

ro de Zona Abierta se incorporan algunas firmas de economistas o filósofos bien conocidos, como Mandel, Sweezy y Adolfo Sánchez Vázquez, cuyo trabajo abre significativa y oportunamente el sumario. Retorno intelectual de este filósofo «nuestro» que nos gustaría fuera no esporádico.

El carácter teórico de Zona Abierta no excluye —y por qué iba a ser así?— tomas de posición bien claras y en algún caso cargadas de una cierta pasión agresiva. En algunos casos se juega con la elipsis para aproximarnos, por una vía posible y coherente, a análisis de nuestra realidad, lo cual indica que la elaboración de un lenguaje absolutamente propio aún deberá esperar tiempos más permisivos. El trabajo «El desarrollo de las fuerzas productivas y la revolución científico-técnica», firmado por el equipo Comunicación, aborda la polémica que en nuestro país, a causa de la inexistencia de unos instrumentos culturales apropiados, no pudo desarrollarse a un nivel público cuando apareció la traducción del libro de Richta sobre la revolución científico-técnica. Texto clave, a mi entender, en este número primero de la revista, nos es imposible resumirlo aquí, so pena de pervertir la posición del equipo que lo firma, aunque sí podemos afirmar que la crítica a la RTC y a la tesis de «la civilización en la encrucijada» (la proclama de la RCT), supone la plena asimilación de un pensamiento dialéctico por parte del equipo Comunicación y su aplicación desde la realidad española, cuyas características permite no olvidar supuestos tan básicos como los que han escamoteado los teóricos de la RCT.

Una buena parte del número está dedicada, lógicamente, a la sección de crítica de libros. La revista, dirigida por Jorge M. Reverte, está asesorada por un Consejo formado por Acero, Bevia, Bilbao, Bozal, Paramio, Reverte y G. Sánchez. ■ C. ALONSO DE LOS RIOS.

«Arquitecturas»

La aparición del número 4 de la revista *Arquitecturas* obliga a hablar de una publicación consolidada, salvada ya esa prueba temporal que en nuestro país corren todas las empresas culturales minoritarias. *Arquitecturas* es un producto singular, resultante del empeño cultural de arquitectos como Bohigas, Correa, Doménech, Piñón, Manuel de Solà, Morales, Rafael Moneo, teóricos como Tomás Llorens, promotor pelirrojo e irreductible llamado Rosa Regás y un grafista en plena madurez creadora, Enric Satué, el creador formal de la revista CAU.

Revista de arquitectos para interesados en arquitectura, incluidos los arquitectos, la revista busca dos objetivos: Servir de plataforma cultural para los avances teóricos y prácticos de la cultura de la forma, la imagen y el volumen, y, por otra parte, contribuir a una crítica de la función social de la arquitectura y los objetos. Con estos objetivos, la resolución formal planteaba muchos problemas previos: El propósito cultural y concienciador todavía son juzgados como contradictorios. Aún funcionan por el país telúricos identificadores de forma y fondo hasta la muerte, hasta la muerte de toda forma y todo fondo. El experimento gráfico parece cosa seriamente financiada por la CIA o resultante de una conspiración cultural-elitista que exige un nuevo grito de guerra: «¡Blancos al paredón!».

Satué ha resuelto magníficamente el problema. *Arquitecturas* es una revista gravemente utilitaria que sólo muy sutilmente deja paso a la parodia de su propio utilitarismo. Satué siempre ha sido un humorista del grafismo, porque siempre ha sido consciente de que cualquier conformación elegida no hace otra cosa que impedir un infinito de conformaciones posibles. En sus obras hay siempre una reflexión sobre

el grafismo, la compaginación, el metalenguaje añadido a la relación químicamente pura que en teoría se plantea entre la imagen o la palabra y el receptor. Con este apartado dedicado al trabajo de un hombre que merece un lugar de honor junto a Daniel Gil y a Alberto Corazón en la renovación del grafismo peninsular, quiero indicar que *Arquitecturas* tiene el valor añadido de una estudiable resolución formal junto a una seria selección de temas y tratadistas.

Una de las motivaciones de sus creadores fue la de que la mayor parte de revistas de arquitectura existentes se habían decantado por los problemas profesionales, de construcción o política urbanística, incluso de medio ambiente, siguiendo la pauta creada por la revista CAU. Se había abandonado la dimensión cultural de la arquitectura, el urbanismo y el diseño, y faltaba un órgano que resolviera tal abandono. Hoy, cuatro números bastan para avalar el éxito de una publicación no sólo diferente, sino también necesaria. ■ M. VAZQUEZ MONTALBAN.

Iberoamérica en sus fuentes

Los especialistas en temas iberoamericanos —y no sólo españoles y sudamericanos, sino europeos y norteamericanos también— conocen bien la utilidad que vienen prestando desde hace años los servicios de documentación que edita el Instituto de Cultura Hispánica. En 1968 dejaron de salir los tomos titulados *Documentación iberoamericana*, de considerable volumen, bien encuadrados y en los que las noticias estaban clasificadas por temas, países y orden cronológico. Siguieron editándose los resúmenes mensuales, que, frente a las compilaciones anuales, tienen el interés de prestar un servicio inmediato a los

especialistas. Sobre la base de estos adelantos mensuales se confecciona la *Síntesis Informativa Iberoamericana* (1), de la cual se han editado las correspondientes a 1971 y 1972. Es una lástima que no haya aparecido aún la de 1973, sobre todo porque, de ser cierta nuestra información, está ya preparada. Los tomos correspondientes a 1971 y 1972 son obra de Fernando Tafalla, y este mismo colabora en el equipo que ha confeccionado el inédito. Esta *Síntesis*... almacena, en 360 páginas de formato amplio y en tipografía bien aprovechada, un inestimable caudal informativo que se ordena según países y cronológicamente. Hemos de destacar un dato interesante: No sólo se puede encontrar aquí cualquier información política o económica concerniente a Iberoamérica, sino que también, en un apéndice, se ofrecen las que afectan a las relaciones de España e Iberoamérica. Por último, diremos que las fuentes utilizadas para estas *Síntesis*... provienen de los servicios de France Press —muy ricos en este punto—, así como de los periódicos de los principales países latinoamericanos. ■



El vacío de la ausencia

Pertenece Károly Makk a la generación intermedia del cine húngaro —al lado de Miklós Jancsó o András Kovács—, cuyos miembros nacieron entre 1925 y 1930, comienzan sus actividades cinematográficas

(1) *Síntesis Informativa Iberoamericana*. Centro de Documentación Iberoamericana. Instituto de Cultura Hispánica.

después de la Liberación que seguiría a la segunda guerra mundial y realizan sus primeros largometrajes en los años cincuenta. Concretamente, es en 1954 cuando Makk inicia su carrera, con la comedia *Lilomfi*, que va a figurar como uno de sus mejores títulos junto a *La casa al pie de la roca* (1958) —exhibida en Televisión Española— y *Los obsesos* (1961). Pero a partir del fracaso de este film, toda la década de los sesenta es para él una continua cuesta abajo, de la que parece nunca va a recuperarse. Si la trayectoria anterior había sido irregular, la de dicha década resulta plenamente negativa. Cuando, en 1970, Makk aborda la adaptación de dos relatos cortos de Tibor Déry (cuya novela *La frase inacabada* es uno de los clásicos de la literatura contemporánea húngara, habiendo sido adaptada el pasado año al cine por Zoltán Fábri), muy pocos apuestan por el éxito de la empresa. Sin embargo, la película —*Szeretem* (Amor)— es muy bien recibida y premiada por dos veces en el Festival de Cannes del año siguiente, gana para Makk el Premio Kossuth (máximo galardón establecido para los artistas húngaros) y obtiene una notable repercusión tanto dentro del país como fuera de él, contribuyendo así al prestigio de calidad que rodea al cine magiar. En su siguiente, y por el momento último film, *Juego de gatos*, Makk continúa en una línea muy similar a la de *Amor*, aumentando aún más, hasta límites ya peligrosos, la fragmentación del discurso cinematográfico en su deseo de acceder a unos mundos interiores, donde el pasado, el recuerdo, los deseos y la asociación de ideas toman un especial relieve, una dimensión protagónica.

El esquema argumental de *Szeretem*, obra que se define por su tratamiento del vacío afectivo que crea la ausencia de un ser amado, no puede ser más sencillo: Dos mujeres, madre y

esposa, esperan el regreso de un hombre que ha sido encarcelado en los duros años del stalinismo (la acción se desarrolla durante 1953, en Budapest). La madre es muy anciana y está gravemente enferma; para que la noticia de la prisión no le afectara, su nuera le ha hecho creer que el hijo se halla en Estados Unidos triunfando como director de cine. Es, por tanto, un juego de ficción en el que una, a través de cartas falsas donde el hijo cuenta sus éxitos de todo tipo, hace caer a la otra, al mismo tiempo que ha de soportar la dureza de la realidad cotidiana. Las relaciones entre ambas mujeres constituyen una mezcla de amor y odio, de conmisericordia y hastío, donde confluyen una serie de fuerzas y matices psicológicos que hacen distinta cada situación. Rechazando voluntariamente toda progresión dramática tradicional, las distintas convenciones que marcan «a priori» cuáles han de ser los caminos imprescindibles para que una historia interese al espectador, Makk se detiene con minuciosidad no sólo en la descripción de la psicología de sus personajes, sino especialmente en dar hasta los últimos detalles del mundo que los envuelve y conforma. Mediante planos muy breves, «flashes» en la mayoría de los casos, recoge con sensibilidad y poder de captación cualquier imagen que ayude a conformar la interioridad de sus personajes o la realidad del marco en que viven. Marco físico y especialmente marco subjetivo. Así, uno de los mejores momentos del film se centra en la lectura que la madre hace de una falsa carta de su hijo, dando al espectador —junto a la voz en «off» con el contenido del texto— las imágenes subjetivas que van surgiendo en la cabeza de ella, «adaptando» a su época juvenil de principios de siglo y a una mitología de alta burguesía los pretendidos éxitos con que se le oculta la verdad. En este juego de ficción mi-

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.