

ÍNDICE GENERAL

Historia de una pasión cinematográfica. 5

Nota del antologador. 27

Argentina

Todo un hombre. 29

Brasil

Cangaceiro. 33

Grito de libertad. 37

Selva trágica. 40

Checoslovaquia

Éxtasis. 43

Limonada Joe. 46

España

Calle mayor. 49

Llanto por un bandido. 53

Estados Unidos

Anatomía de un asesinato. 56

El delator. 59

El gran dictador. 62

El halcón maltés. 69

El tesoro de la Sierra Madre. 71

Fuga en cadenas. 75

Ídolo de barro. 79

Intimidad de una estrella. 80

Intriga internacional. 83

| | |
|------------------------------|-----|
| Julio César. | 86 |
| La dama de las camelias. | 90 |
| La diosa. | 93 |
| La patrulla infernal. | 96 |
| La quimera del oro. | 100 |
| La sal de la tierra. | 103 |
| La sogá. | 106 |
| Macbeth. | 109 |
| Marty. | 111 |
| Monsieur Verdoux. | 115 |
| Nanuk, el esquimal. | 123 |
| Porgy y Bess. | 126 |
| Río Bravo. | 129 |
| Sacrificio por sus hijos. | 131 |
| Tener y no tener. | 136 |
| Tiempo en el sol. | 140 |
| Un rostro en la muchedumbre. | 143 |

Francia

| | |
|----------------------------|-----|
| Cleo de 5 a 7. | 147 |
| El amor a los veinte años. | 149 |
| El muelle de la bruma. | 153 |
| El silencio es oro. | 157 |
| El trigo joven. | 161 |
| Gervasia. | 165 |
| Hiroshima, mi amor. | 167 |
| Juegos prohibidos. | 170 |
| La batalla del riel. | 175 |
| La bella y el diablo. | 178 |
| La bella y la bestia. | 182 |
| La felicidad. | 186 |
| La gran ilusión. | 188 |
| La Kermesse heroica. | 194 |
| La Marsellesa. | 198 |
| La ronda. | 200 |
| La vieja dama indigna. | 204 |
| Las brujas de Salem. | 207 |

Las vacaciones de monsieur Hulot. 211
Los amantes. 213
Los amantes de París. 218
Los bajos fondos. 221
Los cuatrocientos golpes. 225
Memorias de una doncella. 228
Mi tío. 232
Puerta de lilas. 235
Sierra de Teruel. 239
Un carnet de baile. 242
Un condenado a muerte se escapa. 245
Vencido por amor. 249

Grecia

Stella. 254

Inglaterra

Al filo del abismo. 259
Desaparece una dama. 262
Enrique V. 264
Hamlet. 270
La importancia de llamarse Ernesto. 276
Ricardo III. 279
Treinta y nueve escalones. 283

Italia

Arroz amargo. 286
Bandidos de Orgósolo. 290
El abrigo. 292
El eclipse. 296
Humberto D... 298
La aventura. 301
La calle. 305
La honorable Angelina. 309
La langa notte del '43. 311
Las noches de Cabiria. 314
Manos sobre la ciudad. 320
Milagro en Milán. 322

Paisá. 326
Puente entre dos vidas. 329
Roma a las once. 331
Romeo y Julieta. 335
Salvatore Giuliano. 338

Japón

El trono de sangre. 341
Los malos duermen bien. 343
Rashomon. 346
Sanjuro. 350

México

El ángel exterminador. 353
La perla. 356
La pintura mural mexicana. 359
Memorias de un mexicano. 363
Raíces. 368

Polonia

Atentado. 374
Generación. 377
Los caballeros teutónicos. 379

Suecia

La señorita Julia. 382

Unión Soviética

Alejandro Nevski. 386
Chapaev. 391
Diez días que conmovieron al mundo. 396
El acorazado Potemkin. 399
El comunista. 401
El diputado del Báltico. 405
El fin de San Petersburgo. 407
Éranse un viejo y una vieja. 411
Iván el terrible. 414
La dama del perrito. 417
La duodécima noche. 420

- Lenin en 1918. 422
Marinos de Kronstadt. 425
Otelo. 427
Tres cantos a Lenin. 430
Firmeza y continuidad de una conducta. Por
Raúl Roa. 433
Cronología de José Manuel Valdés Rodríguez. 439
Índice de títulos en español. 445
Índice de títulos originales. 449

HISTORIA DE UNA PASIÓN CINEMATOGRAFICA

José Manuel Valdés Rodríguez fue un pionero indiscutible en el campo de la crítica y la divulgación cinematográfica en Cuba. Sin embargo, esta verdad prácticamente inobjetable alcanza su más completa significación, si la sometemos al análisis que sólo nuestro actual momento histórico nos podía permitir.

Nadie como José Manuel Valdés Rodríguez puso de relieve, en forma mantenida y consecuente, durante cerca de cuarenta difíciles años, la funcionalidad cultural del cine y estableció, con la misma perseverancia y responsabilidad, un punto de partida básico —tanto organizativo como teórico— al que tendrían en su instante que acudir obligadamente las posteriores promociones de críticos, activistas, divulgadores y aquellos que luego formarían, con el triunfo de la Revolución, la primera hornada de realizadores cinematográficos cubanos.

Debe señalarse, en particular, que la labor de Valdés Rodríguez centró su objetivo en destacar la naturaleza artística del cine y sus potencialidades, ya desde entonces escamoteadas por el comercialismo, su ascendencia o capacidad *suasoria* —como él mismo la definió— sobre el público, su inclusión en el ámbito de las ideas, sus superiores aptitudes como vehículo de educación e información, y la profunda antinomia

que encerraba, insuperable dentro del contexto capitalista, al constituir el cine, al mismo tiempo, un arte y una industria.

A finales de la década del veinte, época en que José Manuel Valdés Rodríguez inicia su actividad de crítico y divulgador cinematográfico, el cine carecía de reconocimiento social como expresión de cultura, incluso, entre los minoritarios sectores intelectuales de nuestro país. El hecho se explica por la ausencia, a nivel mundial, de un número significativo de obras auténticamente artísticas y creadoras. Asimismo, aquellas pocas que habían alcanzado tal categoría jamás eran exhibidas en nuestras mercantilizadas pantallas. Esta situación era el reflejo, en cierta medida, de un momento universal en el desarrollo del cine. Señala con razón Guido Aristarco que no fue hasta los primeros años del veinte que los realizadores soviéticos y no soviéticos comenzaron a elaborar «sus métodos de trabajo, ensayando principios y teorías». Del mismo modo apunta el estudioso italiano que fue también por entonces que el cine mudo inició su proceso de toma de «conciencia de sí mismo, de sus medios y posibilidades expresivas» y que entraron en una fase de afianzamiento las primeras personalidades cinematográficas: Chaplin, Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Fritz Lang, Victor Sjöström y otros. Y concluye Aristarco: «justamente en este período es cuando nacen las primeras y auténticas teorías cinematográficas».¹ Sin embargo, el hecho que tenía carácter universal se acentuaba dramáticamente dentro de nuestro ámbito con los violentos contrastes propios

¹ Guido Aristarco: *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Ed. Lumen, 1968, p. 167.

del subdesarrollo económico y de su correspondiente subdesarrollo cultural.

Hacia principios de los años veinte, dos hechos fundamentales atestiguan que se está iniciando una revalorización del cine como obra de cultura. Por un lado aparece la promoción inicial de escritores que se aventuran a publicar lo que pudiéramos llamar las primeras críticas de cine de que se tengan noticias: Riccioto Canudo, Louis Delluc, Leon Mussinac, y Germaine Dulac. Por el otro, el llamado que el teórico húngaro Bela Balázs hace, en 1924, a todos los artistas e intelectuales del mundo con el fin de que empiecen a interesarse por el cine y lo conviertan en objeto de sus meditaciones.

En Cuba, casi en el mismo momento, se comienza a mostrar un vivo interés y ascendente reconocimiento por el cine. Este interés y ascendente reconocimiento se pantetizan en permanentes y reiteradas críticas de medianos valores originales o en la mera alusión, firmadas por más de un escritor —quiero decir, por hombres de letras—, en particular, por aquellos que integraban las más recientes generaciones literarias. Esta preocupación por el cine, en nuestro contexto, no representaba entonces un acontecimiento al margen de nuestra actividad cultural. Como hecho significativo se inscribía en el centro mismo de un vasto panorama de inquietudes e indagaciones que en aquellos años se inauguraba. No se puede pasar por alto que en la segunda mitad de la década del veinte una nueva hornada intelectual vela sus armas, dando inicio así a uno de los movimientos de renovación cultural más importantes y trascendentes del período pseudorrepublicano y que, al decir de Carlos Rafael Rodríguez, constituía

«expresión de una crisis más profunda que afectaba a las esencias mismas del desarrollo nacional cubano».²

Es conocido que este movimiento sobresalió sobre todo en los campos de la literatura y de las artes plásticas contemporáneas cubanas, a través de las cuales alcanzó a desarrollar una búsqueda y replanteo de las esencias nacionales y autóctonas en términos de clara y definida universalidad.

Al margen de cualquier valoración que tenga que ver con niveles de expresión e influencia particulares, las nuevas técnicas narrativas, la elevación a planos superiores de personajes como el campesino y el obrero que obtenían al fin carta de ciudadanía en el mundo del arte y la literatura, la música de avanzada, la poesía de vanguardia y sus modos particulares de expresión: poesía pura, social o negrista, el ensayo de indagación nacional —en el que lo universal se expresaba a través de lo nuestro— y la pintura que echaba abajo cánones obsoletos y caducos, constituyen auténticas rupturas que permitirían al mismo tiempo una continuación superada de nuestro desarrollo cultural como nación.

Igualmente floreció, en el seno de este movimiento que se llamó a sí mismo *arte nuevo*, una inquietud, del mismo modo válida, en torno a lo que el cinematógrafo iba ya significando para la cultura mundial. Este hecho no puede ser soslayado. Si hojearnos las revistas más representativas de aquella etapa inicial de exploraciones y logros, podremos comprobar que el cine empezaba a ser observado entre nosotros a través

² Carlos Rafael Rodríguez: «Los comunistas ante el proceso y las perspectivas de la cultura cubana» [Primera parte.], en *El Caimán Barbudo*, La Habana, diciembre de 1981, p. 16.

de una nueva luz. Se daban los primeros pasos hacia la articulación de una voluntad que entendiera el cine desde una perspectiva cultural y artística.

Sin embargo de entre aquel grupo de escritores —muchos de los cuales representan hoy en día efectivas muestras de una actitud contemporánea en el arte—, José Manuel Valdés Rodríguez despunta por la persistencia de sus preocupaciones y por su personal conceptualización, específicamente cinematográfica. Estas dos características perfilan, en un principio, su personalidad. Hay que subrayarlo: en nuestro crítico la formación literaria no se hace sentir. Su modo de aproximación al cine de entonces y el nivel teórico que logra alcanzar, son expresión de que existe en él una diáfana conciencia de que el cine constituye una manifestación en esencia distinta que requería, por tanto, para su abordaje, instrumentos de análisis propios.

No es ánimo de encasillamiento académico, labor de gabinete ajena del acontecer objetivo. Ni tampoco actitud mecánica atenta sólo a fechas o a colaboraciones del autor en una u otra publicación. Sino todo lo contrario: se trata de explicar la figura de Valdés Rodríguez y su práctica insertadas en el devenir de nuestra cultura nacional y entenderlas como parte vital de ésta.

Su voluntad por inscribir en nuestro contexto una nueva dimensión del cine e incorporar de forma creadora lo más valioso de la realización cinematográfica universal, iniciando así un discurso reflexivo que llega hasta nuestros días, identifican a Valdés Rodríguez —en el ámbito de la crítica y la divulgación cinematográficas— con los postulados de aquel movimiento que, en la opinión de Alfredo Guevara, «quiso ser nuevo, renovador y fundador de una actividad más

rigurosa y creativa ante la realidad».³ Sin embargo, hay que señalar asimismo que la labor de Valdés Rodríguez no se detuvo ahí.

El gran poeta soviético Vladímir Maiakovski había alertado, hacia 1922, en cuanto a las bases sustancialmente enfermas sobre las que se asentaba el cine en sus comienzos. «El capitalismo encandiló sus ojos con mucho dinero. Los hábiles productores lo llevan de la mano por las calles. Juntan dinero, moviendo los corazones con argumentos llorones. Esto debe terminar»,⁴ decía. Por entonces, el cine en Cuba se había modelado como un medio más de imponernos una falsa visión del mundo y de sus problemas que, a la par, favoreciera sus intereses. Este proyecto perseguía establecer, a niveles populares, patrones de gusto deformados y deformantes que, en el cumplimiento de sus infinitos círculos, fuera perpetuando la ignorancia, la incultura y la superficialidad, y que aseguraran, a medio y largo plazo, una gradual desnaturalización de nuestras capacidades creadoras como pueblo y una pérdida progresiva de nuestra identidad nacional. Este esquema era la expresión, en el plano de las ideas, de un absoluto y aherrojado dominio económico y político que pretendía eternizarse.

Al mismo tiempo, el cine —entiéndase el cine norteamericano que monopolizaba nuestras pantallas— era para la época, y lo fue sin variación hasta el primero de enero de 1959, un jugoso negocio del que se beneficiaban los exhibidores, los distribuidores y, en primerísimo lugar, las multimillonarias empresas norte-

³ Alfredo Guevara: «Para presentar cincuenta años de arte nuevo en Cuba», en *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 106, enero-febrero 1978, p. 3.

⁴ Vladimiro Maiakovski: *Obras escogidas*, Buenos Aires, Ed. Platina, 1958, t. III, p. 185.

americanas proveedoras de filmes. Era una estructura que se concebía infalible y que no dejaba, en lo aparente, resquicio ni puerta de escape algunos. Ambos, el cine como negocio y el cine como instrumento de castración de nuestra identidad, clavados en la conciencia nacional, establecían entre sí una relación dialéctica al sistema capitalista dependiente que entonces imperaba en Cuba. Sólo entendiendo el cine, a través de esta compleja relación, se podía emprender —en ese instante y en nuestro contexto— la reivindicación de aquél como vehículo superior de cultura.

En ese sentido debe señalarse que, a diferencia de la gran mayoría de sus contemporáneos, que también por la fecha hicieron incursiones más o menos significativas en el campo de la crítica cinematográfica, Valdés Rodríguez entendió con claridad notable que su labor como crítico sólo se podría llevar a cabo en la medida en que se asumiera el cine como un hecho ideológico, expresión, a un nivel particular de la actividad artística, de la lucha de clases que vivía Cuba y también el mundo. En síntesis, en tanto se asumiera el cine y su estética con un sentido cultural. Como postuló Aristarco más tarde, no bastaba con mostrar que el cine era un arte, sino que también era preciso incorporarlo a la cultura, entendida como un complejo histórico y filosófico. No sólo era necesario articular principios estéticos, sino que era obligado afincarse en el ámbito de la cultura, o lo que es decir, en el de la moral, la sociedad, la política, etcétera. De este modo el interés del crítico atendería también aquella mayoritaria producción cinematográfica, artísticamente manca —concebida en términos de total mediocridad—, pero con una altísima ascendencia sobre el público.

Visto con la perspectiva que nos concede el tiempo transcurrido, no hay dudas de que entender y divulgar el cine como arte, destacar y dar a conocer a los

realizadores más significativos de aquella etapa inaugural y sus más logradas obras —así como las cinematografías que ya empezaban a establecer hitos en la historia de este arte emergente—, evidenciar la manipulación que el capitalismo mundial, y ante todo el norteamericano, ejercían sobre este poderoso vehículo de conocimiento, se inscribían de facto dentro de la lucha ideológica que entonces libraban los sectores obreros más avanzados y los grupos intelectuales con una conciencia antimperialista más definida. Incluso, podemos afirmar que se identificaba al mismo tiempo, con aquella nueva cultura que, al fragor de la lucha de clases, iba formando su esencialidad y que, ya desde entonces, nacía en oposición a la cultura de la clase dominante. Pues, en aquel minuto definitorio, postular la condición artística, social, política y educativa del cine constituía, en nuestro medio, parte de una lucha permanente y urgentísima en el campo de las ideas. Dar a conocer entonces el ejemplo más alto de esa funcionalidad artística y social —el cine soviético, de cuya promoción Valdés Rodríguez fue un indiscutible y consecuente iniciador—, en contraposición al cine congelado, embrutecedor y esquemático que exhibían las salas del país, se entroncaba con lo más granado del pensamiento progresista de la época, en frontal y aguda oposición a la burguesía neocolonial, la cual, ya desde entonces, asimilaba acríticamente los productos más desnaturalizados de la llamada cultura de masas norteamericanas.

José Manuel Valdés Rodríguez por tanto, no sólo representó un ejemplo de la vanguardia artística y del pensamiento en la esfera de la divulgación y la crítica cinematográfica. Él fue aún más allá. De acuerdo con las condiciones de extrema dependencia económica, política y social, en que se encontraba Cuba en relación con los Estados Unidos, al saber advertir que toda au-

téntica revalorización del cine, sólo se podía llevar a cabo de forma coherente y creadora si se asumía la perspectiva teórica que ofrecía la vanguardia revolucionaria, se convirtió en la expresión más determinante y consecuente de esa vanguardia artística en el contexto cinematográfico. Debe al mismo tiempo subrayarse, que fue precisamente gracias a esa perspectiva, que logró alcanzar una visión unitaria de los problemas del cine, una funcionalidad del conocimiento, como lo entiende el marxismo, es decir, como un conocimiento ligado con la práctica.

Igualmente, no podemos dejar de mencionar que el período que va de 1925 a 1935, momento en que hemos detenido este análisis, no sólo se caracterizó por profundas y radicales rupturas y novedosas búsquedas artísticas. Fue, por sobre todo, momento de esenciales y definitorios procesos sociales y políticos. La lucha contra la dictadura de Machado, la participación activa y ascendente de las clases populares en esta lucha, la consolidación de una ideología marxista-leninista y la creciente influencia del partido de la clase obrera en la vida nacional, son los puntos climáticos de este instante histórico. Hay que apuntar asimismo que preocupaciones culturales y búsquedas políticas eran expresión de lo que Carlos Rafael Rodríguez caracterizó años después, al referirse al período, como síntomas de que «el espíritu nacional exige una nueva salida».⁵ De ahí que el joven intelectual que en los albores de la década del treinta muestra, desde su isla del Caribe, consistentes e indagadores desvelos en torno a ese nuevo arte que, surgido en Europa, alcanza a pasos de gigante la conciencia de la humanidad toda, sea el mismo que integra, como vocal, la comisión de homenaje a Varona en 1930, acto de reconocimiento al

⁵ Carlos Rafael Rodríguez: *op. cit.*, p. 17.

patriota y a sus incorruptibles virtudes y, por tanto, de repulsa vertical y pública al tirano Machado que pisoteaba esas virtudes. Es el mismo José Manuel Valdés Rodríguez que se encuentra incorporado a la Liga Antimperialista en su segunda etapa de 1931, y de la que será su secretario tres años más tarde. Es el mismo que en 1934 cierra filas en el Partido Comunista de Cuba y viaja a la Unión Soviética, lo que le convertirá en uno de los primeros cubanos en conocer directamente el país de los soviets y su Revolución, a la cual llamó, en un trabajo de noviembre de 1930, «pivote sobre el que va a girar —está girando ya— la historia del mundo».⁶ El mismo que, como miembro de la dirección colectiva de la revista *Masas*, encara el proceso judicial que le inicia la dictadura de Batista, en su primera etapa, y por el cual se le enviará a la cárcel junto a sus compañeros de responsabilidades e ideas.

No quiero dar a entender que hubo una suerte de paralelismo entre su labor de crítico y divulgador y su vida política. Ambas deben ser entendidas como expresión de una misma conciencia en desarrollo que, por consiguiente, se evidencia en planos distintos —pero estrecha y profundamente imbricados— del quehacer individual. El marxismo fue para Valdés Rodríguez el modo de comprender, en su compleja totalidad, y sin visos de elitismo o eurocentrismo, la verdadera esencialidad del cine, sus visibles y ocultas contradicciones y valorar de forma crítica cualquier postura esteticista. Pero también constituyó la vía de aceptar y asumir cualquier tipo de indagación que, no ya el cine, sino la vida misma le propusiera. Esto explica que ac-

⁶ José Manuel Valdés Rodríguez: Nota sobre John Reed, en *Revista de La Habana*, La Habana, núm. 11, noviembre de 1930, Vol. 4. p. 177.

tividad política y cinematográfica, analizadas en su conjunto, muestren una particular coherencia e integridad. El crítico cinematográfico no cede jamás al ciudadano comprometido y consecuente con sus deberes y obligaciones. Esta será una constante en su existencia. Por azar, revisando su papelería para la realización de este trabajo, encontramos copia de una carta que confirma la consistencia de su actitud pública. En la misiva en cuestión, fechada el 19 de abril de 1957, y dirigida al delegado general del Festival de Cannes, Valdés Rodríguez declinaba la invitación, extendida por aquél, a participar en la décima edición de ese Festival cinematográfico que tendría lugar ese año. Entonces, José Manuel Valdés Rodríguez, con más de sesenta años y cuando mayor era la represión de la dictadura batistiana luego del ataque al Palacio Presidencial, explicaba los motivos de su decisión: «La grave crisis de mi país, que afecta la vida periodística y las actividades de la Universidad de La Habana a la que estoy vinculado, me impiden ausentarme de Cuba y aceptar tan fina y honrosa invitación.»

Resumiendo, podemos afirmar que Valdés Rodríguez, al enrumbar sus preocupaciones cinematográficas hacia el campo del pensamiento revolucionario de su época —que no era otro que el de la clase obrera— y dirigir su vida misma en ese sentido, se sumó a ese sector de la vanguardia intelectual que, rompiendo con sus propias limitaciones clasistas, devino —hoy lo sabemos con certeza— la más auténtica y fecunda vanguardia. Esta auténtica y fecunda vanguardia tiene, para nosotros, su símbolo más elevado y vertical en la vida y la obra de Juan Marinello.

El propio desarrollo de Valdés Rodríguez —quien procedía de una familia pequeñoburguesa ilustrada del siglo XIX, pero venida económicamente a menos— ejemplifica la evolución de ciertos sectores de la vida

cubana de la época. Luego de la muerte del padre, a mediados de la década del diez, el joven José Manuel tiene que poner su inteligencia y capacidad al servicio de un entonces boyante hacendado criollo. Sin embargo el producirse el *crack* de 1921, queda sin empleo y comienza a desempeñarse, primero en la administración de un cine y, más tarde, y gracias a sus relaciones y conocimientos de la sociedad *bien* habanera, como cronista social. Era, en definitiva, una de las posibles opciones con que podían contar, perdida su base económica, los sectores más versados de nuestro dorado siglo XIX: convertirse en folicularia al servicio de una nueva burguesía dependiente y carente de cultura y lustre, pero llena de ínfulas propias del nuevo rico. Y es precisamente su comprensión de los hechos históricos que tienen lugar entonces en el mundo y ante todo en su país, lo que salva al intelectual José Manuel Valdés Rodríguez y le permite trascender e integrarse a lo más vivo de la cultura nacional que, luego de 1959, comienza a definir su signo socialista. De este modo, si bien Valdés Rodríguez es un solitario pionero, su presencia, existencia, actividad e influencia posterior, no constituyen hechos inexplicables, desprovistos de raíces dentro de nuestro devenir, sino que forman parte y son expresión de nuestro quehacer como pueblo desde el punto de vista cultural, social y político.

Aunque el presente volumen recoge lo fundamental de sus críticas cinematográficas —las cuales totalizaban, al retirarse en 1965, la cifra de ocho mil—, no se puede entender su práctica y eficacia si desconocemos su labor pedagógica, primero en la Academia de Artes Dramáticas, de la Escuela Libre de La Habana, y luego, en la Escuela de Verano y en el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana. Hay que destacar muy particularmente que en nuestro

alto centro de estudios, Valdés Rodríguez dejó este fruto de su esfuerzo y tesón que, ya encauzado a través de las nuevas estructuras articuladas por la Revolución, llega hasta nuestros días. Por medio de su prédica constante creó, a niveles profesionales, una conciencia en favor del cine como arma de cultura, enriqueció las bóvedas universitarias con los filmes más importantes de todas las épocas, constituyó los primeros cines clubs universitarios en Cuba y actuó de forma concientizadora sobre los sectores estudiantiles, a lo largo de más de seis lustros. Hoy podemos afirmar que casi todos aquellos que formarían la vanguardia revolucionaria en la actividad cinematográfica durante la década del cincuenta y que, después de 1959, serían los encargados de participar en la fundación del cine cubano, fueron en algún momento sus alumnos. No quiero decir con esto que su cátedra fuera el único y decisivo elemento formador —puesto que muchos y variados condicionamientos sociales y culturales explican la aparición y actuación de esta vanguardia—, pero sin lugar a dudas la acción pedagógica de Valdés Rodríguez estuvo presente en ellos.

No obstante, la crítica cinematográfica aquí recogida requiere un análisis contextual. Debe tenerse en cuenta que es, ante todo, un trabajo periodístico, teclado en la redacción del periódico, momentos después de vista la cinta y sujeto, por tanto, a la inmediatez de la prensa. Sin embargo, en él podemos descubrir la existencia de firmes criterios cinematográficos e ideológicos. Debe subrayarse en ese sentido la extraordinaria consecuencia ideológica en sus cuarenta años de ejercicio crítico. Para decirlo con el estilo certero de Raúl Roa: fue «un escritor que jamás se destiñó, ni se desvió, ni se agazapó».⁷ Tuvo al hombre concreto

⁷ Raúl Roa: «José Manuel Valdés Rodríguez», en *Bohemia*, La Habana, abril 2 de 1971, p. 57.

e histórico como objetivo último y más elevado de su práctica. Así, en un comentario que le despertó la cinta *La quimera del oro*, afirmó: «...la desvaloración del hombre como tal, el desdén por lo humano esencial, determina la quiebra de la literatura y la dramaturgia...».⁸ Si bien no concibió en términos orgánicos una teoría cinematográfica, de sus diarias críticas periodísticas podemos extraer aproximación marxista al cine, al arte y a la cultura en general.

Del mismo modo, en febrero de 1953, en el análisis de un filme argentino, hallamos la conceptualización del cine propugnado por él. Decía entonces nuestro crítico que:

...en la hora en que se debate la suerte material de millones y millones de seres, en que pueblos enteros están a punto de desaparecer, o han desaparecido ya, un arte como el cine, o como el teatro, debe contribuir esencialmente a resolver aquella aguda y angular problemática material y objetiva, situando a los hombres con claridad frente a ella, inculcándoles fe en una solución afirmativa preñada de futuro.⁹

Y pide, a continuación, un arte de compromiso político que se encuentre:

...en la primera trinchera, junto a los hombres que se batían en los más variados frentes por lograr, animados de los más altos ideales espirituales, un mundo material en el que sea posible realizar, en toda su hondura el estudio del yo pro-

⁸ José Manuel Valdés Rodríguez: «La quimera del oro», en *El Mundo*, La Habana, julio 2 de 1959.

⁹ José Manuel Valdés Rodríguez: «Todo un hombre», en *El Mundo*, La Habana, febrero 19 y 20 de 1953.

fundo e íntimo de cada hombre y salvar a la humanidad sobre la Tierra.¹⁰

Este compromiso político, ha de ser entendido, nos ha de reiterar Valdés Rodríguez a lo largo de toda su vida de crítico, en términos de *filmicidad*, es decir, convertido en arte cinematográfico, en «conjugación atinada de lo visual y lo sonoro, en constante e íntima articulación creadora».¹¹

El punto de vista contextual que demanda el abordaje de estas críticas, no debe confundirse con el falso paternalismo que otra etapa histórica superior puede suscitar. Ante todo ha de tenerse en cuenta el nivel de los estudios y conocimientos cinematográficos que prevalecían entonces. Si siguiendo a Rudolph Arnheim—quien para la fecha afirmaba que la historia del arte probaba que siempre que una manifestación asimilaba y conjugaba varios medios, como era el caso del cine, se descubriría que uno de ellos mostraba, invariablemente, una notable superioridad sobre el resto—, Valdés Rodríguez, por momentos, deja traslucir una sobrevaloración de la imagen visual sobre el espectro sonoro, hay que entender que entonces ese criterio representaba un punto de vista y de análisis en cierta medida explicable si tenemos en cuenta la utilización comercialista del sonido que emprende, hacia los años treinta, el cine de Hollywood. El criterio, por lo demás, era aceptado y defendido, en el plano teórico y práctico, por muchos en todo el mundo, entre los que podríamos mencionar a Chaplin y a Eisenstein. Al asumirlo, Valdés Rodríguez no hacía más que incorporarse, e incorporarnos, al debate mundial sobre el tema.

¹⁰ José Manuel Valdés Rodríguez: *op. cit.*

¹¹ José Manuel Valdés Rodríguez: «La batalla del riel» y «Chants populaires», en *El Mundo, La Habana*, julio 26 y 27 de 1951.

La divulgación del cine soviético en Cuba, realizada de forma sostenida por Valdés Rodríguez durante cuatro décadas, no sólo forma parte de la historia del cine en nuestro país, sino que se integra asimismo a nuestra historia política. Merece, por ese motivo, un reconocimiento especial. Desde un principio valoró Valdés Rodríguez la extraordinaria relación que se establecía entre la Revolución bolchevique y el arte cinematográfico en el cual advertía supremas condiciones como vehículo expresivo de aquella nueva sociedad. Se identificó, desde siempre, con la idea leninista de la importancia social del cine y comprendió y, lo más importante y también más riesgoso, difundió el concepto de que sólo unas nuevas relaciones sociales, libres de la explotación humana, permitirían que el cine trascendiera las limitaciones impuestas por el capital y que eran, en definitiva, las que frenaban su verdadero desarrollo. De la lectura de sus críticas dedicadas al cine soviético se desprende una natural identificación ideológica. Pero también una fundamentada comprensión y un detenido estudio de aspectos de la gramática del cine de Octubre. El corte y el montaje y la utilización e incorporación de elementos documentales, entre otros, los asume nuestro crítico como vías para estructurar, en términos cinematográficos, la conceptualización de un análisis marxista de la realidad.

Del mismo modo debe ponerse de relieve su amplitud de miras y su comprensión hacia todas aquellas corrientes cinematográficas que constituyeron aportes significativos. Podemos afirmar que no hubo auténtico momento en la historia del cine, a partir de 1930, que Valdés Rodríguez desconociera o minimizara en su justo valor. Véanse, en este sentido, sus críticas a ciertos filmes italianos de la posguerra. De aquéllos podemos entresacar su agudo abordaje del movimiento neorrealista, al que considera «el hecho cinematográfico con

mayor relevancia estética, específica y humana en la postguerra»¹² y al que define como «una cuestión de actitud frente a los problemas esenciales de la existencia del hombre; no una cuestión meramente formal, de aplicación del instrumental técnico». ¹³ Frente a los que impugnaban, por motivos claramente ideológicos, la estética neorrealista y le contraponían, de hecho, un cine mitificador de la realidad, edulcorador de los graves problemas humanos y que actuara sobre el público como sedante, Valdés Rodríguez replicaba:

No puede ser desolado y negativo un cine que se vincula de tal manera al hombre de hoy y su mundo. Hay dolor en los filmes italianos, y a veces tajante y desgarrador; pero no por gusto sino por inevitable. Porque no es permisible desembocar en un final venturoso con unos antecedentes que conducen necesariamente a lo contrario. Por otra parte el dolor no es ni afirmativo ni negativo; la reacción del hombre frente a él es lo que le da un sentido u otro.¹⁴

Estos abordajes, realizados en los primeros años de la década del cincuenta, desbrozan ya un camino que poco después emprenderían, en el terreno teórico y práctico —cada uno por su cuenta y a partir de la propia experiencia neorrealista— las distintas expresiones de la vanguardia cinematográfica de América Latina, punto de partida de lo más representativo del nuevo cine latinoamericano.

Al volver sobre esas páginas llama la atención ver cómo Valdés Rodríguez sabe separar, y salvar en de-

¹² José Manuel Valdés Rodríguez: «Roma a las once», en *El Mundo*, La Habana, febrero 18 y 19 de 1954.

¹³ José Manuel Valdés Rodríguez: *op. cit.*

¹⁴ José Manuel Valdés Rodríguez: *op. cit.*

finitiva, el oro —el poco que se produjo— de la ganga. Lo más grosero y caricaturesco de la producción argentina y mexicana de entonces era utilizado por las clases dominantes como un medio de adormecer a los sectores más atrasados de nuestro continente a los cuales no podía llegar, por obvios motivos culturales, el cine norteamericano subtulado. Es, a través de la valoración del cine que se hacía en América Latina por la época, que también podemos vincular por principio a José Manuel Valdés Rodríguez con el auténtico cine de Latinoamérica. Para él las tendencias más negativas de la producción latinoamericana de entonces estaban definidas por el pintoresquismo y la pobreza temática y sólo un exiguo número de cintas —*Janitzio*, *Redes*, *La guerra gaucha*, entre otras pocas—, habían sido capaces, en su opinión, de romper en algún sentido con esta deformante corriente. En el centro de este pensamiento no es difícil descubrir la voluntad del crítico que concedía al cine un más alto y decisivo destino en la cultura y la vida de nuestro continente.

Mención aparte merece por igual su enjuiciamiento del cine documental que llamó «satisfacción real del sueño milenario del hombre de apresar y reproducir su imagen y la de los seres de la naturaleza palpitan-tes y en acción»,¹⁵ «renglón cinematográfico vivaz, flexible, capaz a un tiempo del rasgo totalizador y la nota minuciosa, que puede apuntar a muy diversos objetivos y tener de arte y de ciencia a la vez».¹⁶ En el documental descubre la posibilidad de exponer y dilucidar el pasado y mostrar «algunos de los problemas

¹⁵ José Manuel Valdés Rodríguez: «Nanuk, el esquimal y El valle de los castores», en *El Mundo*, La Habana, junio 17 y 18 de 1952.

¹⁶ José Manuel Valdés Rodríguez: *op. cit.*

vitales del país». ¹⁷ Es por este camino —y no sólo a través de la crítica del cine comercial capitalista que se exhibía entonces en Cuba— que se nos revela José Manuel Valdés Rodríguez, a más de diez años de su muerte, un crítico fundador, radicalmente nuestro, un luchador valiente y esforzado por el más genuino cine latinoamericano.

Para el lector de hoy —realizadores cinematográficos, profesionales o aficionados, amantes del cine, miembros de cine clubs, animadores culturales y, muy en especial, para los actuales críticos cinematográficos— el presente libro constituye una lección viva. Leamos con objetividad sus páginas y conozcamos de qué manera Valdés Rodríguez supo cumplir, en una época nada propicia, con la misión social del crítico cinematográfico. Sus trabajos sobresalen por su capacidad para ahondar en el cine y no dejarse atrapar por las propias e intrínsecas limitaciones de este. Todos y cada uno de estos análisis desarrollan una reflexión que es, al mismo tiempo, el punto de partida para ese otro abordaje, mayor y más rico, que ha de emprender el lector-espectador a lo largo de su propio examen. Repasemos, por ejemplo, los comentarios que despiertan el filme brasileño *Grito de libertad* cuyo tema, la lucha contra la esclavitud, obliga al comentario sobre la historia de Cuba; *Cangaceiro*, por otra parte, ejemplo de crítica superior en momentos en que el chisme, la frivolidad y la intrascendencia intentaban entronizarse en buena parte de la llamada prensa cultural y cinematográfica de nuestro país; el filme *El trigo joven* cuya crítica, en 1956, da pie para que su autor aluda con valentía a «la crisis pública de nuestro país agudizada por la quiebra institucional de todos

¹⁷ José Manuel Valdés Rodríguez: «La pintura mural mexicana», en *El Mundo*, La Habana, abril 27 y 28 de 1954.

«conocida»,¹⁸ y *La bella y la bestia* en la que, simpatías aparte por Cocteau, Valdés Rodríguez realiza una valoración sensible y profunda, que testimonia una aprehensión del tema en sus esencias. Otro tanto se podría afirmar de las críticas dedicadas a *Carnet de baile*, el filme de Duvivier; *La ronda*, de Marx Ophüls; *Puente entre dos vidas*, la hermosa cinta de Visconti, inspirada en *Noches blancas* de Dostoievski.

Valdés Rodríguez se empeñó por romper —desde sus comienzos mismos— con la superficialidad de análisis, con el colonialismo cultural y político y con la veleidad artística. Al mismo tiempo mostró una raigal conciencia de que era urgente buscar —y él por su parte buscó y encontró— una dirección ideológica que permitiera comprender no sólo la actividad cinematográfica en su conjunto, sino todo el proceso cultural dentro del cual el cine se inscribía. Su obra periodística ha de ser vista, ante todo, como un momento fundador de la crítica cinematográfica cubana.

Es procedente apuntar, asimismo, que la labor emprendida por él tuvo, para bien de la crítica de cine en Cuba, sus continuadores. Aunque escasos en número, estos hombres y mujeres se impusieron, con marcada tenacidad y consecuencia ideológica, proseguir elevando el oficio crítico a planos superiores, como lo exigían las cambiantes circunstancias históricas y sociales fundamentalmente durante finales de la década del cuarenta y principios de los años cincuenta. Entre aquellos creo de una elemental justicia mencionar a Mirta Aguirre quien, a través de una perseverante obra periodística, le transmitió a nuestra crítica cinematográfica no sólo su innegable talento y agudeza intelectual, su sensibilidad artística y humana y su vasta cultura,

¹⁸ José Manuel Valdés Rodríguez: «El trigo joven», en *El Mundo*, La Habana, febrero 21 y 22 de 1956.

sino que la enriqueció del mismo modo con el propio devenir del pensamiento y de la práctica marxistas.

Valdés Rodríguez, sus preocupaciones y su invariable quehacer en el ámbito del cine quedarán como ejemplos de que el desarrollo de la conciencia social tiene sus formas particulares de manifestarse. Toda su obra será recogida, en los anales de nuestra historia cultural, como testimonio de su condición de pionero absoluto de la crítica y la divulgación cinematográficas en Cuba. Su paciente voluntad individual por un más noble y amplio destino para la cultura nacional, concretada en una prédica y una labor personales, se integran hoy, sin discusión, a esa voluntad colectiva que, nacida en 1959, no sólo ha creado una industria de cine nacional, sino que ha introducido cambios radicales en la actividad fílmica de todo nuestro país, que aseguran la aparición, en un futuro no lejano, de un nuevo espectador, en esencia distinto.

Su tenacidad de adelantado solitario se vuelve de esta manera obra colectiva. Sus desvelos en tiempos de desesperanza pueden ser encontrados potencialmente fructificados en nuestro actual movimiento cinematográfico. Hay algo suyo en la más sencilla e informal de las sesiones de cine que, a esta hora, en este mismo instante, se efectúa en cualquier rincón de nuestra Isla. De este modo trasciende la obra de los hombres.

ROMUALDO SANTOS

Ciudad de La Habana, 30 de agosto de 1982

NOTA DEL ANTOLOGADOR

Las críticas incluidas en el presente volumen aparecieron entre 1930 y 1965, sobre todo en el diario El Mundo, en el cual Valdés Rodríguez laboró ininterrumpidamente desde 1935. Por lo general, cada uno de estos trabajos constituyó, en su momento, una respuesta crítica y promocional referida a los innumerables estrenos cinematográficos que se sucedieron en Cuba durante ese extenso período. En ocasiones, cuando algún filme era reestrenado, Valdés Rodríguez acudía a un expediente tradicional entre los periodistas: retomar la crítica original y volver a publicarla, luego de introducirle algunos elementos de actualización. Para esta recopilación no siempre pudimos contar con las críticas originales, por lo que muchas veces tuvimos que conformarnos con reediciones, publicadas quince o veinte años después de ver la luz por primera vez. Queremos por tanto advertir que la fecha al pie de cada crítica —en los casos en que aparezca— refrenda el año en que se publicó originalmente y las ideas que en ellas se manejan son, de este modo, expresión del pensamiento de su autor en aquel momento. En los casos en que nos vimos forzados a trabajar con reediciones obviamos la fecha al pie.

BRASIL

CANGACEIRO (*Cangaceiro*), 1952

Dirección: Lima Barreto / *Guión:* L. Barreto / *Fotografía:* Chick Fowle, R. Taylor. O. Kemeni, M. Primavera y Heitor Sabino / *Música:* Gabriel Migliori / *Intérpretes principales:* Milton Ribeiro, Alberto Ruschel, Marisa Prado, Vanja Orico, Ricardo Campos, Adonira Barbosa.

De las muchas señaladas bondades de *Cangaceiro*, el extraordinario filme brasileño, ganador de altísima distinción en Cannes, hemos de apuntar, en primer término, el limpio acento documental. Entre las cintas dramáticas y de ficción admiradas por tan noble característica, tales como algunos de los mejores exponentes del neorrealismo italiano, puede ocupar *Cangaceiro* un lugar eminente. En verdad podemos afirmar que no recordamos caracterizaciones de artistas profesionales con tan genuino y radical perfil documental. Sumado ello a la tónica general de la realización, fijada en una clave factográfica, explica ese carácter de documento irrecusable, veraz desde la médula, nota saliente y representativa del filme excepcional.

Tras de la labor de los actores hemos de mencionar la música como contribuyente a tan peraltada condición. Obra de Gabriel Migliori busca expresar por sí misma el espíritu del asunto y de cada uno de los pasajes dramáticos, fórmula ajena esencialmente a la lla-

mada música de fondo y libre de todo propósito descriptivo, de alusión directa al pasaje en desarrollo en la pantalla. Inspirada en temas populares y folklóricos, muy especialmente en el caso de las canciones anónimas *Mulé Rendera*, *Chiquinbo Ole*, *Minervina*, *Lua Bonita*, *Meu Pinbac* y *Sodade, meu ben, sodade*, su emoción posee máxima autenticidad y gana de inmediato la sensibilidad del espectador menos propicio.

La presentación, el vestuario, la escenografía y la utilería aportan otra nota con pareja autenticidad reforzadora del genuino acento nacional de la cinta.

En la historia de la cinematografía latinoamericana se han señalado como deficiencias sensibles el pintoresquismo y la endeblez temática. México ha trascendido más de una vez ambas fallas, al lograr cintas con muy subido rango dramático expresión acabada de lo nacional, tales como: *Janitzio*, *Redes*, *María Candalaria*, *Enamorada*, por ejemplo, si bien la producción media padece el lamentable lastre mencionado. La Argentina nos ha dado también algunas cintas poseedoras de validez dramática y genuino acento nacional: *El matrero*, *Murallas de pasión*, *Tres hombres en el río*. Con este filme de ahora, de los mejores de la cinematografía mundial, el Brasil se coloca en lugar aventajadísimo entre los países representativos de la cinematografía continental. Y es ello natural, por los antecedentes literarios, dramáticos y artísticos del vasto e impetuoso país situado en la avanzada universal de la arquitectura, la música y la pintura. En el orden cinematográfico, el Brasil cuenta con institutos de estudio y enseñanzas a la altura de los primeros de Europa y con más de una cinemateca de consideración. Ello lo ha autorizado a celebrar el reciente festival cinematográfico objeto de aplauso y reconocimiento. No es, pues, *Cangaceiro* un acierto aislado, accidente feliz, sino el resultado de antecedentes de muy diversa índole.

Desde el punto de vista estrictamente específico es *Cangaceiro* todo un paradigma de lo que puede ser un filme realizado a través del montaje en su forma más rigurosa e íntegra, evidencia de un decidido propósito de expresarse por los medios propios del cine. Así, lo visual tiene primacía absoluta en *Cangaceiro* con la asistencia de la palabra y los elementos fónicos empleados como enfatizadores de la fotografía. Y tanto la palabra como la música, el canto y la amplia gama sonora constituyen elementos complementarios, aun en aquellas ocasiones en que expresan *per se* la situación dramática.

La íntima fusión de los factores visuales y fónicos integra a veces, muchas veces, en verdad, un coeficiente poético acrisolado con subidísima y muy limpia emoción. Por eso *Cangaceiro* cala hasta lo hondo y mejor de la sensibilidad, a despecho de la violencia primaria y directa.

Los intérpretes de *Cangaceiro* son artistas profesionales. Milton Ribeiro, que encarna al capitán de bandidos Galdino Ferreira, figura central de la cinta tiene una formación escénica como parte del elenco de la compañía del Teatro Brasileiro de Comedia, de Sao Paulo, el mejor del país. Alberto Ruschel, galán del filme, si es que puede llamarse así a Teodoro, posee una vigorosa fibra histriónica y un verdadero señorío del oficio. Sobrio, contenido siempre, sabe impartir íntima emoción e inequívoco sentido a la palabra, al gesto, al ademán. Su labor en Teodoro es una muestra de fina comprensión y de cabal facultad de expresión, bondades merecedoras de especial aprecio por tratarse de un personaje difícil que demanda penetración psicológica.

Marisa Prado personifica la primera figura femenina, la maestra Olivia, es una actriz sobria, pero emo-

tiva y en poco tiempo ha ganado un sitio destacado en el cine y el teatro. Y Vanja Orico, con formación intelectual y literaria, descendiente de indígenas, une la vocación y el estudio de las artes dramáticas habiendo trabajado en el cine italiano bajo la guía de Alberto Lattuada y en el teatro en París, dirigida por René Simon.

Sin duda que a Lima Barreto, sagaz director, se deben los peraltados méritos específicos y dramáticos de *Cangaceiro*, su absorbente interés, su emoción fuerte y apretada. Fuera de cierta expresión y lentitud en algunos momentos del pasaje de la huida de Teodoro y Olivia no hay en *Cangaceiro* un solo instante débil, ni un punto muerto; y la película gana la atención y la voluntad desde el comienzo mismo, al aparecer por sobre la arista lejana de las lomas la larga fila de jinetes en tanto que escuchamos el canto henchido de populares esencias. El ritmo vivo, pero acompasado y neto, siempre en acuerdo con la naturaleza de las escenas, es otro mérito cinematográfico de *Cangaceiro* que se desarrolla nítida y armoniosamente aun en los pasajes propicios a la confusión. Se ha de señalar, por último, el tino de Lima Barreto en la selección de las imágenes, o fotografías, siempre expresivas y totalizadoras.

Un filme en verdad extraordinario después del cual hemos de esperar otras granadísimas muestras de la inspiración, el saber y la honradez creadora de los realizadores brasileños.

1954

MÉXICO

EL ÁNGEL EXTERMINADOR, 1962

Dirección: Luis Buñuel / *Guión:* L. Buñuel, Luis Alcoriza. Basado en la obra de José Bergamín *Los naufragos* / *Fotografía:* Gabriel Figueroa / *Música:* Scarlatti, Beethoven, Chopin / *Interpretes principales:* Silvia Pinal, Enrique Rembal, Jacqueline Andere, José Baviera, Luis Beristain.

De nuevo merece un filme de Luis Buñuel la calificación de original, de diferente, por su tema, por el modo de ver ese tema y por la forma de expresarlo dramáticamente y de plasmarlo en términos cinematográficos.

Nos referimos a *El ángel exterminador*, la más reciente creación del notorio director que ha realizado en treintaicinco años no menos de veinticinco películas, cada una de las cuales merece un comentario serio, cuidadosamente sopesador.

Y digamos que no es cuestión de aceptar o rechazar a Buñuel en bloque, en son de amigo o de enemigo, sino de valorar sus películas con el mínimo de apasionamiento. Decimos así, primero porque la crítica ha de ser, debe ser, ese razonar cuidadoso y sereno, actitud siempre difícil por cuanto todos tenemos nuestras pasiones y nuestros apasionamientos. Y segundo, porque la naturaleza misma de los filmes de Buñuel dificulta la serenidad y el desapasionamiento. Se ha de sumar a ello la exaltada aprobación y la negación encrepada de las gentes ante las cintas del creador de

El perro andaluz, *La edad de oro* y *Tierras sin pan*, para mencionar sólo sus tres primeras realizaciones, cada una de las cuales suscitó la adhesión y el rechazo encendidos.

Ni somos adictos, ni antagonistas de Buñuel, e intentamos apreciar su trabajo por lo que tiene en sí de valioso en cada caso, por lo que representa dentro del cuadro general de su labor y como contribución a la cinematografía universal.

Esa obra caudalosa y desigual, en la que hay creaciones de mucho aliento y genuina significación en la historia del cine, hace de Buñuel un director de los primeros entre los muy contados con un espíritu combativo, raigalmente interesado en un cine liberado de las limitaciones temáticas y formales de la producción cinematográfica en el mundo capitalista.

Buñuel busca escapar de lo trillado y dicho, de lo sobado, del lugar común en el orden intelectual y en la esfera emocional, convencido, con razón, de que el cine necesita, al igual del teatro y la novela, mirar al hombre y a su circunstancia natural y social con una pupila afilada, atenta a descubrir el trazo prístino en lo visto antes rutinariamente y a percibir las aristas y matices otras veces pasados por alto. Y ansía, al propio tiempo Buñuel, según ha expresado él mismo, que no se le escape el rasgo poético que se ha de hacer resaltar siempre y crearlo allí donde no exista.

Y aún podríamos apuntar algunos otros extremos que caracterizan el arte de Luis Buñuel. Pero basta lo dicho, a nuestro juicio, para apreciar cómo no se puede ir a un filme de Buñuel como se va a una película de las muchas que forman la producción mercantil. Hemos de situarnos frente a una película de Buñuel dispuestos a trabajar, a esforzarnos para percibir lo que quiera decirnos y cómo nos lo dice.

Sin duda, que Buñuel no acierta siempre y que, frecuentemente, acude a fórmulas gratuitamente comple-

jas, en tanto que otras veces extrema el deseo de asombrar a las gentes y promover su sorpresa y su desagrado al batir convencionalismos y modos de ver estereotipados.

Es evidente, asimismo, cómo Buñuel alienta un ánimo crítico particularmente irritado por cuanto de inane, de simplista, de gastado existe en el arte hoy, muy especialmente en el cine que es casi siempre un entretenimiento para mentes y sensibilidades elementales. Y es igualmente claro, desde los primeros filmes, especialmente desde *Las Hurdes, tierras sin pan*, que Buñuel está contra esta sociedad torpe, ayuna de sentido humano, hedonista, antihistórica y, por tanto, decididamente condenable y condenada.

Todo eso está presente en *El ángel exterminador*, que alude a la descomposición de la burguesía y de las instituciones a ellas aliadas por igual interés de clase. No otra cosa quiere decir la agónica y extraña peripecia de ese grupo de damas y caballeros, imposibilitados de abandonar la mansión que los aprisiona sin rejas ni carceleros. En la singular circunstancia mostrarán el verdadero rostro, abyección y amoralidad, torpeza intelectual y moral, lo que son en realidad. Y la coyuntura de encierro y de incapacidad de autodeterminación liberadora se produce de nuevo en el templo, cuando tras del *Tedeum*, nadie, ni los sacerdotes mismos, puede trascender las puertas sin cerrojos, ni barras, ni cierre material alguno.

Buñuel dice eso de manera más o menos arbitraria y ajeno a los modos usuales del cine, en una alternación del subconsciente y la conciencia, de la realidad material, inmediata, y del mundo onírico con una fabulosa variedad de imágenes, de metáforas y símbolos, muestra de imaginación y fantasía, de tajante ironía y de humor ácido, corrosivo, a veces riante y divertido con mucho de gozosa travesura puesto que Buñuel disfruta de veras con ello.

La singularidad del hecho en sí, de su expresión dramática y fílmica en radical oposición con la lógica y las formas cotidianas de la vida real y de la creación en el teatro y en el cine, se traduce en desconcierto del público y limita la denuncia que de un modo u otro, representa el filme. Más que en *Nazarín* y en *Viridiana*, Buñuel acude a la expresión surrealista, superrealista, que demanda del espectador cierto hábito interpretativo, cierta facultad de comprensión, lo que sumado a lo anteriormente señalado, disminuye considerablemente la porción de público apto para percibir a fondo el sentido del filme. Y como Buñuel no perfila los factores afirmativos presentes en el mundo actual, antagonistas de la sociedad elegante condenada, resulta aún menos discernible el contenido del filme para quienes carezcan de una cierta hermenéutica. Lo que quiere decir que el gran público queda de manera considerable al margen del conflicto de *El ángel exterminador*.

Exceptuando algunos pasajes la fotografía no tiene rango plástico mayor, de igual modo que el sonido no posee relevancia, aunque sí un nivel medio estimable. Hay en este filme de Buñuel una excelente faena histriónica, lo que contribuye al interés que posee, no obstante los reparos que se le pueden formular.