

tonio el homenaje que podía: Nosotros, Santonja y los tontos como yo, con nuestra veneración. Ellos, el alcalde y la Policía, a trancazo limpio.

Pero todo eso, la veneración machadiana de Santonja y su concepción de la forma como algo que desborda su pura acción ingenieril, todo eso pone de manifiesto algo que sí conviene tener en cuenta: Antes que un ingeniero, antes incluso que un escultor, Santonja es un humanista. Eso es lo que promueve el hecho de que ese hombre sienta de pronto la necesidad de trascender su profesión técnica con su vocación artística. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

Propuestas desde la imagen

El concepto de "exposición" —como los de "galería de arte" y "museo"— se halla en crisis desde hace bastantes años. Frente a él han surgido muy diversas propuestas entre las que un punto común se alza por encima de su heterogeneidad: la necesidad de encontrar unas nuevas fórmulas que rompan el esquema clásico, donde el espectador contempla pasivamente la obra colgada por el artista. El deseo, común a todas las artes, de que el público participe de manera activa en aquello que se le pone ante los ojos, se traduce aquí en la búsqueda de unos canales de comunicación capaces de alterar decisivamente la relación "cuadro"- "espectador" e incluso el ámbito en que ésta solía desarrollarse. Con marcadas diferencias entre sí, dos trabajos contribuyen hoy mismo en Madrid a este debate: "Leer la imagen", de Alberto Corazón (Galería Iolas-Velasco), y el "Montaje audiovisual", realizado por el Colectivo de Artes Plásticas en la Galería Futuro.

La obra de Alberto Corazón —sea el que sea el medio gráfico a través del que se exprese— constituye siempre un desafío a la inteligencia visual del espectador. Este se ve obligado a "trabajar" con las propuestas planteadas por el autor, a profundizar en aquellos terrenos a cuya entrada es invitado. En tal sentido, "Leer la imagen" se autodefine como una "exposición técnica" destinada a aclarar conceptos en torno a nuestra mecánica perceptiva. Lo que en ella se muestra no son obras cerradas ante las que sentir admiración, repulsa o indiferencia, sino

"proyectos" que el público debe hacer efectivos mediante una labor personal que continúe —y, en su caso, concluya— aquello que el autor ha iniciado. En ocasiones ("Historia de un triunfador"), bastará con reproducir un "comic" publicitario, aislándolo de su contexto habitual, para que ponga en evidencia sus propios significados; otras veces (Realidad-Código-Reproducción), el autor señalará diversas imágenes como representativas cada una de ellas de un determinado "mensaje" gráfico; incluso (ampliación de una página de manual escolar donde se glosan "episodios heroicos" de la Historia de España) se invitará al visitante para que complete una imagen con palabras, dibujos o colores, adquiriendo así una dimensión distinta y hasta opuesta de la original.

Pero donde el trabajo de Alberto Corazón alcanza en "Leer la imagen" un mayor sentido y espectacularidad es en otros dos de sus "proyectos": "La construcción del mito 18 de Julio" y "La construcción de la realidad. La mujer". El primero —presentado por su autor en la última Bienal de Venecia— recoge todas las portadas publicadas por "ABC" los 18 de Julio entre 1939 y 1975, y en las que existe una "clara intención de construcción iconográfica". Por ello, de su análisis conjunto cabe deducir aquellos componentes esenciales que el franquismo quería consagrar: la mitificación de la figura del dictador, y la creencia en familia, municipio y sindicato como cauces auténticos de representación popular. Unidas ambas constantes con una amplia serie de connotaciones ideológicas y políticas, entre las que pueden detectarse los "cambios de rumbo" decididos por el régimen para asegurar su supervivencia. El segundo "proyecto" contiene todas las fotos —excluidas las publicitarias— en que apareció una mujer a lo largo de una semana de Prensa madrileña elegida al azar. Así, tras la observación de dichas fotos, surgen diversos patrones de actitudes, de comportamiento, de apariencias inclusive, con los que una y otra vez se bombardea al lector, quien llega a identificar automáticamente esa realidad con la realidad. En palabras del propio Alberto Corazón se intenta "construir una imagen que el espejo devuelve como realidad obvia. Desvelar este mecanismo es el primer paso en la crítica a la ideología de los medios".

En una perspectiva muy dis-

tinta, pero no necesariamente antagonica, nace el "Montaje audiovisual", del Colectivo de Artes Plásticas. Es una primera y elogiada tentativa de sintetizar formas musicales con formas plásticas mediante la reproducción simultánea de ambas: en este caso, dos obras de Cristóbal Halffter ("Plancto por las víctimas de la violencia" y la cantata "Gaudium et spes-Beunza") y diapositivas sobre creaciones de, entre otros, Genovés, Tino Calabuig, Millares, Duarte, Salvador Victoria, Lucio Muñoz, Enrique de Salamanca, Verdes y Canogar. Pensado principalmente para ser mostrado ante un público amplio, este "Montaje audiovisual" consigue mejor sus objetivos en el caso de la Cantata, dentro de cuyo desarrollo se logra en ocasiones esa decisiva mutua necesidad entre los materiales artísticos combinados, esa nueva riqueza expresiva deseada. ■ FERNANDO LARA.

CINE

Matteotti: Un crimen de estado

"Yo ya cumplí con mi deber. Ahora os toca a vosotros prepararme el ataúd", les dijo Giacomo Matteotti a sus compañeros parlamentarios en la tarde del 30 de mayo de 1924. Acababa de pronunciar un valiente discurso en el que impugnó la validez de las elecciones celebradas el mes anterior, dominadas por los fascistas mediante la utilización de todo tipo de coacciones y violencias. "¿Qué clase de partido tengo que deja las manos libres a la oposición hasta ese punto?", fueron las palabras con que Mussolini "invitaba" a sus hombres a acabar con el diputado socialista. La orden no tardaría en cumplirse: el 10 de junio, dos días antes de la fecha prevista para que Matteotti denunciara en el Parlamento las financiación ilegales recibidas por el fascismo, el secretario del Partido Socialista Unitario es raptado por un grupo de "escuadristas" al mando de Amerigo Dumini. Le introducen en un coche donde, tras una encarnizada pelea, Matteotti muere asesinado por

la acción de un cuchillo que le clavan en el pecho. Significa tal crimen el inicio de la liquidación violenta llevada a cabo por Mussolini contra la oposición al fascismo. Meses después —en enero de 1925—, superada ya la crisis en que le sumergió el asesinato de Matteotti, el Duce y su partido impondrán a Italia una dictadura de cuya "noche oscura" no saldría hasta casi veinte años más tarde (1).

De las diversas maneras en que el "caso Matteotti" podía ser llevado al cine, Florestano Vancini eligió quizá la más adecuada: reconstruir una página de la Historia italiana mediante la presentación de las diversas fuerzas que convergen en ella, tratando de profundizar en el contexto político del hecho narrado. En vez de una fácil hagiografía del personaje cultural, en vez de centrarse en la investigación del crimen, en vez de simplificar los términos del asesinato, "Il delitto Matteotti" (1973) ofrece al espectador la cuidada descripción del decisivo momento histórico en que se produjo el "affaire", así como el papel jugado por sus protagonistas principales tanto en el poder como en la oposición. Mussolini, Marinelli, De Bono, Víctor Manuel III o Turati, Amendola, Gramsci, Don Sturzo, van apareciendo sucesivamente en el film, cada uno en la manera en que intervino a propósito de la situación creada a raíz de este crimen de Estado. Porque eso fue un crimen preparado y decidido desde el propio Estado fascista para acallar definitivamente a una de las voces que más se habían distinguido en su denuncia desde la toma del poder por Mussolini en 1922. Como en tantas otras ocasiones, y no sólo de la Historia italiana, se atribuiría en principio el asesinato a "extremistas incontrolados", aunque meses más tarde el Duce asumiera la responsabilidad "política y moral" —pero no jurídica— del hecho ante un Parlamento ya únicamente fascista y que muy pronto iba a clausurar. Todo ello queda dicho en el film de Vancini, fielmente seguidor de la realidad a través del detallismo impuesto por él y su guionista, Lucio M. Battistrada, en la reelaboración del material histórico.

Pero un detallismo que no sólo se aplica a la actuación fascista,

(1) Una mayor información sobre el asesinato de Matteotti y el contexto en que se produjo puede hallarse en el último número de TIEMPO DE HISTORIA: "Matteotti, víctima de la violencia fascista", por Gennaro Califano.



"Il delitto Matteotti", de Florestano Vancini (1973): Obsérvese la muy ajustada caracterización que de Mussolini hace el actor Mario Adorf.

sino también a la respuesta dada por la oposición: una oposición dividida, debilitada tras la doble escisión sufrida por el fuerte Partido Socialista, sin una política común con la que hacer cara a la extrema derecha. Su decisión de retirarse de un Parlamento doblegado al poder ejecutivo no tuvo en realidad más que una eficacia moral, mientras se resistía a la movilización popular reclamada por Gramsci como única manera de acabar, cuando todavía era posible, con el fascismo. El momento parecía especialmente propicio para ello, pero la indecisión de la izquierda y el apoyo nuevamente prestado a Mussolini por la Monarquía, la Iglesia y los grandes propietarios industriales y agrícolas, permitieron la supervivencia del régimen. Un régimen que tuvo desde ese momento el camino despejado para destruir en Italia cualquier signo de democracia.

Por otra parte, es también de ese deseo por precisar todos los detalles, por no dejar ningún cabo suelto que pueda ayudar a entender mejor la situación, de donde le viene a "Il delitto Matteotti" su máximo defecto: el verbalismo que se extiende a menudo por la película, relegando la imagen a un segundo plano de apoyatura a la palabra, de simple vehículo de un discurso preferentemente oral. Junto a ello —y algún otro elemento de menor entidad, como la inadecuada música de Egisto Macchi—, otros factores juegan contra el film, aunque en absoluto sean imputables a éste: los pesimos subtítulos ("versión española de José Sagre"), el mal estado de la copia, y la música invasora de una "sala de juventud" cercana al local madrileño de exhibición... Circunstancias en que resulta difícil concentrarse en toda la materia de reflexión que Vancini nos propone desde "Il delitto Matteotti". ■ FERNANDO LARA.

"La mujer es un buen negocio"

La vida del crítico cinematográfico español es sufrida y dura. Cada semana hay que enfrentarse a la terrible realidad del cine español, a los retrasos o deformaciones que sufre aquí el cine extranjero, a las presiones de la censura —incluso de esta censura "predemocrática", que está ahora haciendo tantos estragos como en sus mejores años (1)—. Pero nada, sin embargo, tan insufrible como soportar estas películas españolas de las que venimos hablando últimamente, que se estrenan sin que ninguna ley lo prohíba. Ya eludí directamente un comentario a "Pasión", de Tonino Ricci, por carecer de libertad de expresión suficiente para desarrollar aquí una antología de palabras gruesas e inaudibles. La tentación aumenta esta semana cuando, tras comprobar que todos los compañeros de crítica de diarios han negado el pan y la sal a ese bodrio autocalificado de película, la publicidad, utilizando algunas frases aisladas de esas críticas, anuncia a bombo y platillo que "la polémica ha estallado". No hay polémica, señores. Sólo hay Ley de Prensa e Imprenta...

Como la hay igualmente para no comentar en sus justos términos "La mujer es un buen negocio", que dirige (?) Valerio Lazarov e interpreta (?) Manolo Escobar. Ustedes —que van al cine sólo eligiendo títulos y economizando sus 125 pesetas de local de estreno—, no pueden imaginarse cómo son estos títulos que astutamente alejan de sus consumiciones. Tampoco les acon-

(1) Tras los recientes problemas de Eloy de la Iglesia, Eduardo Manzano y Eugenio Martín aparecen ahora los de Manuel Summers y los de "Viridiana", de los que hablaremos "in extenso" en otro momento.

sejo que lo hagan; sería necesario resucitar aquel "slogan" de los curas que sugerían una película "sólo para personas muy formadas". Un descuido en esto puede acabar con ustedes.

Valerio Lazarov, ya saben, es el señor de la Televisión Española. El que hace volar y nadar a los cantantes, el que impide que se vea un ballet, el que se autoconstituye en estrella de unos programas que, al margen de su posible interés, tienen ya otras "estrellas" (las que cantan y bailan). Se ha improvisado como director de cine este señor de la Televisión. Y partiendo de una "idea" (?) de Tono y de un guión (?) de Alfonso Paso, Salvia y el propio Tono (¿de verdad que han trabajado tres personas en esta historia?), ha retratado —que no construido— unas situaciones que mal pegadas unas tras otras cubren la duración de lo que en otros casos se llama película. Valerio Lazarov ignora lo que es rodar cine (y no me meto en si lo sabe o no hacer en Televisión, que no me importa), pero lo ignora a unos niveles (que se dice) que llegan a asustar. La película no se entiende, no se sabe de qué va (resulta incluso que mejorando la estadística de otras películas españolas en la que aparecen putas vírgenes, aquí hay hasta vírgenes madres, lo que ya es). Absolutamente ninguna situación tiene que ver con otra, nada de lo que se dice en un plano se refiere a otro de la misma película (?); resulta, en fin, que esta "La mujer es un buen negocio" (título incluso que, como habrán comprendido, no se refiere a ningún elemento de la película en cuestión) es un claro ejemplo de lo que podría llamarse el cine del subdesarrollo en su sentido más primitivo; sólo conozco algunas películas hindúes que pueden parecerse a

este engendro. Es prácticamente imposible encontrar en un país europeo productos como éste; decía hace tiempo un compañero de estas lides refiriéndose a otra película española: "No es que esté mal hecha; es que no está hecha". La frase es ejemplar para "La mujer es un buen negocio". No está hecha, no existe, no es nada. Sólo son verdad los veinticinco duros que cobran por entrar. ■ DIEGO GALAN.

"El último deber"

Una especie de "Cuerda de presos" a la americana tenía que diferir no ya de la novela de Tomás Salvador, sino de la película que sobre ella rodó en su día Pedro Lazaga. Lo que en la película española no era más que "spot" publicitario sobre la capacidad de sacrificio de la Benemérita, en "El último deber" (donde se repite la acción: dos soldados deben conducir a otro durante un largo trayecto a una prisión), la acción dramática se vuelca fundamentalmente en el contacto de estos tres hombres que anteriormente no se conocían y que, a pesar de las apariencias, se encuentran situados en el mismo escalafón: los tres son víctimas de un absurdo burocrático y autoritario, y cada uno de ellos habrá inventado una fórmula (ingenua e insuficiente) para superar su situación.

Lo que en la película de Lazaga se eludía desgraciadamente, aquí forma el núcleo fundamental. Y sin que llegue a transformarse en una crítica dura de las estructuras militares que los tres sufren (o de cualquier estructura jerarquizada que obliga a unos hombres a realizarse mecánicamente, "El último deber" apunta suficientes datos como para con-



"El último deber", de Hal Asby.