

en la dialéctica ciudad-campo, que arranca directamente de los escritos de Marx-Engels-Lenin, que denunciarán claramente la degradación de la ciudad y la «descampesinización» en la estructura capitalista, en su intento de redimir el campo, «sometido, impotente y olvidado», como se nos recuerda, dijo Lenin.

En esta problemática se refleja claramente las divergencias de enfoque, que se concreta en la polémica entre «desurbanistas» y «urbanistas», términos que, por otra parte, se enfrentaban también en el urbanismo capitalista. El libro traduce la polémica a través de artículos del ur-



banista por excelencia, Sabsovich (de quien se publican dos), en donde plantea la organización básica de grandes edificios de alojamiento, completados con centros colectivos de alimentación, servicios y, sobre todo, de educación, a través de las «ciudades de niños» y las «ciudades escuelas», vinculadas a los centros de producción. Por otro lado, se ofrecen fragmentos desurbanistas, de Miljutin, la ciudad verde de Ginzburg para Moscú; el más agresivo de todos, el manifiesto «Por el desurbanismo», en que se plantean opciones totalmente distintas, llamando a las casas-comuna de los urbanistas comunas-embuste, y acusando de sustituir el comunismo por el comunalismo. Por fin, el artículo «La ciudad socialista en la sociedad sin cla-

ses», de Svetlov y Gornij, redactado en 1934, anula ambas opciones con igual violencia, ligada ya claramente a la autoridad ideológica staliniana. Se ataca a los desurbanistas señalando que «ningún sacrilegio intento de refugiarse tras el nombre de Marx y Lenin puede servir para esconder la esencia de la contrarrevolución de derecha...»: ataca igualmente a los colectivistas de comunas acusándoles de enmascarar con fraseología socialista los planteamientos burgueses de claro origen en las «unidades de habitación». ¿Cuál aparece entonces como la opción espacial socialista que se perfila hacia el futuro? Pues la ciudad «compacta y fácilmente organizable», a las que se añaden ya datos estético-icónológicos: «Ha sido necesaria la autorizada amonestación del camarada Stalin acerca del legítimo deseo de los trabajadores de ver traducidas todas sus propias exigencias culturales y materiales, y las directrices del camarada Kaganovitch, que prevén que las ciudades no sólo deben ser cómodas, sino también «bellas», para que primero en el proyecto y luego en la realización sean finalmente introducidos elementos artísticos y sobre todo arquitectónicos». Parece ser que la voluntad de «diferenciación» propia de la posrevolución ha dado paso a la voluntad de «belleza», que en la época del realismo socialista palladiano se traducirá en imágenes muy conocidas y demasiado explotadas. Prescindiendo de estas imágenes que durarán hasta la desestalinización, parece que esta orientación compacta será readaptada en las «nuevas células de asentamiento urbano», los NER del futuro urbanismo socialista. Pero esto es otra historia, y el libro, lógicamente, no la trata.

Paralelamente a todo esto, se perfila claramente la referencia URSS-Occidente, tanto en las estructuras urbanas y arquitectónicas como en las imágenes correspondientes. La convergencia de soluciones (término muy usado en la comparación económica) constituye una tentación inmediata. Si los soviéticos acusaban de burguesas a muchas de las propuestas de la época, en Occidente se etique-

taba de «bolchevique» a buena parte de la arquitectura racionalista. Pero esa convergencia no debemos olvidar que se superponía a situaciones opuestas, señaladas claramente por Svetlov y Gornij: «... el urbanista burgués intenta racionalizar los centros urbanos... volviéndose hacia las conquistas de la ciencia y de la técnica. Conservando inalteradas las relaciones sociales de la sociedad capitalista...», es decir, según lo que Lefebvre llamó el «espacialismo», el urbanismo, como medicina del espacio, sin traducción a otros sectores. Por ello, aunque la estructura física, en las propuestas socialistas pueden parecer sospechosamente iguales, debemos tener en cuenta que además existen una estructura de «uso» y de «acceso» a ese nuevo espacio. ■ LEOPOLDO URÍA.

CINE

Donde se sigue deshojando la margarita

Se acercan ya las fechas de celebración de los festivales internacionales de cine, y con ello, las especulaciones sobre los títulos que serán elegidos para cada festival. Lógicamente, según se desprende de las experiencias de años anteriores, las películas que se exhibirán como «representativas» de la cinematografía española no serán aquellas que han sido destacadas en los premios oficiales del Sindicato, o las que se señalan en discursos y artículos, sino justamente las películas difíciles que sufren los rigores de la censura, las películas que los cineastas jóvenes —cada día menos, porque esto del cine quema mucho— hacen contra viento y marea, en las que arriesgan sus pocas pesetas, y que constituyen, paradójicamente, las excepciones del cine español.

La cuestión no es nueva y resulta ya hasta vulgar señalarla. Pero no por ello deja de ser importante y significativa. Mucho más cuando se añade el dato revelador de que las películas españolas en festivales extranjeros se presentan en su versión íntegra, reservando la mutilada

para el conocimiento de los españoles.

Intentando encontrar un poco de coherencia a la política de festivales, sería lógico esperar que los cineastas cuyas obras son suficientemente importantes como para «representar» oficialmente un país, tendrían una protección más que especial, una cierta tranquilidad en su trabajo, una especie de continuidad asegurada. Sin embargo, Nino Quevedo, del que se presentó «Goya» en el pasado Festival de Cannes, no ha vuelto todavía a plantearse en serio una nueva película, y Carlos Suárez, cuyo «Liberxina 70» fue al Venecia último, ha anunciado oficialmente su retirada del cine, visto el escaso porvenir que le espera si se ve obligado a repetir la aventura de su última película: más de dos años de espera de la aprobación de censura, varias versiones y doblajes hasta conseguiría (con los consiguientes gastos que ello supone) y carencia de interés o protección oficial que le permita recuperar algo del dinero invertido.

Este año son los nombres de Gonzalo Suárez, Pedro Olea, Eloy G. de la Iglesia y

gen, naturalmente, de la película, no hacen traicionar ninguna postura. Los cuatro autores tienen en su haber otras películas anteriores que, en festivales o no, han supuesto interesantes éxitos, han logrado con sus películas definirse como autores consistentes y revalorizar de alguna manera el cine español. Los cuatro acaban de realizar ahora su película más importante, Olea, Ungría y de la Iglesia se han superado con su último trabajo. Suárez ha realizado una película bien diferente a lo que hasta ahora era su cine, buscando un nuevo camino de expresión dentro de su continua y violenta inquietud.

Pero lo que ocurre también es que son precisamente estos cuatro autores los que han sufrido ahora sus más importantes miedos, han visto sus películas más en peligro que antes. De la Iglesia vio definitivamente prohibida su «Semana del asesino», y aunque ya se diga que ha sido aprobada, lo cierto es que ha sido a costa de más de treinta mutilaciones, la obligación de rodar una nueva escena y variar el doblaje de alguna otra. ¿Es esto una película



Gonzalo Suárez, dirigiendo a Ana Belén y a Victor Manuel en una escena de la película «Morbo».

Alfonso Ungría los que se barajan para festivales. Cualquiera de las cuatro películas de las que son responsables —«Morbo», «La casa sin fronteras», «La semana del asesino» y «Tirarse al monte»— han partido de supuestos excepcionales en el cine español, han antepuesto sus necesidades de expresión personal, de respeto al cine y al espectador, a cualquier servilismo comercial o político. Lógicamente, las películas no están hechas de espaldas a la taquilla; cada una de ellas, a su manera, trata de interesar al espectador. Pero sus posibilidades comerciales sur-

aprobada? Alfonso Ungría, tras varias mutilaciones, se vio sin «doble cuota de pantalla», lo que significaba la imposibilidad de exhibir su obra en Cines de Arte y Ensayo, lógicos destinatarios del producto. Y Suárez se ha visto también obligado a hacer supresiones y variar el doblaje.

Sin duda alguna, van a ser estos autores y estas películas las que «representen» la cinematografía española en Cannes, Venecia, Berlín... La pregunta que surge es la siguiente: ¿qué es lo que representan, cómo lo van a representar? ■ DIEGO GALAN.