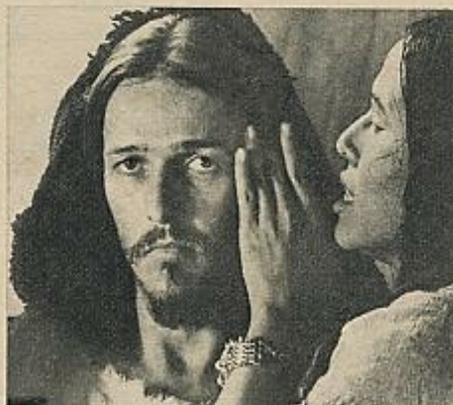


tica que enmascara una situación negativa hay algo en *Amor* que nos recuerda *La fundación*, de Buero Vallejo, aunque llevado a términos intimistas lo que en el autor español quería ser algo más cercano a la alienación como fórmula de supervivencia.

Sin embargo, y pese al indudable interés que contienen los dos primeros tercios del film en torno a esa relación madre-hija (que, para mayor dificultad, Makk apenas hace salir de una misma habitación y que sólo en contados momentos puede ser acusada de blandura), es en la parte final de *Sze-relem* donde creo que se hallan sus mejores instantes. Allí donde todo propendía al sentimentalismo, las lágrimas y el desbordamiento de todo tipo, Makk da una lección de serenidad expresiva, de emoción potenciada precisamente por la sobriedad con que se la delimita. Gracias al apoyo de unos actores espléndidos y una fotografía matizada hasta el mínimo detalle, el cineasta húngaro da así una lección de cómo la línea recta es la más corta entre dos puntos estéticos. ■ FERNANDO LARA.

¿Qué pasa con el Superstar?

Tras cavilaciones, rumores y entretelas varias, se anunció en España el inminente estreno de la película de Norman Jewison *Jesucristo Superstar*. Presentada en el último Festival de Cine de Valladolid (seguramente con intención de no hacer desaparecer del todo su antigua denominación de Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos), el anuncio de este estreno se hizo más consistente a través del «trailer» que, concretamente, en el cine Palafox de Madrid se proyectó junto al mediocre film de Clint Eastwood *Primavera en otoño*.



Jesucristo y la Magdalena, en un fotograma del film de Norman Jewison.

La publicidad insistía en este estreno, que tenía a más de un espectador impaciente. La publicación de un libro de fotografías de la película (1) hizo aumentar esa expectativa, junto, naturalmente, al renombre que tanto el montaje teatral de la obra como el film de Jewison habían tenido por todo el mundo; el ligero ambiente polémico que se había creado a su alrededor (solucionado con la aprobación de Pablo VI) mantenía viva la llama de la curiosidad.

Sin embargo, en lugar de producirse el estreno anunciado, lo que se vio fue la desaparición del mencionado «trailer» del cine donde se proyectaba. Y los rumores de que la película había sido prohibida por la censura española (tras haber sido aprobada en primera instancia) comenzaron a circular por todas partes. Pero, ¿cómo era posible que la censura pudiera retractarse de su primera y teóricamente definitiva opinión? ¿En función de qué se prohibía una película que estaba siendo apoyada por las más altas jerarquías de la Iglesia católica?

Algunos comentarios de prensa en revistas nada sospechosas de progresismo, daban la solución al entuerto: Eramos (son) más papistas que el Papa. Y lo que a juicio de los ma-

(1) Taller de Ediciones J. B., 1974.

yores responsables de la Iglesia era válido, en opinión de otros menos responsables, pero más influyentes en torno a la censura española, resultaba denigrante o desmitificador.

Así las cosas, la película se proyectó en sesión privada al arzobispo de Madrid, monseñor Enrique y Tarancón, que dio su visto bueno para la exhibición, coincidiendo de esta manera con las opiniones de los obispos Jubany, Dorado y Buxarraix, que habían conocido la película durante la celebración del último Sínodo en Roma. Los arzobispos Bueno Monreal, Benavet y Pont y Gol habían igualmente, apoyado su exhibición pública en España.

No obstante, su estreno no se celebraba (ni se celebra). Lorenzo López Sancho se preguntaba desde las páginas de «ABC» quién ejercía la censura cinematográfica en España: si el Comité encargado de ello u opiniones particulares de quienes, por cualquier motivo, podían hacerse oír con más fuerza.

La aparición del disco con la música de la película, junto al libro antes citado, han venido a ser las sustituciones que los españoles han encontrado al conocimiento directo de una película que si bien no recibiría, desde nuestro punto de vista, mayores elogios ni grandes aplausos, hay tanto derecho a ver como la multitud de títulos inspidos que

nos aprueban o la no menos inmensa cifra de películas que nos prohíben. Algo de esto ocurrió ya con la famosa y desconocida *Cancones para después de una guerra*, de Basilio M. Patino, que, aprobada por la censura, fue a exhibirse en un Festival de San Sebastián; por la graciosa intercesión de alguien, la película se prohibió, a pesar de haber sido previamente aprobada por el riguroso Comité de censura español. Todavía anda la película de Patino tratando de salir de las cajas en que está enclaustrada para que el público español la conozca tal y como es (2).

El «caso» de *Jesucristo Superstar* (que de haber sido estrenada hubiera pasado quizá sin pena ni gloria) es otro de los que se transforman en típicos, de los que reflejan la intransigencia de un sector de nuestra sociedad que no acepta las opiniones de los que, como en este caso, tienen teóricamente la autoridad de su especialidad. ■ D. G.



Está muy bien elegido —¿caso por el propio Juan Manuel?— ese pequeño poema de Jorge Guillén, que abre el catálogo de la exposición de Caneja en la galería Theo, de Madrid. Está bien elegido, por dos razones. La primera, porque eso hace prescindir de la literatura plomiza de los críticos de arte, tan consuetudinarios ocupantes de esas páginas iniciales; la segunda, porque algo hay en el pintor Caneja que lo emparenta con el mundo poético de Gui-

(2) Este «caso» es narrado por Patino ampliamente en el libro *El cine español en el banquillo*, de Antonio Castro.

llén. Yo creo que en Jorge Guillén, la arquitectura de la palabra anda siempre por debajo, y nutre siempre de manera muy vigorosa, a su voz poética. Como le pasa a la pintura de Juan Manuel Díaz Caneja, que es lo que es, entre otras razones, por la fianza de su propio esqueleto.

Caneja en la galería Theo. Madrid

No sé: Tendría que hablar sobre este asunto con él para constatar mi propia hipótesis. Yo creo que en su juventud —en su primera juventud—, cuando las sugerencias magistrales que se reciben acaban por constituirse en cimientos de la propia obra, Juan Manuel Díaz Caneja tuvo que acusar muy vivamente el impacto del cubismo. Y que ese impacto ha quedado ahí en su obra, como un fondo nutritivo al cual vuelve siempre nuestro pintor como dicen que Antheo volvía a la tierra. El hecho de que, además, hubiese sido discípulo de Vázquez Díaz, no hizo más que confirmar, creo, ese ca-

mino direccional que ya le señaló el cubismo.

Entiéndaseme bien lo que quiero decir. Por supuesto, no estoy hablando, ni muchísimo menos, de un pintor cubista, ni siquiera de alguien que continúe viviendo esporádicamente en esa disciplina. Hablo de algo subterráneo, aparentemente superado por el artista, pero que, afortunadamente, para él, continúa ofreciéndole todavía una savia muy generosa. El lejano cubismo de Juan Manuel es en él una especie de recurrencia casi inconsciente, algo como un suelo materno en el cual, sin percatarse de ello plenamente, enraiza su pintura.

Pero pese a todo, eso, la impregnación lejanamente cubista de su pintura, corresponde al registro más intelectual de su personalidad de pintor. Basta enfrentarse con su obra para comprobar que Juan Manuel Caneja, cuando más naturalmente se manifiesta es cuando se nos manifiesta como «pintor» en el sentido más convencional de la palabra: Cuando no puede evitar, en su realización del paisaje —que es su mundo—, que la alegría del color, la delicadeza de las ma-



Naturaleza muerta, óleo de Caneja.