 1951 —pese a los aciertos parciales de films inmediatamente posteriores, como «Estación Termini» y «El techo»—, nada decisivo se habría perdido. Pienso, entonces, que el caso de De Sica (al que en esta época, sobre todo, no se puede desligar de su guionista, Cesare Zavattini) es el de un hombre claramente influenciado por unas circunstancias históricas y culturales, a las que se muestra sensible, abierto, pero que una vez que se han modificado le dejan sin apenas margen de actuación. Yo ofrecería el ejemplo de De Sica, por tanto, a los acérrimos detractores del enfoque sociológico de la crítica cultural para ver si —más allá de los condicionamientos de producción— me sabían explicar convincentemente su trayectoria. El cine italiano, afortunadamente más abierto que ninguno al contexto en que se realiza, da con frecuencia casos como éste, de agotamiento de un autor cuando el momento histórico al que se sentía permeable ha desaparecido o cambiado de manera esencial. Un Zurlini (en el tránsito de una sociedad del subdesarrollo a otra de tipo neocapi-

talista, consumista), un Antonioni (íntimamente ligado a la problemática existencial de los años sesenta), no harían sino ejemplificar, «mutatis mutandi», esta consideración, a la que De Sica contribuye de forma esencial con su ligazón a la Italia abatida, depauperada y maltrecha de la posguerra. Ligazón que originaria, sobre todo, esa importantísima obra que es «Umberto D» —que los lectores habrán podido ver en televisión dos días antes de que aparezca este comentario—, mucho más significativa que la que estimo supervalorada «Ladrón de bicicletas», como se recordará, designada en Bruselas en 1958 nada menos que como «la mejor película de la historia del cine».

Pero aun dentro de sus aciertos neorrealistas, De Sica ya manifestaba el germen que habría de infectar su obra posterior: un sentimentalismo de primera mano, incapaz de servir como instrumento adecuado para analizar cualquier problemática. Sentimentalismo que chocaría con Sastre («Los secuestrados de Altona»), con Bassani («El jardín de los Finzi Contini»), o haría caer empresas propias («Amantes», «Dos mujeres»), pero que también le daría al cineasta su máximo crédito entre el público y los productores («Los girasoles», «El viaje», incluso «Matrimonio a la italiana»). Un crédito que se completaba con la popularidad del De Sica actor, con su figura de pícaro o maduro conquistador, o sus papeles posteriores de hombre respetable. Respetabilidad, eso sí, que nunca excluía las lágrimas... ■ **F. L.**



MUSICA

Atrium Musicae: un grupo «underground»

Tal vez a alguien le resulte chocante que se califique de «underground» a un grupo que se autodefine como «Orquesta de cámara dedicada a la investigación e interpretación de música de la Edad Media y el período renacentista». Como a lo mejor otros se sorprenden al saber que «Schiarazula Marazula» no es el título del último disco de Pink Floyd o la última genialidad de Frank Zappa,