

¡OBREROS DEL MUNDO ENTERO, UNIOS!

**KIM JONG IL**

**EL ARTE  
CINEMATOGRAFICO**

(11 de abril de 1973)

EDICIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS

PYONGYANG, COREA

1989

# INDICE

PREFACIO .....	4
LA VIDA Y LA LITERATURA .....	6
La literatura es una ciencia humanista.....	6
La semilla es el núcleo de la obra.....	17
Hay que desarrollar el tema de modo que resalte la significación política.....	28
Hay que describir a fondo el proceso de formación de la concepción revolucionaria del mundo .....	35
La vida implica la lucha y viceversa .....	46
¿Una obra es maestra por su extensión o por su contenido? ..	55
Hay que establecer correctamente el eje de la estructura .....	64
Hay que resolver el problema del conflicto de acuerdo con la ley de la lucha de clases .....	74
Cada escena debe tener su drama .....	85
Hay que comenzar por lo pequeño y terminar por lo grande..	92
El diálogo ingenioso tiene un sentido profundo y es fácil de entender.....	99
Hay que adoptar el tono adecuado.....	107
La originalidad es la índole de la creación .....	114
EL FILME Y SU DIRECCION .....	122
El director es el comandante del cuerpo de creación.....	122
Perseguir un objetivo grande en la creación .....	132
En la dirección cinematográfica hay que coordinar bien los sentimientos.....	140

El trabajo del actor depende del director .....	149
Hay que ser muy exigente en cuanto a la fotografía y la decoración.....	156
Aprovechar bien la música y el sonido.....	162
El secreto de la dirección cinematográfica está en la edición .....	169
El asistente de dirección es un creador.....	175
EL CARACTER Y EL ACTOR .....	182
El actor es el rostro del filme.....	182
La actuación siempre debe ser novedosa.....	188
La actuación requiere conocer la vida.....	194
La voz y la acción no deben ser artificiales.....	204
El éxito en la actuación no ha de ser casual.....	208
IMAGENES Y FILMACION .....	215
Lo filmado debe dar la impresión de realidad .....	215
Hay que dar vida a las características del cinemascope.....	221
La toma de las secuencias requiere una alta técnica de filmación .....	226
LAS SECUENCIAS Y EL DECORADO.....	232
Hay que basarse en lo original de Corea.....	232
El maquillaje es un arte noble.....	237
El vestuario y accesorios deben corresponder a la época y a los caracteres.....	242
Cada pieza decorativa debe evocar la época.....	249
LA ESCENA Y LA MUSICA .....	255
Si no tiene música no es un filme .....	255
Una canción destacada se torna más agradable y emocionante cuanto más se escucha.....	259

La melodía debe tener un matiz peculiar .....	265
Sólo puede crearse una buena canción cuando la letra es buena .....	270
La música debe ajustarse a la escena .....	276
El arreglo musical es también una creación .....	283
EL ARTE Y LA CREACION .....	290
La creación debe ser un proceso de revolucionarización y claseobrerización .....	290
El hombre observa, escucha, siente y asimila dentro del marco de sus conocimientos .....	300
Hay que corresponder lealmente a la confianza del Partido.	305
La batalla de velocidad es el principio básico de la creación de obras literarias y artísticas revolucionarias....	313
LA CREACION Y LA DIRECCION .....	326
La práctica de creación revolucionaria requiere un nuevo sistema de dirección .....	326
La labor creativa debe ser orientada por el método de evaluación colectiva unitaria.....	336
En el balance del trabajo creativo hay que generalizar el modelo .....	345

## PREFACIO

Actualmente vivimos la gran época del Juche, nueva era histórica en que las masas populares se han presentado como dueñas del mundo y se forjan su destino de manera independiente y creadora.

El que éstas luchen en demanda de la independiencia bajo la bandera de la inmortal idea Juche constituye la incontenible corriente principal de nuestro tiempo, en medio de la cual se establecen gradualmente un nuevo orden y sistema en todo el orbe.

Hoy en nuestro país, al aplicarse con brillantez esta idea en todas las esferas de la revolución y la construcción bajo la acertada dirección del Líder, se registran cambios trascendentales y se abre una nueva era para la prosperidad de la nación.

La literatura y el arte que reflejan esta nueva época histórica deben poseer, como es natural, un carácter jucheano, es decir, comunista que se corresponda con sus exigencias y las aspiraciones de las masas populares.

Al crear la literatura y el arte comunistas, la clase obrera no puede tomar nada de los obsoletos que servían para satisfacer el gusto y las demandas estéticas de las clases explotadoras. Tampoco puede heredar tal como están los patrimonios artístico-literarios, aunque fueran formados en el decursar de la historia.

Para producir la literatura y el arte jucheanos que requiere la época, es imprescindible hacer una revolución en este campo.

La revolución literaria y artística implica una aguda lucha de clases que se despliega en el terreno ideológico y cultural para eliminar lo viejo en el contenido, la forma, el sistema y el método de creación, y en las demás esferas, e imprimir a la literatura y el arte un carácter nuevo, jucheano.

La cinematografía es uno de los objetivos principales en que

deben centrarse los esfuerzos en cuanto a la revolución en la literatura y el arte. Como ocupa un lugar importante en el desarrollo de éstos en general, es una poderosa arma ideológica para la revolución y la construcción. Por eso, establecer un hito en el desarrollo del arte cinematográfico mediante la concentración de esfuerzos y generalizar sus éxitos en otras esferas literarias y artísticas constituye el principio básico a que debemos atenernos, necesariamente, para impulsar la revolución en este campo.

A fin de crear una nueva literatura y arte, el partido de la clase obrera tiene que tomar como única guía directriz la gran idea Juche y resolver todos los problemas según sus postulados.

Partiendo de las exigencias de la época y de la misión histórica de la clase obrera, formularemos y pondremos en práctica las teorías a nuestro estilo para preparar y promover la literatura y el arte jucheanos, y de esta manera seguiremos avanzando por nuevos caminos.

## **LA VIDA Y LA LITERATURA**

**“Un arte y una literatura verdaderamente realistas y revolucionarios ofrecen al hombre los más bellos y nobles aspectos de la vida humana.”**

KIM IL SUNG

### **LA LITERATURA ES UNA CIENCIA HUMANISTA**

El arte y la literatura son recursos indispensables para la vida humana. Aunque el vestido, el alimento y la vivienda constituyen las condiciones materiales indispensables para la existencia del hombre, él no se satisface sólo con comer, vestirse y guarecerse bajo un techo. A medida que el hombre se libera de las trabas de la naturaleza y la sociedad y de las preocupaciones por esas necesidades fundamentales, exige más arte y literatura. No podemos imaginarnos la vida sin ellos.

La sociedad comunista a la que aspiramos será una sociedad íntegramente desarrollada en todas las esferas de la economía y la cultura, la ideología y la moral; una sociedad verdaderamente popular, donde hombres de nuevo tipo, dotados de profundos conocimientos, buena salud y nobles virtudes, es decir, multifacéticamente preparados, y convertidos en dueños de la naturaleza y la sociedad, gozarán plenamente de una vida culta y abundante. En la construcción de esta gran sociedad, los escritores y artistas ocupan un lugar tan importante que no pueden ser

sustituidos por nadie, y desempeñan un papel de gran trascendencia.

Para cumplir plenamente con su misión y su papel, los escritores y artistas deben tener ante todo una correcta comprensión de la esencia peculiar del arte y la literatura y crear obras genuinamente revolucionarias que se ajusten a las exigencias de la sociedad socialista y comunista. Conocer a ciencia cierta la naturaleza del arte y la literatura y las exigencias de la época constituye el punto de partida para crear un arte y una literatura revolucionarios y populares, de nuevo tipo, y la condición esencial que garantiza relevantes éxitos en las actividades creativas.

El arte y la literatura revolucionarios desempeñan un extraordinario papel para armar al hombre con la gran idea Juche e incitarlo a levantarse en la revolución y la construcción. Pero no tenemos muchas grandes obras de contenido profundo que contribuyan a la educación de los trabajadores en las ideas revolucionarias. Si bien entre las creaciones de nuestros escritores se encuentran algunas que reflejan la bella y noble vida de los hombres de la nueva época y por eso causan una fuerte impresión, también figuran las que no lograron describir la palpitante vida ni hacen sentir el latir de los seres humanos. Esto no está relacionado simplemente con el talento de los creadores, sino con el problema fundamental de cómo interpretan el arte y la literatura y con qué criterio y desde qué posición crean.

La literatura es una ciencia humanista. La naturaleza de la literatura, en tanto que ciencia humanista, consiste en describir al hombre concreto y servirle.

Afirmar que la literatura retrata al hombre, es decir que describe al hombre y su vida, cómo respira, piensa y actúa, y afirmar que la literatura sirve al hombre, significa que, al poner en claro los problemas vitales y significativos del hombre mediante la descripción del mismo y su vida, da a conocer la verdad de la vida y señala un genuino camino. Sólo cuando la literatura reproduce imágenes vivas del hombre y de su vida, puede exponer profundamente los problemas del género humano, dignos de tratar, y ejercer una gran influencia.

En el pasado muchos hombres plantearon que la literatura es una ciencia humanista, pero no lograron aclarar correctamente el problema fundamental de esta ciencia, limitándose a subrayar que ella debía describir al hombre como síntesis de las relaciones sociales y ponerlo en el centro de la descripción.

La naturaleza del hombre como ser social se ha puesto en claro justamente por la gran idea Juche. Al dilucidar por primera vez en la historia que la independencia constituye la vida para el hombre, esta idea aclaró perfectamente el problema de su naturaleza y proporcionó la clave para darle una respuesta exacta al problema fundamental de la literatura como ciencia humanista, al problema de cómo ver y describir al hombre.

Sólo basándose en la idea Juche la literatura puede esclarecer correctamente, desde la óptica de la auténtica ciencia humanista, el problema del hombre de la época actual, partiendo de su naturaleza.

La ciencia humanista que preconizamos es la literatura que contribuye a la transformación de toda la sociedad de acuerdo con los postulados del Juche, al plantear el problema de la independencia, la cuestión del hombre independiente, y presentar el genuino arquetipo de la nueva época.

Plantear en la literatura el problema de la independencia, el del hombre independiente, significa aclarar sus problemas en la lucha por defender su independencia política y perfeccionarla, y crear el arquetipo humano de la nueva época quiere decir dar imágenes del hombre que vive, trabaja y lucha asumiendo la actitud de dueño de la revolución y la construcción. Dicho de otro modo, significa describir al hombre de nuevo tipo que mantiene la posición independiente y creadora de resolver los problemas en la medida de lo posible por sí mismo y con responsabilidad, sin someterse a otros ni clamar por ayuda.

Sólo cuando pone de relieve el problema de la independencia del hombre y lo describe dotado del Juche, la literatura puede contribuir poderosamente a la formación de hombres auténticamente comunistas y a la transformación de todas las esferas de la economía y la cultura, la ideología y la moral, según las exigencias de la idea

Juche.

Si la literatura no presenta en la descripción de la vida del hombre el problema fundamental que determina su valor y dignidad, aferrándose a los asuntos fútiles relacionados con él, no puede plantear los problemas humanos que pueden servir como experiencias y lecciones.

Hay escritores que presentan en sus obras problemas que no atañen a la ciencia humanista. Uno de los ejemplos es que en las obras que reflejan la lucha de nuestros trabajadores por la construcción económica socialista sólo presentan cuestiones concernientes a la producción y la técnica y no al hombre.

Tiempos atrás, en una obra que trata sobre la vida de los familiares de patriotas asesinados, se abordó el problema relativo a la producción, en lugar de plantear y solucionar sustancialmente cómo ellos deben vivir, trabajar y luchar; por eso señalamos que no tenía sentido presentarlos en la obra si el asunto se refería a la producción, y no al hombre, ya que la literatura es una ciencia humanista. Si se quiere escribir una obra sobre la vida de los familiares de un patriota asesinado, debería tomarse, necesariamente, un asunto humano de importancia para su vida.

Toda obra literaria debe tratar siempre los problemas del hombre, y plantear y resolver los relacionados con su vida política. Es decir, presentar y resolver principalmente el problema de cómo él debe defender y mantener el brillo de su vida política. Esta es la exigencia fundamental que se deriva del espíritu de independencia del hombre.

Si el hombre lucha por la independencia, es para mantener su actividad política y hacer más fructífera su vida política como protagonista de la revolución y la construcción. También la lucha que libran nuestros trabajadores en todos los ámbitos de la vida social está relacionada con la batalla para mantener su actividad política. Por ejemplo, las actividades laborales que desarrollan los trabajadores no sólo son actividades productivas para crear bienes materiales, sino también una lucha revolucionaria para materializar la política del Partido y, al mismo tiempo, el proceso de su propia

revolucionarización. Por tanto, los trabajadores viven, laboran y luchan siempre con el gran orgullo y dignidad de participar en la revolución.

Ya que así es la vida del hombre, los escritores, al tratar sus problemas, tienen que presentar y resolver con profundidad las cuestiones relacionadas con su vida política. Sólo así pueden plantear en sus obras altas exigencias para la vida, y señalar la genuina senda para las actividades y la lucha, en la que uno, aunque tenga una existencia corta, disfrute de una vida eternamente digna.

No obstante, en algunas obras los autores anteponen el problema de la producción al humano y se inclinan a mostrar los procesos productivos sin dedicarse en cuerpo y alma a la descripción de los seres humanos. Esto se debe a que ellos no conocen a ciencia cierta la naturaleza de la literatura ni aciertan a resolver la cuestión de la interrelación de dichos problemas, de acuerdo con las exigencias de la ciencia humanista. Aun en el caso de describir las actividades productivas, deben centrar la atención, en la medida de lo posible, en aclarar la posición y la actitud del hombre hacia el trabajo y las relaciones político-ideológicas y cultural-morales que se establecen en el proceso laboral.

Ya que la producción se desarrolla por y para el hombre, es natural que la literatura preste la mayor atención a la descripción de los hombres, dueños de la producción, y a la solución de los problemas humanos que se presentan en el proceso productivo.

Cualquiera que sea la faceta de la vida que reflejen, incluida la lucha por la construcción socialista, las obras artísticas o literarias tienen que plantear los problemas candentes y significativos en la vida y la lucha de los pueblos de nuestra época y resolverlos en consonancia con la aspiración de las masas populares. Sólo así pueden resultar obras de valor.

La problemática humana que plantea la literatura sólo puede ser resuelta correctamente mediante la descripción de prototipos de hombres que sirvan de ejemplo para la vida y la lucha de los seres humanos. Por eso, puede decirse que el valor y la importancia del problema humano que trata una obra dependen del prototipo de

hombre presentado en ella.

Nuestra literatura debe describir principalmente a los obreros, los campesinos y demás sectores de las masas populares, presentando como prototipo a los comunistas provenientes del pueblo.

Las masas populares son las dueñas de la revolución y la construcción y las artífices de la historia. La sociedad socialista y la comunista sólo pueden ser construidas con éxito gracias a su elevada conciencia política y su entusiasmo creador. Sin describir a las masas populares, ninguna obra literaria puede tratar de forma verídica la vida y la historia ni servir efectivamente al pueblo. Por tanto, las obras artísticas o literarias deben reflejar sus imágenes como dueñas de la revolución y la construcción, poniendo de relieve su carácter independiente y creador. Ofrecer imágenes fidedignas de las masas populares, que cumplen con su papel como protagonistas de la revolución y la construcción, es como considerar y describir a los hombres desde el punto de vista jucheano.

La literatura tiene que reflejar a hombres vivos.

De lo contrario, no puede ser una ciencia humanista propiamente dicha. Una obra sin hombres en acción no tiene imágenes y, por consiguiente, no puede garantizar la naturaleza peculiar de la literatura. La peculiaridad esencial que distingue a la literatura de las otras ciencias sociales consiste en que, aunque al igual que éstas trata al hombre, no lo concibe abstractamente, ni a él ni a sus relaciones con la sociedad, sino que ofrece imágenes tan vivas como la realidad.

La literatura debe describir al hombre como hombre. El hombre es siempre concreto y real en sus ideas y sentimientos, en su voluntad y acción. Por tanto, la literatura debe plasmarlo de manera concreta y vivida, tal como es en la realidad.

Si una obra literaria que presenta a un revolucionario muestra sólo sus convicciones políticas y firme voluntad, sin describir su mundo espiritual, de inmensa riqueza, que aflora en las circunstancias concretas de su vida, ¿cuan árida resultará esa imagen? Desde luego, la inmovible convicción y firme voluntad del revolucionario forman parte de sus nobles cualidades, pero no

deben describirse parcialmente sólo sus virtudes espirituales y morales. Para expresar de una manera verdaderamente impresionante la firme convicción y la voluntad del revolucionario, es necesario describir desde diversos ángulos y con profundidad de dónde emana ese espíritu revolucionario. Para crear un prototipo de revolucionario, tan vivo como en la realidad, es preciso expresar desde diversos ángulos y con profundidad no sólo su convicción política y su férrea voluntad, sino también sus ideales y proyectos, su psicología y sus sentimientos concretos.

Para presentar en las obras literarias a hombres vivos hay que expresar verídicamente las ideas y los sentimientos que se manifiestan en su vida. Estos no son abstractos, sino que se generan y revelan en las proyecciones concretas de la vida. Hablar de las ideas y sentimientos del hombre al margen de la vida concreta significa abstraerlo.

Tiempo atrás, se escribió un guión en el cual se describía la valerosa lucha de un aviador del Ejército Popular después de haber caído en la retaguardia enemiga. Narraba sólo los resultados de la acción tales como su apresamiento por el enemigo, su indoblegable lucha en defensa de su entereza revolucionaria, su exitosa fuga y retorno a la unidad, pasando por alto todos los hechos concretos: lo que pensó al caer en la retaguardia enemiga, cómo preservó la entereza revolucionaria contra todo género de torturas y señuelos conciliatorios del enemigo, y cómo logró vencer todas las dificultades, desplegando fuerzas sobrehumanas en el camino de la fuga y el regreso a la unidad. Como resultado, el retrato de este hombre resultó ser abstracto y árido.

Si en una obra literaria se omite el mundo ideológico y sensitivo del hombre, que necesariamente debe ser descrito de manera viva y profunda, es inevitable que la descripción falle y la obra sólo quede en el esqueleto del argumento.

Al mismo tiempo que pintar al hombre de manera concreta, viva, la literatura debe poner de relieve su peculiar personalidad. Con tal de describir a hombres vivos no pueden plasmarse tal cual son en la realidad. Así es imposible dilucidar de manera impresionante

ningún problema e idea sustanciales ni mucho menos ofrecer imágenes humanas que impresionen profundamente.

Cuanto más peculiar es la imagen del hombre retratado en una obra literaria, tanto más viva resulta. En el mundo no existen dos hombres completamente iguales. Son diferentes en apariencia, en ideas y sentimientos y en sus expresiones. He ahí que cada cual tiene su propia personalidad. La literatura tiene que poner de relieve esta personalidad. El verdadero mundo de la creación consiste en dilucidar de un modo original los nuevos problemas humanos de importancia, mediante la descripción de las características personales.

No obstante, con frecuencia vemos personajes casi iguales en obras diferentes. ¿Por qué en las obras se retratan personajes estereotipados si bien son distintos sus autores y los hombres y vidas que plasman? Porque los pintan según determinados moldes, sin tomar en consideración sus personalidades.

Es bastante fastidioso leer libros que no describen las características personales. Como no ofrecen imágenes impresionantes de los hombres vivos y sus vidas, la lectura de esas obras impresiona menos que los editoriales políticos o los artículos de los periódicos.

La literatura tiene que expresar en forma verídica y dinámica las ideas y los sentimientos que los hombres manifiestan en la vida, siguiendo la lógica de sus caracteres específicos. Los hombres, por tener personalidades distintas, piensan y reaccionan de manera diferente aun cuando tropiecen con un mismo hecho en circunstancias iguales. Esta lógica del carácter humano es objetiva e independiente de la idea subjetiva del escritor. Este debe conocer bien los diversos caracteres de los hombres y sus proyecciones en la vida, así como la lógica que los rige. Sólo entonces podrá describir natural y verídicamente a los hombres sin dejarse atrapar por el subjetivismo. En este sentido decimos que el escritor debe ser el ingeniero del espíritu humano, el perito de la psicología humana.

Para crear un carácter típico y aclarar los problemas humanos de importancia en las obras literarias es imprescindible describir bien

la vida.

Donde hay hombres, hay vida. El hombre no puede existir al margen de la vida. El problema humano no es ficticio, sino existe en la vida y se manifiesta sólo a través de ella. Por tanto, sin presentar de manera apropiada la vida, ninguna obra literaria puede dar la imagen del hombre ni esclarecer con acierto los problemas que le aquejan. Sólo la obra que ofrece cuadros muy ilustrativos y verídicos de la vida es capaz de despertar el interés y una viva impresión, y poseer valor educativo.

Describir la vida en la literatura, ciencia humanista, significa representar realmente, tal como son, las manifestaciones peculiares de la naturaleza humana. Sólo ahondando en las ideas y los sentimientos que se expresan en las actividades concretas del hombre, es posible ver al hombre vivo, encontrar las relaciones interpersonales que se establecen en el proceso de la vida, captar los problemas que se derivan de ellas, y resolverlos sustancialmente.

Las obras artísticas o literarias deben representar siempre con estilo rico y profundo la vida típica que pueda mostrar la verdadera imagen humana.

Por vida típica se entiende la que lleva en sí la esencia de la época y las leyes del desarrollo de la historia. Hoy la vida típica de nuestro pueblo reside en su digna lucha por disfrutar de una vida independiente y creadora. La vida revolucionaria es precisamente la más representativa, pues se desenvuelve en medio de la corriente principal del desarrollo de la historia. Sólo la obra que caracteriza esa vida con estilo fecundo y profundo, puede ofrecer auténticas imágenes del hombre y mostrar con exactitud la esencia de la época y las leyes del desarrollo social.

Hay escritores que cuando describen la vida de la Guerrilla Antijaponesa y del Ejército Popular se inclinan a narrar sus acciones militares, y cuando presentan la vida de los obreros y campesinos procuran mostrar solamente sus actividades productivas. Esta tendencia no sólo no se ajusta a las circunstancias de la vida real, sino que, además, contraviene el fin mismo de la descripción literaria de la vida.

Como principio, la vida de los revolucionarios es multifacética y fecunda. Por ser revolucionarios no se ocupan sólo de las acciones militares o de la producción. Su vida se desenvuelve también en las esferas política, cultural y familiar. Por eso los escritores no deben narrar únicamente las acciones militares o las actividades productivas, sino reflejar la vida en sus diversas facetas. Aun cuando traten de esas acciones y actividades, tienen que plasmar en detalle las ideas, los sentimientos y la psicología que se manifiestan en ella.

Por supuesto que con el pretexto de describir la vida en diversas formas no debe presentarse simplemente tal o cual actividad. A la vez que describir la vida en forma variada, hay que ahondar en ella y representarla con profundidad en la medida de lo posible.

En la película “La historia de una enfermera” se describe a fondo la vida de la protagonista durante el traslado de los heridos a un hospital de la retaguardia. En el transcurso de la evacuación ocurren hechos que demuestran la angustia de los heridos al abandonar el frente de batalla para ir al hospital de la retaguardia; los miembros del Partido efectúan una reunión en que hacen un exhaustivo análisis de su comportamiento y se deciden a ayudar a la joven enfermera, la protagonista, quien, manifestando su noble espíritu de camaradería revolucionaria, transfunde su sangre a un compañero de armas, y ocurren también hechos que muestran los nobles rasgos de la unidad entre el Ejército y el pueblo. Aunque el filme trata la simple evacuación de los heridos, conmueve profundamente, porque la describe en diversos aspectos. Así las obras artísticas o literarias deben profundizar desde diversos ángulos y describir sustancialmente las circunstancias de la vida en que se expresan de manera concreta las ideas y sentimientos de los hombres y se establecen y desarrollan las relaciones interpersonales.

Para ofrecer una imagen viva y concreta del hombre, la literatura debe describir los pormenores de la vida. Sólo la obra que describe así las circunstancias concretas de la vida, donde se expresan las ideas y sentimientos de los hombres y se establecen y desarrollan sus relaciones, puede ofrecer el impresionante mundo de los seres

humanos.

Con sólo presentar la vida, no puede mostrarse en detalle al hombre vivo ni pintar, de manera vívida, la vida misma. Si el escritor enumera simplemente grandes acontecimientos socio-históricos y se aferra a presentar una magna batalla productiva en un intento de tratar un tema político, de gran magnitud, no puede exponer la vida tal como es. Enumerar los hechos de la vida, completos, sin pormenorizarlos, describirla circunscribiéndose principalmente a los acontecimientos, sin poner en el centro al hombre, y presentar sólo los resultados de la acción, está muy por debajo de las exigencias de la descripción.

Los escritores, bien conscientes de que si menosprecian o describen mal aunque sólo sea un detalle, perjudicarán mucho la presentación general de sus obras, deben esforzarse por elegir y plasmar aquellos detalles de la vida que permitan reflejar de modo concreto las ideas y los sentimientos de los personajes y poner de relieve los caracteres.

El objetivo de describir bien la vida en las obras artísticas o literarias está, en última instancia, en presentar viva y verídicamente los caracteres de los personajes. Por esta razón el escritor, cualquiera que sea el aspecto de la vida que describa, debe centrar su atención en resaltar el carácter de cada personaje. Aun en el caso de narrar una enconada batalla o un complicado proceso de producción ha de sonar más alta la voz humana que el cañoneo o el traqueteo de las máquinas.

Sea cual sea la vida y época que trate, la obra literaria debe presentar y explicar profundamente los problemas candentes e importantes para la vida y la lucha actual de nuestro pueblo, de modo que ofrezca experiencias y lecciones vivas, y que estimule a luchar con tesón, con redoblado ánimo y confianza.

Nuestra literatura debe ser una ciencia humanista de carácter comunista, que presente a las masas populares como el ente más fuerte, hermoso y noble y que les sirva a ellas. Si la sociedad comunista constituye el más elevado ideal social de la humanidad, el hombre de tipo jucheano es el prototipo que encarna el más

hermoso y noble ideal. Sólo los auténticos patriotas, los genuinos escritores y artistas revolucionarios que aman al pueblo con más ardor que nadie y le dedican todos sus esfuerzos y talento, pueden crear esa ciencia humanista, llamada a contribuir a la formación revolucionaria de los hombres, creando ese prototipo de hombres.

El escritor que no ama al pueblo no puede escribir auténticas obras populares, y el artista que no lucha en bien del pueblo no puede crear obras artísticas para él. Nuestros escritores y artistas tienen que velar por su propio temple y formación revolucionarios, para prepararse mejor como escritores y artistas de tipo jucheano que, armados firmemente con la gran idea Juche, amen más que nadie al pueblo y por él dediquen todo su ser a la causa revolucionaria.

## **LA SEMILLA ES EL NUCLEO DE LA OBRA**

Para escribir una buena obra el escritor debe elegir acertadamente, ante todo, la semilla que sirva de núcleo a la misma.

Si la obra es, supongamos; un organismo vivo, se presenta la interrogante de cuál es el núcleo de su vida y dónde está. Para estructurar orgánicamente la obra es necesario conocer a ciencia cierta el factor principal que unifica y está presente en todos los elementos que conforman la descripción.

En el pasado, se discutió durante largo tiempo en el campo del arte y la literatura el problema de cuál es la base de la descripción y cuál es el elemento principal que indica la dirección y orienta consecuentemente el proceso de creación, pero no se encontró una respuesta correcta. Este problema fue resuelto acertadamente por las ideas y teorías jucheanas de nuestro Partido sobre el arte y la literatura.

Hace mucho nuestro Líder dijo que toda obra debe tener bien asegurada la esencia ideológica, es decir, su núcleo.

El núcleo de la obra es el factor principal que determina su contenido, fundamenta la descripción y asegura su vida.

Aun en el caso de escribir una tesis científica, el autor puede sistematizarla y desarrollarla lógicamente sólo cuando le sea clara la esencia ideológica. También Marx pudo escribir “El capital”, donde disecó desde todos los ángulos la estructura económica del capitalismo, sólo después de descubrir la ley de la plusvalía, que constituye el núcleo de su doctrina económica. Antes de descubrir el núcleo de “El capital”, Marx necesitó estudiar una enorme cantidad de materiales sobre el sistema socio-económico capitalista, lleno de contradicciones.

Del mismo modo, cuando se escribe una obra, se estudian las ciencias o se empieza un trabajo, es necesario encontrar con acierto el núcleo, la esencia de lo que va a tratarse. Esto es precisamente el descubrimiento de la semilla.

Por semilla de una obra artística o literaria se entiende la esencia ideológica de la vida, que es el núcleo de la misma y que contiene el problema fundamental que quiere tratar el autor, y la base en la que pueden sustentarse los factores de la descripción.

La vida que se refleja en una obra ha de implicar determinados problemas humanos. El escritor no toma de la realidad cualquier cosa que le caiga, sino únicamente una porción de la vida que, según su posición clasista y su punto de vista ideológico, contiene problemas de vital importancia. La semilla es la esencia ideológica, la semilla que el escritor ha buscado de manera original en la vida, como fruto de su exploración de los problemas humanos.

Ella es la base y el núcleo de la obra que unifica el asunto, el tema y la idea en relaciones orgánicas.

Para crear una excelente obra literaria o artística el autor debe, ante todo, elegir en la vida el asunto conveniente. Escoger un asunto de valor y original en la vida constituye una premisa importante para asegurar el nivel ideológico y artístico de la obra, puesto que sirve de base para materializar la semilla en la representación. Sin embargo, por muy valioso que sea el asunto, si se traslada a la obra o se narra, mostrándose tal como es, es imposible asegurarle el valor

ideológico y artístico.

Sólo cuando sea analizado, valorado y rehecho por el autor para su representación, el asunto puede constituir la base para poner en claro la tarea ideológica y temática de la obra. En este sentido decimos que el asunto es la base vital de la semilla.

Después de escoger con acierto y conocer a fondo la semilla, el autor debe delinear el tema de modo concreto.

El tema está determinado y restringido por la semilla. Por eso no puede hablarse del tema antes de seleccionarse con acierto la semilla.

Antes, cuando no habían captado certeramente la esencia ideológica, los autores derrochaban tiempo y energía, creando tal o cual cosa, sin lograr en muchos casos presentar obras de valor, aun cuando tenían planteados problemas concretos, para no hablar ya de los casos en que se dedicaban a la creación con temas generales como las tradiciones revolucionarias, la revolucionarización, etcétera. Esto demuestra que cuando se toma como base de la creación tal o cual problema de la vida, sea general o concreto, sin encontrar la esencia ideológica, es inevitable el fracaso.

Puesto que la concepción de la obra se deriva de su semilla, sólo eligiéndola con acierto es posible concebir a fondo una idea que tenga importancia para la vida. Si la semilla es de clara significación, lo serán también el tema y la concepción que se derivan de ella. Una obra que se cree sin una clara semilla, sino por el impulso de expresar la lucha heroica del Ejército Popular o el hermoso mundo espiritual de los jinetes de Chollima, es imposible plantear problemas sociales de importancia ni, consecuentemente, expresar con exactitud la idea que se quiere ofrecer.

El autor puede concebir un tema y una concepción convenientes para su obra y crear imágenes apropiadas para desarrollarlos sólo cuando busque una semilla de valor en la vida y la conozca a la perfección.

La semilla es el factor principal que asegura el valor ideológico a la obra.

El valor ideológico de la obra se mide por la profundidad con que

la representación desentrañe la esencia de la vida. Por tanto, el valor ideológico sólo se asegura cuando se plantea una problemática significativa y ésta se describe profundamente, de acuerdo con la lógica del desarrollo de la vida. La esencia ideológica que el escritor capta al profundizar en la naturaleza de la vida puede servir de núcleo para una obra que ponga de relieve las peculiaridades de la época y la sociedad, establezca en los hombres una sólida concepción del mundo y les estimule a transformar activamente la vida.

Afanarse por elevar el valor ideológico de la obra sin determinar su esencia ideológica, es tan ilógico como esperar una buena cosecha de la tierra no sembrada. Hay obras que, aunque tienen ciertas tramas y episodios interesantes, no impresionan mucho. Este defecto se debe la mayoría de las veces a la invención de escenas sin una esencia ideológica determinada. Sólo las representaciones verídicas inspiradas en una buena semilla pueden contener nobles y profundas ideas.

La semilla sirve de base para vincular lo ideológico con lo artístico, y de factor decisivo para garantizar el valor de la obra.

La semilla, en tanto que esencia ideológica captada en la vida, desde el principio sirve de base que une lo ideológico con lo artístico. Al escoger la semilla el escritor no la concibe como una noción abstracta, sino que la capta en la vida palpitante. Por eso la esencia ideológica de la vida constituye lo primordial del contenido de la obra, y a la vez, la base de su forma y el punto de unificación y vinculación de ambos.

La semilla sirve de base también para el desarrollo de los factores de la descripción.

Cuando el escritor elige la semilla en la vida, se imagina ya el marco descriptivo principal de la obra. Si al descubrir la semilla no se toman de la vida, que contiene la esencia ideológica, imágenes vivas de los componentes principales de la representación, tales como el carácter del protagonista, las relaciones interpersonales, las dimensiones de la vida a retratar, el argumento, etcétera, no puede decirse que se haya escogido la semilla madura.

La verdadera semilla es aquella que proporciona una clara visión artística que podría llamarse forma original de la representación. Sólo una semilla cuya esencia ideológica es clara y viva, puede asegurar factores obvios y vivos de la representación.

La semilla es la fuerza que impulsa al escritor a la creación, y la fuente de la fantasía artística y del entusiasmo creador.

La elevada conciencia que tiene el escritor de su noble misión asumida ante el Partido y la revolución, le alienta y estimula a emprender fructíferas actividades creadoras. Pero, por muy elevada que sea esta conciencia, si no acierta a escoger una semilla significativa, no podrá escribir con fluidez su obra.

Sólo cuando posea una buena semilla puede arder en entusiasmo creador y desplegar a plenitud su fantasía artística. Sólo entonces el escritor puede dar pruebas de su gran capacidad y talento, y dedicarse a la creación con inextinguible entusiasmo, sin distinguir el día de la noche. En efecto, la semilla es la fuerza que impulsa y guía invariablemente al escritor en el proceso creador.

Una buena semilla no sólo constituye la premisa para librar con energía la batalla de velocidad en la creación de obras artísticas o literarias, sino también la condición indispensable para asegurar la calidad de las obras.

Escoger con acierto la semilla es la tarea más importante de la creación.

El escritor tiene que prestar una constante y gran atención a buscar la semilla que se avenga a las exigencias de la época y la revolución. Si escoge la semilla capaz de hacer un activo aporte a la marcha de nuestra revolución y construcción y, a partir de ella, describe la vida de manera viva, el escritor puede elevar el valor cognoscitivo y educativo de su obra.

Determinar a qué objeto de la realidad dirige la mirada y en qué aspecto de la vida social busca la semilla, constituye uno de los factores principales que determinan el carácter y la calidad de la obra literaria y como tal desempeña un papel importante para resolver todos los problemas teóricos y prácticos que se presentan en la creación. Seleccionar con acierto la semilla viene a ser el

problema clave de la creación, ya que todos los factores de la representación se determinan según su exigencia.

La semilla debe escogerse, ante todo, según los requerimientos de la política del Partido.

La política de nuestro Partido esclarece oportuna y científicamente las demandas de la realidad en desarrollo y las vías para satisfacerlas. Les abre a los hombres los ojos para que comprendan correctamente la vida y les señala la vía para transformarla mejor. Por eso, para observar la realidad el escritor debe conocer a fondo, ante todo, la política de nuestro Partido.

Sólo el escritor que se enfrenta a la realidad ateniéndose a la política del Partido, puede discernir con acierto todos los problemas que se presentan en la vida. Lo que importa a este respecto es mantener la posición revolucionaria de buscar la semilla para escribir obras que defiendan activamente la política del Partido y no la de estudiar esta política para buscar una buena semilla.

Si se limita a estudiar la política del Partido desde un determinado ángulo de la vida donde quiere encontrar la semilla, no podrá conocerla a fondo en todos los aspectos y, consecuentemente, mirará la vida unilateral y superficialmente, sin acertar a escoger la semilla apropiada. Los escritores y artistas que crean obras revolucionarias deben hacer de la política del Partido su credo y guía para las actividades creadoras, repudiando la tendencia practicista de aceptarla simplemente como una parte de los conocimientos. Sólo así pueden captar la esencia ideológica de la obra que se ajuste a los requerimientos del Partido.

Los escritores, dotados firmemente con la ideología única de nuestro Partido, con la gran idea Juche, deben buscar semillas de importancia en la digna lucha y vida de nuestro pueblo por la victoria de la causa del socialismo y del comunismo.

Al escoger las semillas ideológicas en la vida no deben parcializarse bajo ningún concepto en el aspecto artístico, con el pretexto de poner de relieve las peculiaridades de la creación artística, eludiendo los requerimientos políticos, ni deben tratar de buscar el aspecto de la vida donde se manifieste concentradamente

el carácter político en un intento de encontrar una semilla de significación política. También en la lucha por la construcción económica y en la vida cultural y moral, es posible escoger semillas de significación social y escribir con ellas obras permeadas de espíritu político. Lo importante está en resolver de acuerdo con la política del Partido los nuevos problemas que se presentan en las actividades socio-políticas, culturales y morales de nuestro pueblo.

La semilla que se escogió al principio para el filme “Una familia obrera” era: no reúnen cualidades de obreros todos los que extraen el mineral de hierro o lo manejaron durante cierto tiempo. No se podía plantear el problema de otro modo sólo con el propósito general de realizar un filme que mostrara el proceso de la revolucionarización de una familia obrera.

Ayudamos, pues, al escritor a comprender la vida en un nuevo plano a tenor con la política del Partido, para que, ahondando más en ella, buscara otra semilla de más profunda y vital significación en relación con la situación socio-histórica y la causa revolucionaria de la clase obrera. Y así fue que el escritor pudo sembrar en su obra la esencia ideológica de que la clase obrera no debe olvidar su naturaleza, y aun conociéndola, si se vanagloria y no se revolucionariza constantemente a sí misma, puede degenerarse.

Esta semilla es de suma importancia para hacer comprender a los hombres que todos, sin excepción, incluidos los obreros, deben esforzarse constantemente para hacerse revolucionarios. Así esta semilla hace que los hombres conozcan a fondo que la orientación del Partido para elevar el papel rector de la clase obrera —prototipo en la revolucionarización y claseobrerización de toda la sociedad— mediante su propia revolucionarización, refleja las imperiosas exigencias de la realidad.

La semilla no sólo debe adaptarse a los requerimientos de la política del Partido, sino que también debe germinar en la descripción.

Por ser la semilla el núcleo de la obra, debe ser capaz de materializar la política del Partido en la representación en consonancia con la esencia de la ciencia humanista. Aun en el caso

de que sea necesario plasmar la política del Partido relacionada con la construcción económica o cultural, la semilla debe llevar en sí los problemas de los hombres que llevan a cabo la revolución técnica y cultural.

Si el escritor ha escogido una esencia ideológica que no permite prever en absoluto el carácter y las relaciones de los personajes principales, la estructura y el tono de la obra, que son lo principal en la descripción literaria, no hay duda que ha escogido una semilla, no para obras literarias, sino para las filosóficas o de economía política.

En efecto, hay escritores que se dedican a escribir obras con problemas ideológicos que no pueden servir de semilla para las obras literarias. En este caso, por muchos esfuerzos que hagan para crear imágenes brillantes, no pueden cosechar éxitos. Aunque se trate de una esencia ideológica de valor, si no se plasma en la descripción, no puede impresionar.

Al escoger la semilla no es permisible menospreciar el aspecto artístico dando importancia sólo al aspecto político e ideológico. Si una semilla no puede plasmarse en la representación artística, aunque tenga un alto grado de valor político e ideológico, no podrá servir para el arte. Por eso decimos que la semilla constituye la condición esencial para asegurar el valor artístico de la obra. Si el escritor no acierta a escoger una buena semilla, no puede asegurar ni el valor ideológico ni el artístico.

Para buscar una semilla de importancia política y de valor artístico, los escritores deben estudiar la vida en sus amplias proyecciones y experimentarla a fondo.

Lo más importante en esto es que ellos se compenetren con la realidad palpitante para ver, oír, sentir y familiarizarse con la digna vida de los trabajadores. En ella pueden formarse en lo político e ideológico y escoger la semilla necesaria para la creación. Pero si estudian superficialmente la vida y regresan con tal o cual material que les guste ver y oír, no pueden escribir obras de calidad. Cuando vayan a experimentar la realidad deben concebir de antemano, necesariamente, el claro objetivo de buscar nuevas semillas, y regresar sin falta con ellas.

Desde luego, el escritor no puede experimentar directamente la vida en todas sus proyecciones ni escribir ateniéndose sólo a sus propias vivencias. Hay casos en que se ve obligado a escribir obras con materiales actuales que por diversos motivos no han sido experimentados por él mismo, para no hablar ya de los del pasado.

Cuando escribe una obra con temas del pasado, no conocidos directamente, el escritor debe estudiar y analizar más a fondo los datos sobre la vida de aquel tiempo, y a través de este trabajo encontrar la semilla que encarne la esencia de esa época.

Si no hubieran estudiado exhaustivamente los datos sobre la vida de la familia de O Jung Hwua y O Jung Hup, indoblegables combatientes que fueron leales a la revolución, no habrían podido encontrar la semilla del filme “Los cinco hermanos guerrilleros”.

Si, aun puesto en contacto con la realidad, no se estudia la vida con elevado criterio político y aguda visión, resulta imposible encontrar una semilla de valor.

El escritor debe saber observar la realidad en su magnitud y profundidad, identificarse con la tendencia de la época y poseer el fervoroso entusiasmo y noble espíritu de luchar dinámicamente por llevarla a la práctica. Sólo entonces puede descubrir la semilla que lleve en sí cuestiones nuevas y esenciales, susceptibles de contribuir a la educación revolucionaria de los hombres.

La semilla debe ser siempre nueva y peculiar.

Escoger en la vida una semilla peculiar viene a ser la premisa para crear imágenes vivas y frescas. La creación de imágenes irrepetibles se inicia con la elección de una semilla original, base ideológica y artística de la obra. Sólo contando con una semilla de rasgos peculiares es posible plantear en la obra cuestiones nuevas y significativas y crear imágenes que impresionen e interesen.

Tal semilla es siempre de carácter irrepetible y lleva en sí un nuevo y peculiar brote del desarrollo de la vida. Y no es fácil encontrarla. No porque sea tan rara como una pepita de oro en la playa, sino porque es difícil captar a tiempo su peculiaridad aunque existe en distintos ámbitos de la vida.

Para hallar esa semilla hay que dirigir la mirada también a los

terrenos vírgenes de la vida. La frescura y originalidad de las imágenes literarias provienen de la semilla nueva y peculiar. Por tanto, el escritor, aunque debe esforzarse constantemente por escoger nuevas y especiales semillas en los órdenes conocidos de la vida, también necesita ir a nuevas esferas para evitar la repetición y la similitud. El problema de en qué orden de la vida encuentra la semilla, es de vital importancia ya no sólo para crear una obra de matiz especial, sino también para satisfacer la elevada exigencia de los trabajadores por el arte, reflejando en la obra los diversos aspectos de la vida de éstos.

En la creación, sólo cultivando bien la semilla pueden cosecharse frutos excelentes.

Con sólo escoger una buena semilla no se escribe la obra por sí sola. La semilla no pasa de ser, en todo caso, más que la premisa y la base de la creación. Aunque se haya escogido una buena semilla, si ésta no se cultiva con esmero no puede evitarse el fracaso en la creación. Una vez que el escritor escoge una buena semilla, tiene que cultivarla bien artísticamente, concentrando y profundizando todos los elementos descriptivos.

También después de escoger la semilla que se avenga a la política del Partido, debe cultivarla bien a lo largo del proceso creador para plasmar con claridad su propósito ideológico y artístico.

En el cultivo de la semilla lo más importante es definir con acierto y plasmar de manera viva los caracteres de los personajes.

La semilla toma cuerpo en la descripción de los caracteres del protagonista y otros personajes. Por muy interesante que sea la narración y por muy armoniosa que sea la trama, si no se definen acertadamente los personajes ni se describen sus caracteres de acuerdo con la lógica de la vida, no se podrá, finalmente, hacer efectiva la semilla como corresponde. El personaje principal que materializa directamente la semilla es el protagonista. Por tanto, el escritor tiene que prestar mayor atención a la descripción del protagonista, si bien debe retratar bien a todos los demás personajes.

Para encarnar la semilla en la descripción hay que pintar bien,

además, la vida.

La idea de la obra literaria o artística puede ser aceptada por los hombres e impresionarlos profundamente sólo cuando emane de la propia vida.

La vida es compleja y heterogénea. De los diversos aspectos de la vida real, el escritor debe elegir para su obra aquello que se ajuste a la demanda de la semilla y no introducir en ella los demás que no tienen relaciones con la misma. De lo contrario, puede tornarse ambigua la idea que trata de expresar en la obra y, por consiguiente, no puede expresar correctamente su propósito creador.

Resulta imposible crear imágenes sólo con las ideas; es indispensable poseer, además, talento creador. Para el escritor que carece de éste será difícil lograr éxitos en la creación, aunque seleccione una buena semilla.

Una vez seleccionada la semilla, el escritor debe someter a ella todos los elementos descriptivos, tales como los personajes, los acontecimientos, los episodios y los conflictos, siguiendo correctamente la línea principal de la descripción. Aun cuando elige y decide un diálogo y un pasaje, no debe desatender las demandas de la semilla.

El proceso de escribir una obra es el proceso de representar de manera viva, según exige la semilla, la vida que conmueve profundamente al autor. Por eso éste debe seguir experimentando la vida, meditar, impresionarse y desplegar su imaginación también en el proceso de cultivar la semilla.

Tanto el fenómeno de exponer por la fuerza el germen ideológico de la obra, sin presentarlo de manera vívida según la lógica de la vida, como el de mostrar ésta tal como es, sin ninguna elaboración artística, se deben a un bajo nivel de talento creativo.

Sólo la obra cuya semilla significativa, hallada en la vida, sea tratada a un alto nivel artístico, puede producir una profunda motivación en el público e incitarlo a levantarse con ánimo redoblado en la lucha por alcanzar nuevos éxitos.

Elegir con acierto y cultivar bien la semilla constituye la garantía decisiva para asegurar el éxito en la creación y el valor de la obra. Al

seleccionar y tratar la semilla, el escritor debe estudiarla prolijamente desde diversos ángulos y reflexionar profundamente. El autor que no escatima el tiempo, el celo y la meditación para ello cosechará siempre abundantes frutos.

## **HAY QUE DESARROLLAR EL TEMA DE MODO QUE RESALTE LA SIGNIFICACION POLITICA**

La creación se inicia cuando el autor recibe una fuerte motivación ideológica y estética. Sin embargo, este motivo que induce al escritor a crear no se da en cualquier momento ni en cualquier faceta de la vida.

El autor que se adentra en la pictórica vida de los trabajadores que con gran ideal del futuro luchan enérgicamente por crear una nueva sociedad y una nueva vida, y busca con celo lo nuevo y revolucionario, puede encontrar una semilla de primordial importancia en la realidad; pero el que no penetra en ésta ni estudia la vida no puede experimentar un verdadero impulso para crear.

El escritor que piensa de acuerdo con las ideas del Partido y actúa según la voluntad de éste, presta siempre primordial atención a los problemas que trata de resolver el Partido y dedica toda su fuerza a reflejarlos en su obra. El espíritu partidista, de clase obrera y popular de una obra está relacionado directamente con esta posición y actitud del autor hacia la realidad.

La posición y actitud del escritor hacia la realidad se expresa, ante todo, en qué semilla busca en la vida y cómo la representa bien artísticamente. La selección de una buena semilla constituye la base para asegurar el alto valor ideológico y artístico de una obra, pero sólo con escogerla no brota por sí sola una buena obra.

Para plasmar la semilla en la descripción hay que desarrollar correctamente el tema, que es el problema principal que quiere

tratar el autor en su obra. Al escoger la semilla, el escritor tiene definido ya el problema principal que quiere tratar, y en el proceso de su solución materializa la semilla en la representación. De ahí que el valor ideológico y artístico de la obra dependa de cómo se desarrolle el tema.

Hay que desarrollar el tema de modo que resalte la significación política.

Todo problema humano se presenta en la vida social de los hombres, y como tal siempre se reviste de un carácter social. Como no hay hombre que viva al margen de las relaciones sociales, así tampoco existe ningún problema humano que no tenga un carácter social. Esto quiere decir que a los problemas de la literatura hay que darles solución con sentido político sobre la base de las relaciones sociales de los hombres.

Desarrollar temas con sentido político viene a ser el eslabón principal para fortalecer el valor ideológico de una obra. Cuanto más agudamente se describen desde el punto de vista político todos los elementos descriptivos que sirven para el desarrollo del tema de la obra, tales como los personajes, sus actividades, los acontecimientos y conflictos, tanto más se acentúa el valor ideológico de una obra. Desde luego, los mismos fenómenos, acontecimientos y conflictos de la vida, pueden tener mayor o menor importancia política, pero su carácter político puede ser acentuado o no, según la posición y actitud del escritor. Si el escritor, manteniendo firmemente una posición partidista, analiza con agudeza política aunque sólo sea un detalle de la vida y lo expresa bien, en la misma medida será acentuada la significación política del tema.

Desarrollar temas de significación política tiene gran importancia también para elevar el valor artístico de la obra. El nivel artístico de una obra no se alcanza por sí solo ni mucho menos en virtud de la habilidad del escritor. Como el nivel artístico está relacionado con el de la representación, que expresa un determinado contenido ideológico de modo vivo y emotivo, lo que hace falta, ante todo, es que la obra lleve en sí un claro y significativo

contenido ideológico. Si se aferra al talento, al margen de un contenido ideológico de importancia, se caerá en la tendencia del arte por el arte.

Cuando es obvio el carácter político del tema, es posible representarlo fácilmente en lo artístico. Si se gastan muchos esfuerzos para vencer las dificultades con que se tropieza en la solución del problema fundamental en la creación, es imposible plasmar el intento descriptivo por muy excelente que sea éste.

También al tema se le debe atribuir un significado político para elevar la función educativa de la obra. Para guiar a los hombres a asumir una correcta posición y actitud política e ideológica y elevar su conciencia clasista y celo revolucionario, hay que aclarar todos los problemas desde el punto de vista político. Las obras con temas acertados contribuyen grandemente a hacer comprender correctamente los problemas urgentes que se presentan en la realidad y a hacer participar activamente en la batalla por resolverlos.

Para desarrollar un tema de significación política, es indispensable atenerse a la política del Partido.

La política y los lineamientos de nuestro Partido dan respuestas certeras y concretas a todos los problemas sociales importantes que se plantean en la vida real. Con su idea y teoría directriz científica, nuestro Partido ofrece respuestas acertadas a todos los problemas que se presentan en la realidad, señala con claridad la orientación y las vías para impulsar enérgicamente la lucha revolucionaria y la labor de construcción, organiza y conduce a la victoria la lucha de las masas populares. Por tanto, el escritor puede resolver de modo más justo y significativo sus tareas descriptivas, sólo cuando da respuesta a los problemas que plantea la vida real, ateniéndose a la política y los lineamientos del Partido.

Como nuestro arte y literatura reflejan los problemas que se presentan en la vida tomando como guía la política y los lineamientos del Partido, tienen una clara y elevada aspiración ideológica y describen justa y profundamente la vida. Por ende, para desarrollar un tema de significación política, el escritor no sólo debe

conocer bien en lo teórico la esencia y la justeza de la política del Partido, sino también experimentarlas y aceptarlas en la vida, con todas las fibras de su ser.

El tema no ha de ser subrayado por las palabras del escritor, sino debe expresarse espontáneamente en todos los eslabones de la descripción. De ahí que sea necesario procurar que todos los factores descriptivos desempeñen un papel activo para poner de relieve el carácter político del tema.

Para hacerlo así, es indispensable, ante todo, expresar con claridad el estado ideológico y espiritual del protagonista y demás personajes tal y como se manifiesta en las actividades prácticas.

Si se trata, por ejemplo, de las relaciones que se establecen entre los hombres en el proceso de hacer realidad las exigencias de la política del Partido para liberar definitivamente a los trabajadores de las duras y difíciles faenas, existirán los que capten el propósito del Partido y actúen con celo para hacerlo realidad, y también los miopes que sólo impulsen el trabajo, con el pretexto de la urgencia de la producción, y presten poca atención o posterguen la solución de las condiciones laborales y vitales de los obreros. Hay que poner acento con agudeza en la posición ideológica de esos hombres y resolver los problemas planteados, según las exigencias de la política.

Si no se ahonda en las ideas de los hombres y se consideran los problemas sólo desde un punto de vista práctico, es imposible exponer el tema con sentido político. Hay casos en que el problema socialmente importante que se plantea al inicio de una obra se convierte en una cuestión de la producción y la técnica, en si se introduce o no un nuevo descubrimiento técnico o en si se cumple o deja de cumplirse el plan de producción. Esto se debe a que no se desarrolla el tema con sentido político en función de las relaciones humanas.

Para desarrollar el tema de manera significativa es preciso, además, desarrollar y concluir los acontecimientos de modo que adquieran significación política.

En los acontecimientos se refleja la posición ideológica del

protagonista y demás personajes. Los hombres no sólo no pueden ser indiferentes ante los sucesos sociales, sino que, además, tratan de participar en ellos y aprovecharlos para alcanzar el objetivo de su vida, valorándolos a la luz de sus intereses personales.

Por eso es necesario escribir la obra dedicándole atención constante al acontecimiento principal que permite poner de relieve la posición y la actitud de los personajes hacia la vida, y combinarlo hábilmente con otros hechos. Sólo así es posible subrayar el significado político del acontecimiento principal y desarrollar el tema con profundidad.

Para tratar los acontecimientos con sentido político hay que describirlos también de modo que muestren y patenten la justeza y la gran vitalidad de la política del Partido. Por muy interesante e impresionante que sea un acontecimiento dramático, si no se trata y desarrolla desde el punto de vista de la política del Partido, no puede causar profundas motivaciones.

Establecer el conflicto de acuerdo con la línea de clases y la de masas<sup>1</sup> del Partido, desempeña también un papel importante en el desarrollo del tema con sentido político.

Puesto que refleja la confrontación y la lucha entre ideas contrarias en las relaciones sociales, el conflicto no puede menos que revestirse de carácter político. Por tanto, sólo tratándolo según la línea de clases y de masas del Partido, pueden resolverse los problemas de manera justa y significativa.

El problema de formar a los hombres como comunistas mediante su revolucionarización viene a ser el contenido principal de la obra revolucionaria. Cuando se trata un tema de tan gran significación política se presenta generalmente la cuestión de la línea de organización política.

La vida y el destino tanto de los que al despertarse su conciencia clasista toman el camino de la lucha y de los que libran la lucha revolucionaria, como la vida y el destino de los trabajadores que construyen el socialismo, están relacionados con su organización política. Los que quieren vivir con dignidad e ir al socialismo y al comunismo sólo pueden lograr su objetivo e ideal bajo la dirección

del Partido. Al margen de su organización política los hombres no sólo no pueden hacer cosas útiles para la sociedad sino que tampoco pueden mantener hasta el fin el brillo de su vida política.

El problema de la línea de organización política se presenta con particular importancia en las obras que reflejan la vida revolucionaria. Desde luego, según las particularidades de la semilla y la exigencia del tema, puede establecerse o no esa línea. En las obras cuyos temas exigen mostrar la lucha de los hombres que actúan bajo la dirección e influencia de la organización política, es indispensable exponer el papel de sus organizaciones del Partido o las de trabajadores. Si en esas obras no se establece la línea de organización política, es imposible resolver correctamente, desde el punto de vista político, los problemas presentados y a la larga, puede tergiversarse la vida. Esto no significa que los problemas se resuelven por sí solos con sólo designar y presentar a funcionarios del Partido u organizaciones políticas. En el caso de que no aparezca en la obra un funcionario partidista, hay que mostrar bien el papel de los militantes, de modo que se noten la existencia y actividad de la organización del Partido.

Al funcionario político que representa la línea de organización política en la obra ha de atribuírsele una clara tarea descriptiva en relación con los personajes principales que desarrollan el tema. Hay que retratarlo como una persona que desempeña un papel precursor para organizar la lucha de las masas, vencer las dificultades y asegurar la victoria de lo positivo.

Si entre los personajes en conflicto surgen serios problemas y se presenta la necesidad de dar golpes decisivos y hacer una crítica aguda a lo negativo, estos problemas deben resolverse de manera política y orgánica. Si alguien se desvía de este principio, se tornan inciertas las relaciones interpersonales y se inclinan a lo humano, de manera que toda crítica y lucha resultan impotentes.

Por exaltar la significación política del tema no debe haber una parcialización hacia el aspecto político menospreciando el artístico. Lo político e ideológico de la obra sólo puede ser descrito de manera viva y conmover fuertemente cuando se vincula con lo

artístico y emotivo.

El tema de la obra no se presenta completo desde el principio ni se soluciona con la declaración en uno o dos pasajes. Va aclarándose en todo el curso de la creación y se perfila completamente al final.

Para desarrollar el tema en forma descriptiva, lo importante es plasmar la vida de manera espontánea, pero revelándola poco a poco en amplitud y profundidad a lo largo de la línea principal del argumento, del desarrollo del carácter del protagonista. El tema que se desarrolla con el transcurso de la vida, que se profundiza a través de las vicisitudes y reveses de la lucha y que se expone por completo con el desenlace de la trama, produce fuerte impresión.

“Mar de sangre” es una famosa obra clásica que conmueve fuertemente al público gracias a la profundidad de su tema, que va tomando cuerpo a lo largo de la vida, llena de reveses y contratiempos, de la protagonista, la cual se une a la lucha armada al adquirir conciencia de la verdad de la lucha revolucionaria antimperialista: sangre a la sangre, violencia contra la violencia.

Si una obra se prolonga tediosamente sin ningún desarrollo ideológico, aunque se plantee al comienzo un problema de amplios vuelos, esa obra insulsa acabará por hacer perder el interés de seguir viéndola hasta el fin. El mismo hecho de presentar semejante problema al comienzo de la obra, significa que se declara ya con unas frases esa cuestión ideológica o se pone al desnudo la idea con una frase exhortativa del autor, en lugar de plantear y resolverlos problemas a través de la vida de los personajes. Esto no es creación sino imposición, ni tampoco es la manera de persuadir con los pormenores de la vida sino la de predicar con conceptos abstractos.

Por otra parte, con el pretexto de exponer el tema con amplitud no hay que ramificar demasiado el argumento. Todos los caracteres y todas las vidas deben concentrarse en la profundización de la problemática principal.

Para todas las obras es necesario establecer y profundizar un claro argumento en el desarrollo del tema. De modo particular, en las obras donde se presentan muchos personajes relacionados con el

protagonista esta cuestión ha de ser calculada minuciosamente. Cuanto más clara es la tarea dramática de cada personaje y cuanto más estrechamente se vincula cada episodio con el desarrollo del tema, teniendo un nítido contenido ideológico, tanto más se profundiza la descripción.

Si en una obra con muchos personajes, acontecimientos complicados y numerosos episodios, los caracteres de los personajes no ayudan al desarrollo a fondo del tema y los acontecimientos y episodios no armonizan en la profundización del tema, ello eclipsará la línea del protagonista y complicará el argumento. En el arte hay que definir significativamente los diversos caracteres de modo que los problemas humanos, muy complicados, se resuelvan de modo serio tal como pasa en la vida real.

Los escritores tienen que captar a tiempo y reflejar a fondo los nuevos problemas que se presentan en la realidad socialista, y así buscar sin cesar diversos temas para nuestro arte y literatura revolucionarios. A este fin deben entrar activamente en los sucesos revolucionarios y en la pictórica vida de la realidad, y agotar todos sus esfuerzos y talento para resolver con éxito las nuevas tareas junto con el Partido y el pueblo.

## **HAY QUE DESCRIBIR A FONDO EL PROCESO DE FORMACION DE LA CONCEPCION REVOLUCIONARIA DEL MUNDO**

El problema de a quién se presenta como protagonista y de cómo se caracteriza, constituye una cuestión fundamental relacionada con el carácter social del arte y de la literatura, y como tal, se ha planteado y resuelto siempre de distinta manera según el régimen y las clases sociales.

Nuestro Partido señala de modo invariable que debe presentarse

principalmente a la clase obrera, dueña de la nueva época y único prototipo humano del futuro comunista, y describir a fondo el proceso de la formación de la concepción del mundo en los hombres comunes que se convierten en revolucionarios. Se trata de la guía programática que ilumina el camino para resolver correctamente en el arte y la literatura las tareas fundamentales de los movimientos comunista, obrero y de liberación nacional de nuestra época.

A fin de llevar a feliz término la revolución del propio país se necesitan fuerzas revolucionarias bien preparadas desde el punto de vista del Juche, capaces de resolver todos los problemas con sus propios esfuerzos y según su propia convicción. Esto significa que es necesario formar un gran destacamento de comunistas mediante la intensificación de la educación ideológica de la clase obrera y de las otras amplias masas trabajadoras, fuerzas principales de la revolución.

Aun después del triunfo de la revolución socialista, todos los miembros de la sociedad deben pertrecharse con firmeza con la concepción revolucionaria del mundo, para conquistar con éxito las fortalezas ideológica y material del comunismo. Sólo los que se han formado con una visión revolucionaria del mundo pueden comprender correctamente la realidad, analizarlo y apreciarlo todo desde el punto de vista de la clase obrera y luchar con abnegación por los intereses de ésta. Ellos pueden combatir resueltamente y sin vacilar, cualquier tipo de idea malsana reñida con la ideología revolucionaria de la clase obrera, y luchar con abnegación para derrocar el régimen capitalista y construir la sociedad socialista y comunista. Así, pues, el arte y la literatura que deben servir a la educación revolucionaria de las masas populares, asumen la importante tarea de describir con profundidad el proceso de formación de la concepción revolucionaria del mundo en el hombre.

Penetrar a fondo en el mundo espiritual de los individuos y describir el desarrollo de su conciencia ideológica se ajusta plenamente a la naturaleza de la literatura, ciencia humanista. Como las obras artísticas o literarias deben dar imágenes reales de las personas que se forman en medio de la vida en progreso, el autor

debe describir verídicamente el despertar y crecer de la conciencia revolucionaria de los personajes, siguiendo el serpentear de sus vidas. Sólo describiendo a fondo el proceso de la formación de la concepción revolucionaria del mundo en los personajes, es posible reforzar el valor cognoscitivo y educativo de la obra, profundizando su contenido ideológico y elevando su valor artístico. Cuando vean la formación del protagonista que, al despertar su conciencia clasista y llenarse de odio hacia el enemigo, se alza en pie de lucha, los hombres conocerán diáfamanamente qué es la revolución y por qué deben hacerla, y que si todos toman una firme decisión, pueden y deben participar en ella.

Nuestras obras artísticas o literarias, cualquiera sea la vida que reflejen, deben retratar con profundidad la formación de la conciencia revolucionaria en los personajes, así como el cambio y evolución de su mundo espiritual.

Hay que crear imágenes de personas que adquieren la concepción revolucionaria del mundo no sólo en las voluminosas obras que retratan a prototipos de hombres que crecen como combatientes en un largo período histórico de la lucha revolucionaria, sino también en las obras que muestran fragmentos de la lucha en un período histórico relativamente corto. La conciencia revolucionaria en los hombres no se forma sólo durante un largo tiempo ni participando necesariamente en grandes combates. Este proceso es diferente según las circunstancias y la influencia de las personas con quienes se convive. Esto significa que se puede y debe plasmar la formación de la conciencia revolucionaria en los hombres no sólo en las obras extensas sino también en obras cortas.

La literatura, que contribuye a la revolucionarización y claseobrerización<sup>2</sup> de los hombres, debe describir profundamente la formación de la visión revolucionaria del mundo en los personajes, ya no sólo cuando trata la lucha revolucionaria, sino también cuando refleja los esfuerzos por la construcción socialista. Esa concepción se forma tanto en la lucha revolucionaria llamada a destruir la sociedad explotadora y en la guerra revolucionaria contra

los agresores imperialistas, como en la batalla por la transformación socialista y en el trabajo creador destinado a conquistar la naturaleza y desarrollar la economía. He ahí la necesidad de reflejar el proceso de la revolucionarización y claseobrerización de los personajes también en las obras artísticas o literarias con temas de la grandiosa realidad socialista, bullente de innovaciones y creaciones, y de la digna vida de nuestro pueblo.

Al tratar el problema de la revolucionarización y claseobrerización de los trabajadores es importante describir la educación y transformación de los personajes negativos, pero no antagonistas, como un proceso de la formación de su conciencia revolucionaria. La transformación, gracias a la crítica, de los individuos con bajo nivel de conciencia clasista y revolucionaria es en esencia el proceso de formación de la concepción revolucionaria del mundo en ellos. Si éstos prescinden de las viejas ideas, adoptan otras nuevas, revolucionarias, haciendo de ellas parte de sus convicciones, y toman un nuevo camino en la vida, esto significa que se ha operado un cambio en su conciencia ideológica.

Describir a la perfección no sólo a los hombres comunistas que crecen como protagonistas de la nueva época, sino también el desarrollo de la conciencia revolucionaria de los que se transforman, es de gran importancia para la educación revolucionaria de los hombres, toda vez que la educación y transformación de los rezagados es en todos los casos el proceso de pertrecharlos con la concepción revolucionaria del mundo.

Como puede apreciarse, describir en forma integral y profunda la formación de esa concepción en los hombres viene a ser la característica esencial y la exigencia fundamental de la literatura revolucionaria.

Ahora bien, ¿cómo se forma concretamente la concepción revolucionaria del mundo y cuál es su contenido esencial? Para la creación literaria es importante comprender correctamente este problema y exponerlo en la representación.

Si bien es harto complicado el establecimiento en el hombre de la posición y la actitud hacia el mundo, en la formación de la

concepción revolucionaria del mundo actúa una ley general.

Nuestro Líder afirmó que ésta se adquiere, consolida y desarrolla en determinadas etapas de la evolución de la conciencia, y las patentizó en detalle.

En la primera etapa, lo principal es conocer la esencia de las clases y sociedades explotadoras. El odio hacia las clases y sociedades explotadoras brota de la conciencia que se tiene de la naturaleza reaccionaria de la sociedad capitalista. Pasada esta etapa se toma la decisión revolucionaria de derrocar la corrupta sociedad capitalista y luchar hasta el fin para construir la sociedad socialista y comunista, sin explotación ni opresión.

Sólo cuando uno se arme con las nobles cualidades ideológicas y espirituales propias del comunista, además de comprender la revolución y decidirse a llevarla a cabo, puede decirse que posee plenamente la concepción revolucionaria del mundo. Para ser un genuino comunista es preciso cultivarse una férrea e indoblegable voluntad ante todas las dificultades, mediante una constante autoeducación ideológica y la lucha práctica, y adquirir profundas experiencias y métodos de la lucha revolucionaria. Además, se debe amar fervientemente a la Patria y al pueblo, apreciar a la organización y a los compañeros y observar rigurosamente la disciplina orgánica.

No hay revolucionario innato ni perfecto. La cosmovisión revolucionaria se forma, consolida y desarrolla en los hombres sólo a través de la constante educación ideológica y la lucha práctica. Pero no se puede llamar comunista acabado a todo el que la posea. En el complicado proceso de la revolución pueden desanimarse o vacilar temporalmente y luego volver a cobrar fuerzas y ánimos y reanudar la lucha, fortaleciéndose así cada vez más.

Puesto que en la literatura el objetivo de describir el proceso de formación de la concepción revolucionaria del mundo está en preparar revolucionarios, es indispensable detallar a fondo la adquisición de las cualidades ideológicas y espirituales propias de los comunistas. Sólo así es posible mostrarle a la gente el vivo e impresionante ejemplo de los hombres que se arman con la

concepción revolucionaria del mundo.

En la literatura no pueden resolverse los diversos problemas que se presentan en la formación de una visión revolucionaria del mundo en un orden sistemático, divididos en capítulos y secciones como en los manuales. Sólo es posible resolverlos de modo satisfactorio cuando se crean imágenes vivas de hombres que se van formando esa concepción a través de sus fecundas vivencias, su autoeducación ideológica y sus actividades prácticas revolucionarias.

Para describir profunda y minuciosamente el desarrollo de la conciencia ideológica de los hombres es necesario ahondar en los pormenores de su mundo interior.

En el proceso de la experimentación concreta de la vida se llega a tener comprensión de la sociedad y la revolución. Si la literatura no logra expresar los detalles de la formación de la conciencia ideológica en los hombres, es muy probable que queden explicados de manera abstracta.

Al describir con profundidad el mundo interior del hombre, lo importante es mostrar bien cómo se forma y desarrolla su conciencia clasista en el mare mágnum de los fenómenos sociales. Esta conciencia da una clara orientación ideológica al odio y a los sentimientos de indignación y resistencia contra la sociedad explotadora, agudizándolos y afirmándolos aún más. Cuando los sentimientos espontáneos adoptan una tendencia a partir de la conciencia clasista, adquieren finalidades bien definidas y se expresan con gran fuerza en la vida y la lucha.

La conciencia clasista de los hombres se revela directamente y con agudeza en la vida política. Los que se unen a la lucha revolucionaria, por muy complicado que sea el trayecto de ésta, se ven obligados en última instancia a participar en la enconada lucha de clases como miembros de una organización y un colectivo, y en este proceso se forman como verdaderos combatientes que saben subordinar enteramente su propia vida y destino a los intereses de su clase. La obra que presenta escenas verídicas de la vida política del protagonista —la cual es caldo de cultivo de su conciencia

revolucionaria—, puede proporcionar a los hombres una correcta comprensión de la sociedad y la revolución y estimular su entusiasmo combativo.

A fin de describir de modo verídico el proceso de la formación de la visión revolucionaria del mundo en los hombres, hay que pintar detalladamente su mundo interior, de acuerdo con la lógica de la vida y su carácter.

La conciencia revolucionaria no es innata ni surge espontáneamente. Para dar imágenes vivas de la formación de la concepción revolucionaria del mundo, hay que establecer acertadamente las distintas condiciones sociales que propician el surgimiento y la formación de la conciencia revolucionaria y, sobre esta base, describir con finura el cambio y la evolución del mundo interior, ya que dicha concepción tiene su base social y clasista.

La conciencia revolucionaria se forma y afianza en el transcurso de diversos procesos, según las distintas condiciones, tales como el origen clasista, la situación social, las vivencias, la influencia del medio social, la educación escolar, etcétera.

En los obreros y campesinos la cosmovisión revolucionaria se forma al tomar conciencia de la esencia de las clases y regímenes explotadores en el proceso en que ellos mismos experimentan la explotación y opresión.

Aun en el caso de los que no sufren directamente la explotación, si ven cómo los capitalistas y terratenientes succionan la sangre y el sudor de los obreros y campesinos, se indignarán ante esos actos inhumanos de los explotadores, se sentirán descontentos con el sistema explotador e irán abrigando poco a poco el odio hacia la sociedad capitalista.

También al ver diversos libros políticos y obras literarias y artísticas revolucionarias, los hombres llegan a conocer a fondo la esencia reaccionaria del capitalismo y, desprendiéndose de ilusiones respecto de la sociedad clasista, se deciden a destruir el régimen explotador.

Los precursores y el medio social ejercen también considerable influencia sobre los hombres que toman el camino revolucionario.

Pero lo más importante en la formación de la concepción del mundo es la práctica social, sobre todo la vida político-orgánica. La conciencia ideológica del hombre se afianza, consolida y evoluciona a una etapa superior en medio de la lucha práctica.

En general, las condiciones sociales en que se forma la conciencia revolucionaria de los hombres son distintas según su origen de clase y la situación económica, y se hacen aún más complejas y diversas en el proceso concreto de la vida. Aun tratándose de campesinos pobres que tienen tierra arrendada de los terratenientes y son explotados por éstos en la sociedad explotadora, las circunstancias sociales, clasistas y económicas de su vida aparecen distintas en función de las múltiples manifestaciones de su situación.

Los que han llegado a comprender la esencia de la clase explotadora y su régimen gracias a sus propias vivencias, se forman como firmes comunistas en el proceso de conocer a fondo las leyes del desarrollo social y la esencia de la lucha de clases; mientras que los que toman conciencia de la corrupción del régimen capitalista y la naturaleza inhumana de la clase explotadora a causa de la educación o de lo que han visto, pueden ser verdaderos comunistas sólo si se forjan sin cesar en el crisol de la lucha. Con sólo una de estas condiciones —experimentar directamente la explotación o leer muchos libros revolucionarios—, nadie puede ser un verdadero comunista. Todo revolucionario debe estudiar con ahínco, considerándolo como su primera tarea, y forjarse a la vez en la praxis social; sólo así puede adquirir cualidades ideológicas y espirituales propias del comunista.

En las obras artísticas y literarias es importante que aparezcan suficientes condiciones para reflejar con autenticidad el proceso del surgimiento, arraigo, profundización y desarrollo gradual de la conciencia revolucionaria en el protagonista. Si en una obra ocurre que un joven sirviente o un intelectual se incorpora a la lucha, decidiéndose a hacer revolución, simplemente después de que, en el caso del primero, riñe con un terrateniente, indignado por las fechorías inhumanas de éste, y en el caso del segundo, al contemplar

o participar una vez en las manifestaciones de los obreros, eso estaría en contradicción con la lógica de la vida y no les daría a los lectores una comprensión correcta del revolucionario. El hombre no deviene revolucionario por el estado de ánimo que sienta una mañana, ni por una decisión momentánea, ni toma el camino de la revolución como quien salta una cerca. La conciencia clasista va acrecentándose en todos a través de la vida y de la lucha y así se hacen revolucionarios. Por eso las obras deben describir bien los reveses y vicisitudes que se sufren en el camino de la lucha; sólo entonces pueden impresionar al público.

En cada persona es diferente el motivo por el cual llega a la toma de conciencia revolucionaria, así como el proceso de formarse una concepción del mundo. Cada individuo tiene distintos motivos para asimilar una concepción del mundo según su origen social, su medio social y situación en la vida; también es distinto el modo de convertirse los obreros, campesinos e intelectuales en combatientes. No se hacen revolucionarios todos siguiendo una misma pauta. Unos, pronto, y otros, lentamente, sufriendo contratiempos. En la creación del prototipo de revolucionario, no hay que conformar a todos los personajes partiendo de un mismo patrón, ignorando así sus personalidades y las condiciones concretas de su vida y eliminando tales o cuales rasgos, unos angulosos y otros sinuosos, con el pretexto de mostrar la ley general de la formación de la concepción del mundo.

Al caracterizar a los personajes como prototipos el escritor no debe hacer de ellos algo amorfo, tachando de un ángulo u otro sus rasgos personales, sino debe destacar esos rasgos para dar relieve a los aspectos esenciales de sus caracteres.

El carácter se desarrolla con los cambios de la vida. El odio hacia el enemigo, la convicción y la combatividad revolucionarias se acumulan y fortalecen paulatinamente en el proceso de la vida. Por eso en las obras deben escogerse con acierto y describir minuciosamente las vidas representativas en que se forma la concepción revolucionaria del mundo. El escritor que construye la torre del concepto del mundo no debe desplegar sus actividades

creativas como aquel albañil que, por colocar mal un ladrillo, verá desmoronarse el monumento de su trabajo. Si omite o cambia una etapa del desarrollo de la conciencia ideológica del protagonista, no puede plasmar verídicamente la formación de su visión revolucionaria del mundo.

Una vez establecidas las condiciones para la formación de la concepción del mundo hay que describir con detalle y profundidad lo que ven, oyen, sienten y aceptan en ellas los personajes. Cuando decimos que es importante ahondar en el proceso de la formación de la cosmovisión revolucionaria al plasmar el mundo interior del protagonista, queremos significar que debe describirse con veracidad tal proceso de experimentación.

Mientras no se penetre en el universo de vivencias de los personajes, no será de ningún modo posible mostrar en disímiles y fructíferas formas las facetas de su ideología y espíritu. Si al retratar a personajes cuya conciencia ideológica va elevándose poco a poco, se presta atención sólo a los acontecimientos sin seguir la ruta del desarrollo de su mundo espiritual, no puede mostrarse el proceso esencial del progreso de sus caracteres, ni lograr que sus actos y vida produzcan simpatía. Por tanto, después de establecidas las condiciones para la formación de su concepción revolucionaria del mundo, debe describirse bien qué siente y cómo lo acepta el protagonista y sus consecuencias. Sólo atendiendo justamente esta exigencia se puede guiar al público a la profundidad del universo de vivencias del protagonista, haciéndole tomar la decisión de participar en la revolución.

Para ofrecer escenas vívidas del desarrollo de la conciencia ideológica del protagonista, es preciso expresar su mundo psicológico a través de sus actos concretos. No es posible ver con los ojos ni medir con reglas la conciencia ideológica del hombre. Sólo mediante los actos prácticos puede apreciarse su posición, actitud y criterios ideológicos en conjunto, y sólo después de observar su vida durante un tiempo, puede confirmarse el grado de transformación de su conciencia ideológica.

También para hacer que la revolución se comprenda

correctamente, es necesario describir con profundidad cómo los hombres comunes, después de sufrir los reveses de la vida, llegan paso a paso a comprender la revolución y se alzan en pie de lucha.

La revolución no es algo misterioso que pueden llevar a cabo sólo hombres excepcionales. Cualquiera puede hacerla si se decide, pero no es fácil armarse firmemente con la concepción revolucionaria del mundo y autoeducarse como comunista. Con una o dos oportunidades de participación en la lucha y con unos días de estudio no se adquieren satisfactoriamente las ideas revolucionarias. Sólo venciendo tal o cual prueba en la ardua lucha puede adquirirse la concepción revolucionaria del mundo. He aquí otra razón para describir con audacia las vicisitudes de la lucha revolucionaria, a fin de dar a conocer a los hombres este principio de la vida e imbuirles el indoblegable espíritu combativo y la fe en la victoria.

Plasmar el proceso de la lucha revolucionaria que llega al triunfo a través de las pruebas, tiene gran importancia no sólo para cultivar en el hombre el espíritu de optimismo revolucionario, sino también para mostrarle convincentemente la enorme fuerza creadora de las personas armadas sólidamente con la concepción revolucionaria del mundo.

La descripción veraz y profunda del proceso formativo del protagonista, lleno de reveses y vicisitudes, desempeña un gran papel también para despertar el interés artístico. Si se propende a dar nociones sobre el proceso de formación y desarrollo del hombre o se simplifica éste, la obra no despierta interés porque, no bien comenzada su lectura, ya se prevé claramente su desenlace. Sin embargo, si se describe de manera seria y profunda dicho proceso, tal como sucede en la vida real, y se presentan los caracteres de los que triunfan tras vencer los reveses, el público se comparará con esos personajes y así recibirá una educación efectiva.

Un excelente prototipo de la caracterización del revolucionario que crece como tal en medio de las vicisitudes de la vida, podemos encontrarlo en la imagen de la madre, protagonista del filme “Mar de sangre”. Esta caracterización muestra de manera convincente que la concepción revolucionaria del mundo no se forma en uno o

dos días, ni se adquiere tan lisa y llanamente como se pasa del primer curso escolar al segundo. Entre su miedo al enemigo y su primer paso en el camino de la revolución hay un trecho de vida lleno de sufrimientos. Fue el transitar revolucionario de la lenta pero vigorosa formación de una nueva mujer.

Plasmar en la obra literaria o artística a un protagonista que se forma la concepción revolucionaria del mundo significa, a fin de cuentas, describir el proceso del nacimiento del hombre comunista de nuevo tipo.

El comunista no sólo es digno, noble y hermoso en lo ideológico y espiritual, sino que también posee un alto nivel cultural y fecundas virtudes humanas. Una perla puede tener manchas, pero un comunista no las puede tener en tanto que ser humano. El hombre crece y se desarrolla sin cesar en medio de la lucha. Así transcurre naturalmente la vida humana.

El botón, ya de por sí bello, va cobrando mayor belleza a medida que se abre. Al afirmar que no hay revolucionario perfecto no queremos significar una altura infinita que no puedan alcanzar los hombres comunes, sino la elevada exigencia y la modestia de los comunistas, insaciables siempre por su autoeducación espiritual y moral.

## **LA VIDA IMPLICA LA LUCHA Y VICEVERSA**

Primero es la vida y luego el arte. Al margen de la vida es imposible crear ningún tipo de arte, y aquella obra que no refleja la vida de modo vívido, es intrascendente.

La obra artística que refleja de modo auténtico y fecundo la noble y hermosa vida proporciona gran fuerza a la lucha práctica de los hombres para transformar la naturaleza y la sociedad. A través de la digna y significativa vida que se representa en el arte y la

literatura, ellos llegan a conocer mejor la realidad y demuestran mayor fuerza y ánimo en la lucha por crear una vida nueva.

Describir la vida de modo veraz y fecundo es una necesidad fundamental, que se deriva de la esencia del arte y la literatura. Sólo reflejando la vida de esa manera puede ofrecerse al público la comprensión correcta de las leyes del desarrollo de la historia y señalarle el camino para vivir, trabajar y luchar con dignidad. Además, sólo expresando la vida en vívida y variada forma, es posible aclarar, con un alto grado de representación, los problemas candentes y significativos y las ideas profundas.

Un problema importante del arte y de la literatura es cómo observar y describir la vida. Esto viene a ser la línea divisoria entre el realismo y el antirrealismo, entre el arte y la literatura revolucionarios y los contrarrevolucionarios.

La vida es, en una palabra, la actividad creadora y la lucha del hombre para conquistar la naturaleza y transformar la sociedad. Como abarca todas las relaciones sociales y las actividades prácticas de los seres humanos, es harto complicada, diversa y fecunda. No obstante, el escritor no puede aprobar y amar ciegamente cualquier aspecto de la vida.

El escritor que quiere servir al pueblo debe tener profundo interés, naturalmente, por la vida de éste y hacer ingentes esfuerzos para captar a tiempo los problemas candentes que contribuyan a la elevación de la conciencia clasista de los hombres y al desarrollo de la sociedad, y resolverlos según los intereses de la revolución.

Nuestro arte y literatura tienen que plasmar cuadros fecundos y profundos de la digna y nueva vida de nuestro pueblo que lucha heroicamente por el socialismo y el comunismo.

Existe verdadera vida en la lucha del pueblo por crear lo nuevo, lo progresista y hermoso. La vida que se desarrolla en medio de la lucha es la más bella y noble. Ella, por tanto, transcurre en medio de la lucha por barrer todo lo viejo, lo conservadurista y reaccionario y crear lo nuevo y progresista, es noble en su aspiración, y combativa, optimista y hermosa en su curso.

Para mostrar en el arte vidas significativas hay que buscarlas en

la lucha de los comunistas de nuevo tipo y retratarlas con profundidad.

No hay hombre que tan ardientemente ame la vida como el comunista. Este es el revolucionario que sabe crear una nueva vida donde sea y cuando sea; no hay hombre más afable, más sensible y con más fecundas virtudes humanas. Por eso, allí donde se forman hombres comunistas de nuevo tipo siempre hay vida diversa y fecunda llena de bríos, ánimo y optimismo revolucionario.

Sin embargo, hay escritores que con el pretexto de representar la lucha de los revolucionarios narran prolijamente sólo las escenas de combate. Esto es un error. Los revolucionarios no llevan la vida y la lucha por separado. Para quienes se consagran a la revolución y la construcción con una firme fe en el comunismo, la vida y la lucha van siempre unidas.

Como dijera nuestro Líder, la vida del revolucionario comienza y termina en la lucha. Vida hay en la lucha del revolucionario y viceversa.

En la lucha de los guerrilleros antijaponeses de la década del 30, por ejemplo, hubo muchas e interesantes vidas, además de los combates cara a cara contra los agresores imperialistas japoneses, como: el establecimiento de bases guerrilleras, la implantación del Poder Popular, la realización de las reformas democráticas, la recopilación de manuales y preparación de cuadernos para los miembros del Cuerpo Infantil, la labor política y las diversiones entre el pueblo, etcétera. Para los guerrilleros antijaponeses esta vida revolucionaria fue una lucha tan importante como la batalla en que, armas en mano, combatían contra el enemigo. En medio de la vida y la lucha, tan diversas como complicadas, los revolucionarios forjan su voluntad y realizan su hermoso ideal y aspiración. De hecho no puede existir una vida revolucionaria que no esté vinculada con el noble mundo espiritual de los revolucionarios, ni pueden imaginarse vidas dignas y significativas al margen de la lucha por hacer realidad su noble aspiración y anhelo.

La voluntad del comunista es inquebrantable, y la vida del revolucionario, indetenible. Si bien es posible atar su cuerpo con

cadenas, sus nobles ideas no pueden someterse. Aun en el caso de que se quede solo en remotas montañas o en una isla apartada, el revolucionario no pasa en balde los días. Dondequiera que se encuentre mantiene inalterable su fidelidad a la revolución, despierta la conciencia clasista en las masas si vive entre ellas, las aglutina en la organización y las guía a la lucha. Tal es la vida y la lucha del revolucionario. Sólo cuando dé cuadros verídicos y fructíferos de la praxis del comunista, en la que van unidas la vida y la lucha, puede el escritor reflejar a fondo el noble mundo espiritual de éste y revelar correctamente la esencia de la vida.

En una obra puede describirse el combate. Pero aun en este caso no se deben narrar exclusivamente las acciones militares, sino prestar una atención más profunda al mundo ideológico y espiritual y a las vivencias de los hombres que se manifiestan en ese combate.

La obra artística o literaria tiene que representar la vida modelo en amplitud y profundidad. Para ello es importante captar con acierto la esencia de la vida y los fenómenos. Típica es aquella vida que refleja las características de la época y la esencia de la sociedad. Al contrario, la que no expresa las peculiaridades sociales e históricas no puede ser representativa por muy interesante e impresionante que sea.

Hay escritores que en un intento de describir la vida optimista de los hombres de nuestra época inventan vidas anormales y deformes, pero en el arte el interés o la risa debe provenir siempre de la esencia de la vida misma y no extraerlos de lo vulgar y deforme.

Nuestro arte y literatura deben reflejar con autenticidad la vida sana y revolucionaria. Sólo la obra que describa esta vida podrá contribuir activamente a la educación revolucionaria de los hombres. Pero ello no significa que se describa la vida de tal modo que la acción transcurra por un solo cauce. La esencia de la vida y las peculiaridades de la época se dejan ver no sólo en la vida política de las personas, sino también en la económica, cultural y moral. De ahí que sea necesario describir con profundidad los aspectos esenciales de la vida, los cuales se ponen de manifiesto en los diversos ámbitos de la convivencia social.

Es el modo de vida el que pone de relieve las características de la época y del régimen social. Para expresar con autenticidad la vida de nuestro pueblo en la sociedad socialista hay que reflejarla según el modo de vida socialista.

El modo de vida, es decir, la manera de vivir y actuar de los hombres, entes sociales, se manifiesta de manera diferente, fundamentalmente según el sistema social y el nivel de conciencia de los individuos. En la sociedad socialista todos los trabajadores, convertidos en dueños del país, trabajan y viven en armonía. Hoy en nuestra sociedad es ya una costumbre natural que los trabajadores administren en común, aprecien y cuiden los bienes del Estado y la sociedad, observen conscientemente el orden social, ayudándose y guiándose unos a otros. Esto es precisamente el nuevo modo de vida basado en el régimen socialista, donde los medios de producción se han socializado y la unidad y cooperación de la clase obrera, los campesinos cooperativistas y los trabajadores intelectuales, constituyen lo principal de las relaciones sociales.

En nuestra sociedad el modo de vida socialista se implanta cada vez con mayor rapidez en todos los sectores, gracias a la lucha bien orientada y consciente del Partido para imprimirle a toda la sociedad la forma de ser de la clase obrera. Por tanto el arte y la literatura, creando y generalizando el prototipo del bello y noble modo de vida que se ajuste a la esencia de la sociedad socialista, deben contribuir a la revolucionarización y claseobrerización de toda la sociedad.

Además, el arte y la literatura deben prestar profunda atención a la descripción de la noble y hermosa vida tradicional de nuestra nación en consonancia con las exigencias de la época.

Al crear cuadros auténticos de la bella vida propia de nuestro pueblo, los escritores y artistas deben centrar sus esfuerzos en la descripción de la vida sencilla y cultural de los genuinos patriotas y comunistas que conocen bien y aman ardientemente la historia, la geografía y el patrimonio cultural de su país y luchan con abnegación por la prosperidad de su Patria y la nación.

Hay que plasmar la vida tradicional de modo que la obra

contribuya a estimular la dignidad y el orgullo nacional de los hombres, y a inculcarles las ideas del patriotismo socialista. En caso de describir la vida del pasado, impregnada en sumo grado de las costumbres nacionales, es imprescindible observar el principio historicista y el de la actualidad.

Es imposible modificar la vida nacional del pasado. Si el escritor moderniza esta vida para mostrarla en consonancia con las ideas, los sentimientos y el gusto actuales de los hombres, tergiversará la verdad histórica. Así, pues, en lugar de proceder así, debe buscar y describir lo hermoso y progresista de la vida pasada que pueda aceptar hoy nuestro pueblo. Mas, por reflejar una vida de fuerte colorido nacional, no hay por qué parcializarse en la descripción de costumbres antiguas.

Como las viejas costumbres dependen de la época y del régimen social, hay que pintar la vida que tiene implícita su esencia de acuerdo con el contenido de la obra. Si pretextando dar vida a la peculiaridad nacional, se resucita y describe lo atrasado, vulgar y no esencial, se caerá en el restauracionismo. Por otra parte, si se introduce en la obra lo extraño que no se avenga a los sentimientos y al gusto de los coreanos, acarreará la grave consecuencia de tergiversar la historia y la vida, enturbiar los sentimientos nacionales y paralizar la conciencia de independencia nacional.

En la obra artística, a la vez que reflejar la vida con fecundo contenido ideológico, hay que expresarla con alto grado de presentación artística para que produzca profunda impresión. Si no se logra representar bien la vida en lo artístico, no podrá expresarse correctamente su significación, por muy profunda que ésta sea y por muy rico que sea su contenido.

Hay que escoger bien y describir espontáneamente la vida que sea apropiada a la condición de la semilla. Al contrario, si se introducen en ella vidas heterogéneas que no se ajusten a la semilla, no podrá desarrollarse el argumento por un cauce ni determinar su centro.

En una obra donde se describe la lucha del pueblo en el período de la retirada temporal durante la pasada Guerra de Liberación de la

Patria<sup>3</sup>, no se centró al principio el argumento en la encarnación de la semilla, prestándosele la principal atención a mostrar las vicisitudes que sufrió un matrimonio, los protagonistas, cuando eran criados, y cómo lucharon para defender la felicidad de hoy. Como resultado, se dejaron escapar vidas tan diversas y significativas como las que encierran la organización de la guerrilla, la adquisición de las armas, las actividades de la organización clandestina y el contacto con la Comandancia Suprema, aspectos imperiosamente necesarios para formar en los hombres un correcto punto de vista de la guerra y darles a conocer los métodos de lucha. Cuando no se escoge correctamente la semilla ni se busca y plasma de manera concentrada la vida que se avenga a ella, no se puede poner de relieve la personalidad de la obra ni expresar nítidamente la idea del autor.

Hay que describir la vida de manera concreta y profunda, siempre. Sólo a través de imágenes concretas la esencia de la vida se exterioriza con una fuerza emotiva viva. La concreción de la vida se logra sólo con una profunda descripción de las relaciones humanas que reflejan la época y el régimen social, así como con la minuciosa expresión del mundo psíquico de los personajes.

En “Mar de sangre” se describe de modo vívido y detallado la vida de la familia de la madre que sufría penurias y su inmaculado mundo psíquico. La escena que se desarrolla en torno de una poquita cantidad de *bombok* ¡cuan concreta y vívidamente expresa las relaciones entre la madre, Won Nam y Kap Sun y sus ideas y sentimientos!

Veamos la descripción que empieza desde que el hambriento Won Nam, que había estado apremiando la cena, engulló en un santiamén su porción de *bombok*. El chico mira de reojo al plato de su hermana menor y suspira afligido diciendo: “Se lo comió todo”. Kap Sun, pensando en la madre, siempre haraposa y hambrienta por los hijos, toma sólo un bollo de *bombok* y guarda el resto en el estante para entregárselo a la madre al acostarse. Este acto llena el alma de la madre de angustia y afrenta por no dar de comer a sus hijos hasta que se harten siquiera una sola vez.

En esta breve escena están reflejados detalladamente las ideas, los sentimientos y las virtudes humanas de la madre y sus hijos, que aun en medio de una extrema miseria y hambre quieren vivir erguidos y limpios, cuidándose y amándose, ayudándose y guiándose. “Mar de sangre” nos enseña que debe mostrarse la vida en forma concreta con la minuciosa descripción de las ideas y sentimientos que se manifiestan en las relaciones entre los personajes.

En el arte, los sentimientos deben expresarse claros, ardientes y penetrantes. Cuanto más fogosos e intensos sean los sentimientos, tanto más profunda será la impresión. El poderío del arte reside en el apoyo de una elevada idea en los nobles sentimientos.

Para describir la vida de manera impresionante es preciso penetrar profundamente en los detalles del mundo psíquico de los hombres que la ven, oyen, sienten y aceptan.

El hombre ve y trata cualquier cosa o fenómeno con un determinado criterio y posición. El escritor tiene que observar con agudeza las ideas y sentimientos como el amor y el odio, el apoyo y la oposición, la defensa y la condena, que se manifiestan en el criterio y la actitud de los personajes hacia el hombre y la vida, y narraren forma verídica y detallada, y desde el punto de vista clasista, la psiquis de ellos en el proceso de la experimentación de la vida. De hecho, en la descripción del hombre y su vida el escritor no puede mostrar nada más impresionante que el sutil movimiento que se genera en el mundo interior del hombre cuando ve, oye y acepta.

Escoger con acierto y describir de manera impresionante el detalle que muestra la esencia de la vida, desempeña un papel importante para estimular fuertemente los sentimientos y la sensibilidad del público.

El secreto de la claridad y concisión en la representación, y la clave para una conmovedora y significativa descripción del carácter y la vida, radica en escoger y plasmar con profundidad los detalles esenciales y característicos de la vida. El complejo y delicado mundo psíquico de los personajes se expresa de manera vívida sólo a través de los detalles de la vida. Cuanto más se profundiza en estos

detalles reveladores de las ideas y los sentimientos de los hombres, tanto más explícitamente se muestra el mundo interior y, en consecuencia, se hace posible ejercer una influencia estética concreta sobre las ideas y sentimientos del público.

Sólo mediante la expresión individual es posible mostrar de manera impresionante las peculiaridades de un carácter. Los hombres revelan su personalidad al manifestar distintas ideas y sentimientos aun respecto a un mismo fenómeno de la vida. Por tanto, si se acierta a hallar y describir bien los detalles de la vida peculiar de un hombre determinado, es posible caracterizarlo de manera que deje impresiones en el público.

De lo contrario, la obra perderá su autenticidad. Si en la creación se descuida aunque sólo sea un pequeño detalle de la vida, será gravemente perjudicada la veracidad de la obra en conjunto.

En el arte y la literatura no hay que describir vidas vacías únicamente en busca de despertar el interés, ni embellecer ni exagerar la vida. Bajo ningún concepto la creación literaria debe perseguir sólo la atracción ni tratar de recrear la vida.

El autor no tiene que tratar de obtener éxitos rotundos en su actividad creativa valiéndose de grandes acontecimientos o vidas extraordinarias, sino centrar sus esfuerzos en describir de manera significativa las vidas reales. Si se amplifica desmesuradamente la vida o se embellece sin razón, se tergiversa su esencia y se enturbian los caracteres, hasta que al fin la obra no se ganará la confianza. La tendencia de adornar la vida de una manera demasiado suntuosa o la de darle hilaridad de modo parcial en detrimento del gusto estético de los trabajadores sencillos, combativos y cultivados, no tiene nada que ver con el arte que demanda el pueblo.

Para comprender correctamente el ideal de nuestros trabajadores sobre la vida y expresarlo desde el punto de vista de la clase obrera, los artistas deben poner el acento en el contenido revolucionario de su digna vida. Si se exagera la apariencia de la vida, se enturbia la línea clasista y se tergiversan la época y la vida.

Si un escritor, al describir la vida del tiempo de la guerra, lo hace de tal modo que el Ejército Popular combata siempre en situaciones

sumamente difíciles, mientras los enemigos lleven una vida holgada, rodeados de lujo, ello será, sin duda alguna, una tergiversación de la vida. Lo problemático es en este caso el criterio clasista del escritor que trata de describir pomposa y suntuosamente la vil imagen de los mercenarios, que se caracterizan por la extrema degeneración, desesperación, relajamiento y bestialidad. Al describir a los enemigos nuestros escritores y artistas deben mostrar con agudeza, desde una firme posición clasista, la naturaleza reaccionaria y la vulnerabilidad de éstos, así como la inevitabilidad de su derrota. Hay que describir verídicamente al enemigo, presentando un prototipo.

El escritor que no aquilata debidamente las hermosas y nobles cualidades espirituales y morales de la clase obrera, ni siente dignidad y orgullo por servirle, no puede presentar a los personajes positivos en forma justa en un elevado plano ideológico y espiritual y aun en el caso de retratarlos, no puede hacerlo partiendo de la convicción inspirada en la vida misma.

Sólo el escritor que ame verdaderamente la vida puede comprender el vivir auténticamente revolucionario, y sólo quien la conoce a fondo puede describirla en forma trascendente y natural.

## **¿UNA OBRA ES MAESTRA POR SU EXTENSION O POR SU CONTENIDO?**

Este es un problema relacionado con el contenido y la forma del arte y la literatura en general y en particular con la interrelación de aquéllos en las obras maestras.

En las obras artísticas o literarias, al igual que en todas las demás cosas y fenómenos, el contenido y la forma están dialécticamente relacionados. No hay forma sin contenido, y viceversa. El contenido define y controla la forma y ésta, dependiendo de aquél, lo expresa.

Lo determinante y decisivo en estas relaciones es el contenido.

Sin embargo, por ser importante el contenido, no debe menospreciarse la forma. Sólo a través de una forma que se le avenga puede expresarse correctamente el contenido, y esa forma bien estructurada influye activamente sobre éste, revelándolo con nitidez.

La característica de cualquier obra artística o literaria excelsa consiste en la perfecta unidad entre su noble contenido, que se ajusta a las exigencias de la época y a las aspiraciones del pueblo, y su forma bien pulida. Sólo la obra cuya forma y contenido estén bien armonizados puede conmover profundamente al público y contribuir efectivamente a su educación ideológica y estética.

Resolver con acierto el problema de las relaciones entre la forma y el contenido es una cuestión fundamental del arte realista. Desde el punto de vista del contenido y la forma puede afirmarse que la historia del arte y la literatura es un proceso de incansable búsqueda y creación de nuevas formas y contenidos. La línea de separación entre el realismo y el formalismo pasa también por el modo de establecer las relaciones entre la forma y el contenido, de acuerdo con las leyes de la vida.

Sin embargo, en la práctica creativa frecuentemente se dan casos en que se tratan estas relaciones a contrapelo de las leyes de la vida, lo cual se expresa precisamente en el formalismo. La tendencia a escribir sólo obras de gran forma y extensión, y no las de profundo y valioso contenido, es también una expresión de formalismo.

Ejemplo de ello es que, al escribir sobre la Lucha Revolucionaria Antijaponesa<sup>4</sup> o la Guerra de Liberación de la Patria, se trata de abarcar en una obra todo el proceso de la lucha del protagonista, desde su inicio hasta la victoria, como ocurre en una biografía o en una cronología, o de ensamblarla con materiales llamados buenos recogidos en uno u otro lugar. La referida tendencia a crear obras grandes está relacionada con la ambición de notoriedad que se manifiesta en pretender grandes éxitos con un inmenso ensamblaje de acontecimientos extraordinarios y muchos personajes en torno a problemas estratégicos de la revolución y bajo un ampuloso título calificado de epopeya.

En efecto, es erróneo tratar de mostrar en un filme toda la historia de la lucha revolucionaria o de exponer todo lo necesario para la formación de la concepción revolucionaria del mundo en los hombres. Es del todo posible escribir una gran obra que influya enormemente en la educación revolucionaria de los hombres aun valiéndose de un solo hecho acaecido durante la Lucha Armada Antijaponesa o la Guerra de Liberación de la Patria. Cuando se trata de abarcar en una obra todo el proceso de la lucha revolucionaria, inevitablemente se tiende a enumerar o registrar hechos, resultando la obra grande sólo en extensión, pero pobre en contenido. Estas tendencias distan mucho de la misión y la tarea fundamentales del escritor, que debe contribuir a la educación revolucionaria de los hombres mediante una profunda representación de los problemas de importancia social.

Para que una obra artística o literaria siembre en los hombres ideas revolucionarias y les enseñe las experiencias y métodos de lucha, siempre debe ser profunda por su contenido. Por eso, cuando se producía el filme “Los cinco hermanos guerrilleros”, le planteamos a sus realizadores el problema de qué una obra es maestra no por su extensión sino por su contenido, y recalcamos que para crearla es preciso que la representación tenga más profundidad filosófica en el contenido que en la forma.

Una obra maestra no tiene una forma especial. Desde el punto de vista del modo descriptivo no hay en el arte o la literatura una forma especial para las obras maestras. Al calificar una obra de maestra o de grande, nos referimos a su elevado nivel ideológico y artístico y no a su peculiaridad formal.

El rasgo esencial de una obra maestra consiste en la profundidad filosófica de su contenido ideológico. Por eso sólo puede llamarse obra maestra la que ayude grandemente a la educación revolucionaria de los hombres, por tratar a fondo problemas de importancia social en un elevado plano ideológico y artístico.

Entre las obras maestras hay algunas con varias partes, como los filmes “Mar de sangre” y “Los cinco hermanos guerrilleros”, que tienen por argumento los acontecimientos históricos y aclaran la

esencia de la lucha revolucionaria mediante la imagen del protagonista, que con el desarrollo de la revolución crece en medio de la lucha, y otras que, partiendo de un pequeño material y ampliándolo, ofrecen imágenes de profunda significación, como sucede con el filme “La florista”. Pero en cualquier caso el valor de la obra se estima por el contenido. Por muy grande que sea la magnitud del acontecimiento y de la vida que se tratan en una obra, ésta no podrá calificarse de maestra si no es profundo y fecundo su contenido. Al contrario, una pequeña obra puede ser maestra si tiene un contenido ideológico profundo y fecundo.

“La florista” es una obra maestra no por ser extensa. Ella expresa con profundidad y amplitud, a través de la vida, las virtudes humanas y la psicología de Ko Pun, la protagonista, el infortunio y el dolor de una familia de criados que se podía encontrar por entonces en cualquier parte de los campos de Corea, y así esclarece la profunda idea de que sólo la revolución es el camino de salvación. El ejemplo clásico de esta obra consiste en haber sacado de lo pequeño un gran tema, una profunda idea, y ha dilucidado la inestabilidad de la revolución a través de la formación de una persona común.

Según las exigencias de la semilla y las características de los materiales encontrados en la vida, el escritor puede escribir una obra maestra de varios volúmenes que abarque en su contenido amplias esferas de la vida, tomando como argumentos los acontecimientos históricos de muchos años, y otra que se base en un fragmento de la guerra revolucionaria o de la construcción económica. La forma y la extensión de una obra maestra deben determinarse siempre por el contenido.

Para escribir una obra maestra por su contenido, es preciso escoger con acierto una semilla susceptible de ejercer una gran influencia revolucionaria sobre los hombres y de dilucidar ideas profundas de matiz filosófico. Si no se escoge una semilla adecuada, es imposible encarnar con profundidad y amplitud el contenido ideológico de la obra y, además, puede caerse en el formalismo de aferrarse sólo a la extensión. Si se crean obras que describen

acontecimientos y vidas de amplios vuelos y tienen una forma ampulosa, pero, en cambio, un contenido no muy admirable, se debe a que no se han seleccionado semillas adecuadas antes de emprender la creación.

La semilla susceptible de esclarecer una profunda idea se halla en la vida típica que lleva en sí la esencia de la época y de la vida en general. Por eso quien quiera escribir una gran obra tiene que observar correctamente la corriente principal de la revolución destinada a barrer todo lo viejo, conservador y reaccionario y crear lo nuevo y progresista en todos los ámbitos de la vida social.

Por lo general, la obra literaria o artística puede tratar de los diversos problemas que se presentan en la lucha revolucionaria. No sólo los problemas fundamentales de la revolución social, sino también los concernientes a ésta, es decir, todos los que tengan significación para impulsarla. Pero en el caso de una obra maestra es forzoso tratar los primeros, ya que a los hombres se les debe mostrar el proceso del desarrollo de la revolución y enseñarles las experiencias y los métodos de la lucha revolucionaria.

Los filmes “Mar de sangre” y “El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa”, basados en famosas obras clásicas homónimas, dan profunda explicación, en un elevado plano artístico, a los problemas vitales de la lucha revolucionaria de las masas populares por la liberación nacional y clasista. Estas obras, presentando en forma original los problemas fundamentales de la revolución social, esclarecen la gran verdad de que la opresión suscita indefectiblemente la resistencia y que los pueblos oprimidos pueden conquistar su emancipación y su futuro feliz, sólo con la lucha armada.

De lo antes expuesto se deduce que el asunto principal de una obra maestra debe ser el problema fundamental de la causa revolucionaria de la clase obrera, lo cual no concierne a la forma sino al contenido. He ahí una de las razones de que una obra sea maestra no por la extensión, sino por el contenido.

El problema fundamental de la revolución tratado en una obra maestra, puede ponerse en claro sólo a través de un prototipo de

vida que revele la esencia de la sociedad y la época. Así, pues, las grandes obras deben reflejar esa vida en toda su amplitud y profundidad. Sólo así pueden expresar con vitalidad la esencia del desarrollo de la revolución y los problemas fundamentales que se derivan de ésta.

Para crear una obra de gran contenido hay que expresar verídica y vívidamente la esencia del desarrollo de la revolución, a través de la caracterización de los personajes, sobre todo, de la descripción del proceso de formación de la concepción revolucionaria del mundo en el protagonista.

Las obras artísticas o literarias no pueden describir vívidamente el desarrollo de la lucha revolucionaria al margen de la caracterización de los personajes. El asunto principal de una obra se confirma cada vez más palpablemente y adquiere cada vez más amplio y profundo contenido ideológico, en el proceso de formación de los personajes que luchan con fe al comprender paulatinamente la verdad de la revolución y la inevitabilidad de su victoria. La profundización del asunto principal en un inmenso contenido ideológico está relacionada estrechamente con el progreso de formación de la concepción revolucionaria del mundo en el protagonista. A medida que se desarrolla la lucha revolucionaria, el protagonista va conociendo cada vez más perfectamente su esencia y llega a luchar con objetivos bien definidos, sintiéndose optimista por el futuro. El auténtico contenido de una obra maestra consiste en la amplia y profunda expresión de la conciencia ideológica, la vida y los sentimientos del protagonista que crece en medio de la lucha, junto con la revolución en desarrollo.

El filme “Los cinco hermanos guerrilleros” es una obra maestra porque ha esclarecido nítidamente la esencia de la Lucha Armada Antijaponesa, con la descripción del proceso de la formación de la visión revolucionaria del mundo en los protagonistas. Si los autores del filme no hubieran aclarado la esencia de la Lucha Armada Antijaponesa, por medio de las imágenes de los protagonistas que se forman como revolucionarios en el crisol de la lucha, no habrían

podido crear esa obra maestra, aunque abarca tan inmensas vidas en un período de tiempo tan largo.

La representación concentrada es un medio importante para crear obras de gran contenido.

Si en la obra no se concentra la representación para aclarar dónde está la fuerza que orienta e impulsa el desarrollo de la conciencia ideológica del hombre y el avance del movimiento revolucionario, no puede esclarecerse correctamente el proceso de la formación de la concepción revolucionaria del mundo en el protagonista ni las leyes del desarrollo de la revolución, ni tampoco cumplir como corresponde el papel de educar a los hombres de modo que tomen parte activa y conscientemente en la causa revolucionaria, al asimilar las ideas revolucionarias.

Por eso es importante crear imágenes profundas aunque sólo sea de una persona o un acontecimiento, adentrándose de una manera concentrada en su interioridad. El mismo hecho de penetrar en el contenido significa reflejar substancialmente, desde diversos ángulos, cualquier acontecimiento, personaje o vida que se escoja.

Si con el pretexto de establecer un contenido de amplia y profunda significación se traman complicadamente los acontecimientos, se enlazan los fragmentos de la vida en una cadena sin fin y se introducen muchos personajes, ésa no es una manera auténtica de crear. Hay escritores que gustan de compilar tal o cual cosa, sin ahondar y describir ningún acontecimiento o vida. Las obras de tales escritores son generalmente complejas e incoherentes, y casi no tienen pasajes impresionantes dignos de mención.

Para condensar en una obra los acontecimientos y la vida hay que tramarlos bien, de tal modo que las relaciones interpersonales tengan un ensamblaje dramático, y crear ingeniosamente las situaciones de la vida para revelar con primor los pormenores del mundo interior de los personajes. Sólo articulando con esmero los acontecimientos que promueven el establecimiento y desarrollo dramático de las relaciones interpersonales, puede desarrollarse el argumento en profundidad, aun sin ampliarlo; y sólo creando con tino motivos de la vida susceptibles de mostrar desde diversos

ángulos el mundo interior de los personajes, pueden crearse caracteres que conmuevan hondamente, aun sin extender prolijamente la trama. Un acontecimiento sin trama, una vida sin contenido no se deben introducir en la obra. Tal acontecimiento y vida aumentan sólo su extensión y forma.

Intensificar y concentrar la representación significa plasmar sustancialmente aunque sólo sea un acontecimiento y una vida en sus diversos aspectos, sin ampliar demasiado el argumento, de modo que a través de él se hagan sentir y conocer muchas cosas. Como principio la esencia de la representación consiste en describir de modo vívido y significativo a las personas y su vida, tal y como son en la realidad, de manera que el público, al ver u oír esa obra, perciba el profundo sentido que encierra. Aunque una obra no contenga un gran suceso ni un argumento extenso, mientras más minuciosa y concentrada sea la descripción, tanto más profundo será su contenido ideológico y tanto más fuerte será la impresión que deje.

Para crear una gran obra se debe condensar también su forma, al igual que el contenido. La forma puede ser articulada con armonía o dilatarse más de lo necesario en volumen y extensión, según se concentre en forma dramática o se amplifique planamente la representación. Esto no significa que toda obra de argumento ampuloso y extenso sea de ilación incoherente y de forma no armoniosa. Hay muchos filmes de extenso argumento y largos, sin embargo su forma y contenido armonizan.

Los que valoran la calidad de una obra maestra sólo por su forma consideran natural que las obras con temas simples tengan contenidos simples y sean cortas. Eso es porque conceden importancia sólo a la forma y no al contenido.

Los escritores con una correcta comprensión de lo que es una obra maestra, deben describir en diversas formas los distintos aspectos de la lucha de nuestro pueblo por la revolución y la construcción.

Actualmente algunos escritores, considerando que toda obra maestra debe presentar combates contra el enemigo con las armas

en la mano, es decir, la Lucha Armada Antijaponesa o la Guerra de Liberación de la Patria, no ponen ni siquiera los ojos en la lucha ni en la vida cotidiana de nuestros trabajadores. En nuestro arte y literatura deben crearse obras maestras, tanto sobre la lucha revolucionaria como sobre la construcción socialista. No son obras grandes únicamente las que describen la guerra revolucionaria o la lucha de clases. Tampoco se demandan sólo esas obras.

Nuestro Partido y el pueblo prosiguen la revolución. Son tareas importantes y difíciles de la revolución tanto la lucha para eliminar los residuos de la vieja ideología que perduran en la mente de los hombres, educarlos y transformarlos en verdaderos comunistas de tipo Juche, como la batalla para liberarlos definitivamente de las labores duras y difíciles y aumentar la producción, aun trabajando fácil y alegremente, así como los esfuerzos por la creación de la cultura socialista y comunista. Serán obras revolucionarias, obras maestras, las que interpreten significativamente la digna vida y lucha de nuestro pueblo.

El problema de la forma y el contenido se presenta con carácter perentorio no sólo en la creación de obras maestras, sino también de obras modestas pero amenas. Se trata de un problema de principio que se plantea en todo tipo de obra literaria o artística. También en el caso de escribir obras modestas y amenas sobre la base de un acontecimiento simple o una vida corta, es importante expresar de manera profunda y eficaz el contenido ideológico.

Los creadores deben escribir grandes obras, pero no preconizar esa tendencia. En este caso, no sólo no podrán crear con éxito obras de alto valor ideológico y artístico, sino tampoco satisfacer como corresponde las exigencias del pueblo.

También en la realización de filmes, si los guionistas se enfrascan en crear sólo grandes obras, veremos que los directores, dando un paso más adelante, se inclinarán a buscar acontecimientos resonantes, a emplear numerosas masas y enormes maquetas, y los operadores se aferrarán en fotografiar escenas panorámicas en el verdadero sentido de la palabra. En la mayoría de estos casos, aunque se hayan creado objetos de filmación a costa de inmensa

mano de obra y fondos, no se lograrán los efectos artísticos deseados.

## **HAY QUE ESTABLECER CORRECTAMENTE EL EJE DE LA ESTRUCTURA**

Cualquiera que desee exponer con claridad una opinión, se verá precisado a usar una lógica coherente y a explicarse ordenadamente. Quien sabe relatar con coherencia, acapara la atención de los oyentes sin darles tiempo para distraerse, y los somete al hilo de sus palabras, hasta que al fin logra convencerlos de que ha dicho una verdad irrefutable.

El escritor, que debe mostrar la vida como un impresionante cuadro, tramando los diversos hechos reales en una interesante obra dramática de profunda significación, ha de tener también un modo peculiar de componer los relatos; eso es precisamente la estructura.

Sólo un filme que posea una correcta estructura puede expresar de modo claro y profundo el contenido ideológico y reflejar verídicamente la vida.

Nuestro Líder ha dicho que los guionistas, al escribir obras basadas en hechos reales, no deben interpretarlos mecánicamente, sino tratarlos con inteligencia, de modo que se le asegure a la obra un alto valor ideológico y artístico, añadiendo que si esos hechos reales se transcriben mecánicamente, ello puede ocasionar la desvalorización de la obra.

La intención del escritor de poner énfasis en una idea significativa desarrollando sustancialmente los problemas presentados en la obra, no puede hacerse realidad sin poseer esa probada maestría para conformar minuciosamente la estructura. Por eso dicen que la dramaturgia es el arte de la estructura. Así, pues, en un filme es de suma importancia establecer correctamente el eje de la estructura y tratar con acierto todos los problemas que se

presentan en la organización de la trama.

Aun cuando el escritor tenga escogida una semilla valiosa, si la estructura no se adapta a ésta, la idea de la obra no será clara. Como la estructura es la forma principal que entrelaza armoniosamente todos los elementos de la representación, tales como los personajes, el conflicto y los acontecimientos que forman parte de la trama, en el sentido de poner de relieve a la semilla, el escritor no puede resolver debidamente ningún problema si no establece con acierto la estructura.

En las obras literarias o artísticas la exigencia en la estructura es rigurosa. Si ésta no está bien conformada, no expresará claramente lo que el escritor desea ni la representación artística tendrá sabor a realidad, y, a la larga, hasta el contenido ideológico de la obra será confuso. Por eso el escritor debe tener presente que si la estructura tiene algún defecto, aunque sea muy pequeño, la obra está condenada a desmoronarse en su conjunto.

Un filme sin una estructura armónica no puede atraer fuertemente al público ni motivarlo en forma estética. Sólo cuando el argumento se desarrolle espontáneamente de acuerdo con la lógica de la vida es posible motivar al público en lo ideológico y estético, sincronizando sus emociones. La obra que a través de su argumento espontáneo no convence al público de la verdad de la vida no es una obra artística.

La estructura de la obra literaria o artística debe forjarse sobre la base de la semilla y de acuerdo con las exigencias de la vida.

Al definir la estructura el escritor debe tomar por criterio la semilla. Esta sirve de base para formar el contenido de la obra y concatenar según éste todos los factores de la forma. Sólo basándose en la semilla el escritor puede escoger en la realidad los datos necesarios y, tramándolos en un ordenado argumento, estructurar armoniosamente la obra como un cuerpo orgánico. La estructura de la obra nunca puede establecerse por el subjetivismo del escritor, en detrimento de las exigencias de la semilla.

Hay escritores que piensan que en la creación de una obra pueden establecer una u otra estructura, pero esto sucede cuando

reúnen materias sin acertar aún a escoger la semilla. Cuando no se ha definido la semilla y, por consiguiente, no se ha escogido el tema adecuado, el escritor puede pensar en diversos tipos de estructura. Pero es muy erróneo pensar que aun después de haber escogido la semilla sea posible articular la estructura de diversas maneras.

En ningún caso el escritor puede afirmar que una estructura es la mejor sin tener en cuenta la semilla escogida. Sólo es posible determinar correctamente el tipo de estructura atendiendo a la semilla. El problema debe plantearse de esta manera: qué tipo de estructura puede expresar con más claridad el contenido, según las exigencias de la semilla. Por eso el escritor debe centrar sus esfuerzos en la búsqueda de una estructura capaz de materializar la semilla del modo más satisfactorio.

La estructura de la obra literaria o artística ha de ser determinada en el sentido de materializar la semilla paulatinamente en toda su amplitud y profundidad, en medio de la diversa y fecunda vida, y por eso debe estar adaptada a la lógica de la vida. Estructurar una obra según la lógica de la vida es el único medio para simbolizar verídicamente la esencia ideológica de la obra. Sólo cuando los acontecimientos que conforman lo principal de la estructura y las relaciones interpersonales que se traman y desarrollan en medio de ellos se ajusten a la lógica del progreso de la vida, es posible expresar verídicamente el contenido ideológico de la obra.

La estructura de cada obra literaria o artística debe tener su peculiaridad. No hay razón para que la estructura sea igual en todas las obras, porque poseen diferente semilla y, por ende, idea temática diferente, así como reflejan distintos aspectos de la vida.

Cada vez que el escritor crea una nueva obra debe concebir una nueva estructura sin aferrarse a las ya existentes.

En el arte y la literatura hay algunos tipos de estructura históricamente constituidos. El escritor no debe aceptar como algo ideal y absoluto los tipos de estructura existentes por estar pulidos en la práctica. El tipo de estructura cambia, se desarrolla y se enriquece sin cesar con el avance de la época y la sociedad y con el desarrollo de las facultades artísticas del hombre. De los pulidos

tipos de estructura que conoce la historia, el escritor debe aprovechar con eficiencia los que reflejen verídicamente la vida y se avengan al gusto estético de la época, al mismo tiempo que buscar y perfeccionar sin cesar otros nuevos, convenientes a la vida real en desarrollo y a la naturaleza del arte revolucionario.

La estructura debe ser conformada perfectamente en un sistema ordenado, desde el principio hasta el fin.

Para ello es necesario que todos los factores de la estructura se combinen armónicamente. En lo que se refiere a las relaciones entre los personajes, todos deben estar en función de poner de relieve la línea del protagonista; en cuanto a las líneas del conflicto, las secundarias han de ser dependientes de la principal, y en las líneas de acontecimientos las secundarias deben ensamblarse con la principal, y todos estos elementos deben someterse a la tarea de poner en claro el tema y la idea.

Lo más importante en esto es poner de relieve desde el principio hasta el fin la línea del protagonista, sin detrimento de que se distribuyan adecuadamente los personajes, de modo que sea clara la imagen de cada uno.

Lo principal en la estructuración dramática es definir de modo acertado las relaciones interpersonales. El problema de si se establecen correctamente o no estas relaciones ejerce gran influencia sobre si se expresa con nitidez o no en lo artístico el contenido de la obra y si se describen con acierto o no las más importantes contradicciones sociales, y decide la armonía y el carácter tridimensional de la estructura.

Para que los personajes estén relacionados dramáticamente en el argumento, cada uno de ellos debe ocupar el lugar que le corresponde en la estructura, llevando en sí una porción bien marcada de la presentación artística, y debe concentrarse en resaltar el tema y la idea. Aunque los personajes y acontecimientos individuales parezcan valerse por sí solos, si no es claro el lugar que ocupan en la estructura, ni clara su tarea dentro de la presentación artística, perderán todo valor.

El protagonista debe estar siempre en el centro de la estructura en

lo que respecta al establecimiento y desarrollo de los vínculos entre los personajes. Si son claras y flexibles estas relaciones, eso depende de cómo se establece la línea del protagonista.

Para poner de relieve esta línea, hay que asignarle al protagonista el papel principal en la solución del problema fundamental de la obra y ponerlo en el centro de las relaciones entre los personajes, de modo que de su movimiento dependa la actuación de otros personajes. Si el protagonista no ocupa su lugar ni desempeña su papel, se acentuarán las líneas de otros personajes.

El lugar y el papel del protagonista se determinan según la iniciativa y decisión con que participa en la solución de los problemas. Aun en el caso de que el protagonista no aparezca en escena, es del todo posible deducir su presencia a través de otros personajes, toda vez que éstos se incorporan en los acontecimientos que se desarrollan bajo el efecto de la actuación del protagonista, y establecen relaciones entre sí, tramando así el argumento. El papel del protagonista puede brillar y emocionar sólo cuando éste se presenta en las escenas precisas.

Con el pretexto de dar relieve a la línea de cada personaje no hay que llevar su hilo al azar, sin someterlo a la línea del protagonista, desviando o ramificando el argumento. La línea de todos los personajes puede tener su razón de ser sólo cuando sirva para solucionar la tarea dramática destinada a resaltar la línea del protagonista y ampliar el argumento. La línea de cada personaje tiene que desarrollarse de modo comprensible y sin complicaciones, aun teniendo sus propias peculiaridades.

El problema de la línea de los personajes está directamente relacionado con la distribución de los personajes en la estructura. En ella no debe existir una sola laguna ni deben sobreponerse caracteres similares. Los personajes deben ocupar los lugares debidos para cumplir el papel que les toca. Según el contenido de la obra hay que elegir personajes típicos, pertenecientes a distintas clases y sectores, y establecer adecuadamente sus relaciones de modo que se revistan de significación política. Sólo así estas relaciones pueden servir de base para evidenciar a través de la vida

el tema y la idea de la obra.

Si en la escena se ponen personajes como simples elementos para tramar los acontecimientos interesantes, o se establecen sus relaciones para aprovechar los episodios impresionantes de la vida, esos personajes y sus relaciones no podrán tener continuidad en su desarrollo ni ayudarán a poner de manifiesto el contenido ideológico de la obra.

En cuanto a las relaciones entre los personajes, se debe tomar en consideración seriamente incluso al personaje que cumple el papel de establecer las relaciones entre los personajes principales y acentuar los antagonismos y choques entre ellos.

Si en la distribución de personajes una omisión constituye una trampa para la representación, la introducción de un personaje innecesario significa un cepo para ésta. Una y otro desempeñan el funesto papel de echar a perder la representación. No obstante, algunos escritores, con el pretexto de que tal personaje es conveniente para equis escena y que otro tiene aspectos atractivos, tratan de introducir en la obra sin ton ni son a muchos personajes, presentando dos o tres de un mismo carácter y fraccionando el papel que puede desempeñar un personaje. En este caso ocurre frecuentemente que falta el personaje necesario, y aun en el caso de que exista, no lo perfilan de modo tal que ocupe el lugar correspondiente y cumpla debidamente su papel. Es que tratan de obtener éxitos resonantes con un mayor número de personajes y no con la fuerza de atracción de los caracteres. Con esa manera de establecer los personajes, se crea incoherencia en el argumento y desorden en la estructura, y por consiguiente se deformará el foco del asunto, la esencia de la idea.

En una obra, las relaciones entre los personajes se establecen y desarrollan con la evolución de los acontecimientos, por eso están inseparablemente trabadas con el desarrollo del argumento. En el centro de la estructura dramática se encuentra el argumento, que nace, se desarrolla y llega al climax y desenlace en función de las relaciones entre los personajes. Por esta razón, si el argumento no está perfectamente constituido, tampoco se logra la armonía en la

estructura. Si examinamos una obra de contenido confuso y desordenado, veremos que la causa de esto reside principalmente en la falta de claridad y coherencia en el argumento. Una obra con un argumento desordenado no puede mostrar con interés y claridad el desarrollo de la vida.

En un filme, lo que no se ha captado en una escena, no se comprende ni en el final, porque no puede volverse a ver en el momento. Si vemos un filme de argumento incoherente, encontraremos aspectos incomprensibles, y aun después de terminado, no nos resultará claro lo que hemos visto. Por esta razón, tramar armoniosamente el argumento se presenta siempre como una exigencia de principio.

El argumento de la obra abarca las etapas generales del desarrollo de los acontecimientos: su inicio, su desarrollo gradual, el salto al climax y el desenlace. Por eso, a fin de conformar una estructura armónica es preciso establecer con claridad el argumento según las etapas del acontecimiento: el surgimiento, el desarrollo, el climax y el desenlace. La lógica coherente del desarrollo de los acontecimientos se logra cuando el escritor encuentra y une fuertemente los eslabones más esenciales que forman las relaciones internas de la vida.

En el desarrollo del argumento es imposible llevar paralelamente todas las líneas de acontecimientos y episodios. Captar con acierto y desarrollar primordialmente el acontecimiento principal que enlaza los secundarios de tal o cual carácter, los episodios y detalles, constituye la condición principal para establecer con claridad el punto central de la estructura y dar armonía al argumento.

En la obra no hay lugar para acontecimientos, episodios y detalles sin sentido y superfluos. Si estos elementos son interesantes sólo por sí, no servirán para nada, antes bien resultarán redundantes. Aunque el escritor tenga muchos episodios interesantísimos, éstos no pasarán de ser dolores de cabeza, si no convienen para hacer una trama dramática ni crear caracteres peculiares. Sólo cuando ocupen su debido lugar en la obra podrán ayudar a poner de relieve los caracteres, llevar adelante el acontecimiento y plasmar el tema y la

idea.

Hay, sin embargo, escritores que se las ingenian para escribir una obra con la habilidosa introducción de algunos episodios interesantes; pero lo que se introduce sólo como una cuestión de interés, sin acatar las exigencias de los acontecimientos y caracteres, suele desaparecer sin rastro en el curso de pulir la representación. Por eso debe reflexionarse aún más profundamente, cuando sea necesario añadir episodios de la vida para llenar una laguna donde no llegue el hilo de la narración.

El argumento debe desarrollarse sin cesar dando nuevas impresiones y sin perder la tensión dramática. Tensar y aflojar la tensión del público con adecuada distribución de altibajos emotivos en la narración, es un fenómeno que sólo puede verse en las obras de estructura coherente.

Al ver una obra artística, el público se siente tenso cuando se unen una profunda simpatía hacia el protagonista, la expectativa del desarrollo del acontecimiento y el interés por una vida nueva y significativa. Crear la tensión en las obras artísticas debe perseguir el objetivo de hacer que el público comprenda mejor la vida y reciba impresiones profundas.

En el ininterrumpido cambio y desarrollo de la vida hay una lógica concatenación irreversible en que a la causa le sigue el efecto y éste se convierte en otra causa para producir otro efecto. Cuando se busca y pone de manifiesto consecuentemente la línea más esencial de esa concatenación lógica, eliminando los elementos que la oscurecen o debilitan, y cuando se realizan eficientemente la síntesis y la condensación necesarias, el público se deja arrastrar espontáneamente por la corriente de la vida.

Sin embargo, no debe tratarse de crear tensión con tramas expectantes. Para ello hay que tener en cuenta también las peculiaridades psíquicas del hombre. Es imposible e innecesario mantener la tensión en el relato desde el principio hasta el fin.

La estructura de un filme no debe ser una simple organización de acontecimientos, sino de sentimientos.

Puesto que las ideas y los sentimientos de los personajes se

revelan concretamente a través de los hechos y la vida, es importante captar con agudeza y expresar el estado ideológico y psíquico de ellos en relación con el desarrollo de los acontecimientos. En el establecimiento de la estructura es imperiosamente necesario tener en cuenta el flujo de los sentimientos no sólo para seguir correctamente la línea psíquica de los personajes, sino también para encauzar los sentimientos del público.

En la estructura, la organización de sentimientos debe efectuarse de tal modo que se describan con esmero aspectos de la vida que motiven a los personajes y se perfile espontáneamente el proceso de formación y manifestación de los sentimientos con el avance de la vida. El secreto de la estructura está en buscar vidas significativas y profundizar en el fecundo y complejo mundo psíquico de los personajes con miras a producir grandes motivaciones estéticas en el público.

La concatenación de los acontecimientos y la organización de los sentimientos deben coincidir. Los sentimientos de los personajes y los del público surgen, se entrelazan y se unen sobre la base de la línea de acontecimientos de la obra. Si el proceso de creación de los sentimientos de los personajes, su manifestación en los actos y su transmisión al público, se conjuga lógicamente con el desarrollo de los acontecimientos, constituyendo ambos un todo armonioso, es factible lograr que el público se identifique con el mundo de la obra.

Si la escena principal comienza antes de que se creen las situaciones y condiciones idóneas para que se conformen la vida y los sentimientos de los personajes, o si terminan los acontecimientos cuando aún no han madurado los sentimientos específicos, se romperá el hilo psíquico de los personajes y, en consecuencia, decaerá la atención del público. Un acontecimiento frío, no basado en sentimientos, no puede impresionar estéticamente al público, si bien éste puede extraer de él nociones lógicas.

En el filme hay que describir con naturalidad y concisión las líneas de los acontecimientos y los sentimientos que se desarrollan en medio de las complejidades de la vida. Asegurar la concisión de

la estructura poniendo de relieve su punto central viene a ser una condición importante para patentizar la peculiaridad del filme. Aunque los acontecimientos y relatos individuales tengan algún valor, si no conforman una trama no adquirirán ninguna significación.

En las obras con muchos personajes principales y cuyas líneas de acontecimientos se ramifican en diversos sentidos, es decir, en las obras de amplia estructura, es más que necesario establecer con acierto el argumento principal y someterle los hilos secundarios de la narración eliminando todos los factores de dispersión.

Aun en las obras con acontecimientos no complicados, la armonía estructural no se establece espontáneamente. Un guión de argumento simple puede dar origen a un filme de contenido claro y profundo, o a uno incomprensible y disparatado, según la estructura que tenga.

La habilidad para lograr una magnífica estructura reside en saber plasmar la fecunda y diversa vida en un argumento ordenado e interesante. Hay acontecimientos y episodios que, aunque son buenos y apreciables por separado, no encajan en el argumento. En este caso hay que desecharlos con audacia porque crean lagunas en la estructura. Una intervención quirúrgica se realiza en caso extremo. La enfermedad hay que prevenirla drásticamente, pues si se agrava y es necesario realizar una operación, se sufrirá un enorme dolor y pasará mucho tiempo para recuperarse. También en la articulación de las estructuras se dan casos en que el escritor se ve precisado a amputar uno que otro acontecimiento que ha introducido y mantenido por creerlo bueno y precioso, con la agravante de que se destruya la armonía del argumento y se venga abajo la estructura. Como resultado, el escritor pierde mucho tiempo para enmendar la obra, y consecuentemente el estudio cinematográfico suda la gota gorda. En la creación hay que erradicar ese dolor.

## **HAY QUE RESOLVER EL PROBLEMA DEL CONFLICTO DE ACUERDO CON LA LEY DE LA LUCHA DE CLASES**

Tanto los escritores como los críticos de sus obras consideran hoy, en general, difícil el problema del conflicto. En una reunión de estudio sobre las ideas artísticas y literarias juqueanas de nuestro Líder, se formuló la pregunta de si existe el conflicto o no en el filme “No tenemos nada que envidiar a nadie”, y si lo hay, cómo explicarlo. Esta duda se debió a la falta de una correcta comprensión de la materia.

En cuanto al referido filme, no hay un personaje que sea objeto de la lucha del protagonista, ni por ende, personajes negativos en concreto. Este es el factor que suscitó duda en algunas personas.

Para poseer una atinada comprensión del conflicto es indispensable conocer la vida, y para conocer ésta se debe tener conciencia de la ley de la lucha de clases. El conflicto en el arte es un reflejo de la lucha de clases que se desarrolla en la vida real. La oposición y la lucha entre las posiciones e ideas de clases contrarias que se observan en la vida constituyen la base del conflicto artístico. Sólo cuando reflejen con acierto la vida en que se desarrolla la lucha de clases, el arte y la literatura revolucionarios pueden mostrar justamente las leyes del desarrollo de la historia y la verdad de la vida, toda vez que en ellos el conflicto se basa en esa lucha.

La revolución que llevamos a cabo es una lucha para destruir todo lo viejo y crear lo nuevo. La lucha entre el progreso y el conservadurismo, entre la actividad y la pasividad, entre el colectivismo y el individualismo, y en fin entre lo nuevo y lo viejo, entre el socialismo y el capitalismo, constituye el contenido principal de nuestra lucha revolucionaria. Ella se libra con agudeza y avanza sin cesar en todas las esferas de la política, la economía, la

cultura y la moral.

Como la lucha revolucionaria se lleva a cabo en la realidad con variado y profundo contenido, el conflicto artístico que refleja la lucha de clases a través de la vida concreta, no puede por menos que ser multifacético.

En las obras el conflicto es muy variado en su carácter y contenido, en su forma y desarrollo. El carácter de las contradicciones sociales, su cambio y la diferencia de la forma y el método de la lucha según las etapas de la revolución en desarrollo, caracterizan concretamente el conflicto artístico.

Sin embargo, la variedad del conflicto no genera el cambio de su esencia, que es reflejar la lucha de clases. Está basada en la heterogeneidad de la lucha de clases y penetrada del principio único que es la lucha de clases. He aquí la razón por la cual el problema del conflicto que refleja las diversas y complejas contradicciones debe resolverse a tenor de la ley de la lucha de clases.

La solución del conflicto conforme a esta ley desempeña un importante papel para elevar la función social del arte y la literatura revolucionarios. En una obra, el conflicto, al reflejar la lucha de clases, muestra directamente la esencia, la justeza y la vitalidad de la línea de clases y de masas del Partido. Por eso, sólo resolviendo acertadamente el problema del conflicto en las obras, es posible dar a conocer correctamente a los hombres las leyes del desarrollo social y la inevitabilidad de la victoria del socialismo y del comunismo, y mostrarles de modo fehaciente la justeza y la vitalidad de la línea de clases y de masas que nuestro Partido mantiene invariables en la revolución y la construcción.

El conflicto tiene gran importancia para reflejar de modo verídico la vida y expresar con profundidad la esencia de la lucha revolucionaria. La vida es el proceso de actividades de los hombres para alcanzar su ideal y objetivo, por eso es natural que implique la lucha, que se expresa en forma de antagonismos y choques entre las clases. El choque entre los intereses de la clase explotada y los de la explotadora, y la contraposición entre las ideas socialistas y las capitalistas, se manifiestan concretamente en la vida. De ahí que el

conflicto constituya el contenido principal de la vida descrita en la obra, y su veracidad viene a ser el factor que garantiza la autenticidad del reflejo de la vida.

En las obras que reflejan la vida en forma de drama, las relaciones entre los personajes son relaciones dramáticas que se establecen sobre la base del conflicto, y el argumento se desarrolla también de acuerdo con éste. En la dramaturgia todos los factores de la estructura están entrelazados estrechamente con el conflicto. Por eso, sólo si se establece y resuelve correctamente el conflicto, es posible expresar de manera veraz el carácter de los personajes y desarrollar con naturalidad sus relaciones y el argumento.

Lo importante para una correcta solución del conflicto es hacerlo de acuerdo con la forma y el método de lucha, que dependen de las peculiaridades de las contradicciones y las condiciones socio-históricas.

La lucha de clases cambia y se desarrolla sin cesar. Esto significa que varían el carácter y el contenido de las contradicciones clasistas, lo mismo que la forma y el método de la lucha. El carácter de la lucha de clases se determina según las contradicciones en que se basa, y su forma y método según el carácter y el objetivo de la lucha y las circunstancias socio-históricas concretas en que se desarrolla. Por tanto, en las obras el conflicto debe establecerse y desarrollarse de conformidad con el cambio y desarrollo de la lucha de clases.

Para resolver con justeza el problema del conflicto hay que conocer acertadamente, ante todo, el carácter de las contradicciones que a su vez dependen del fundamento de las relaciones sociales y, sobre esta base definir con claridad el carácter del conflicto. En la sociedad explotadora el fundamento de las relaciones sociales lo constituyen la oposición hostil y la lucha entre las clases explotadas y explotadoras, entre las gobernadas y las gobernantes. Por eso, el conflicto de la obra artística que refleja esas relaciones sociales se reviste de un carácter antagonico. Pero en la sociedad socialista, donde no hay clases explotadoras, la ayuda y la unidad camaraderil entre la clase obrera, los campesinos cooperativistas y los trabajadores intelectuales constituyen lo principal de las relaciones

sociales, y por eso el conflicto artístico que las refleja adquiere un carácter compatible. Como se ve, el conflicto en el arte puede establecerse de acuerdo con la ley del desarrollo social, sólo cuando se determina con acierto según el carácter de las relaciones sociales que refleje.

Además, sólo estableciendo correctamente el conflicto, puede mostrarse de manera verídica la esencia del régimen social y las leyes del desarrollo de la vida y dar al público una idea cabal del principio y el método de la lucha de clases.

El conflicto artístico que refleja las relaciones sociales antagónicas es agudo y extremado desde el principio y termina en ruptura. Pero el que refleja la vida de los trabajadores de la sociedad socialista no ha de ser extremo ni llegar a la ruptura, sino que debe resolverse con la eliminación de lo negativo y el fortalecimiento de la unidad camaraderil.

Si con el pretexto de describir de modo penetrante y sustancial la lucha por eliminar los residuos de la vieja ideología que subsisten en la mente de los trabajadores en la sociedad socialista, se las arregla con el método eliminatorio que se usa para reprimir a los elementos hostiles, no sólo será imposible ofrecer a los hombres una correcta comprensión de la lucha ideológica, sino que además se creará una atmósfera inquietante en la sociedad, y en última instancia se verá obstaculizada en gran medida la unidad y cohesión de los trabajadores. Si, al contrario, al reflejar la lucha contra los elementos hostiles, se describe con ambigüedad el carácter clasista de las contradicciones, ello traerá la grave consecuencia de paralizar la conciencia clasista de los hombres, resucitar los elementos reaccionarios y debilitar las fuerzas revolucionarias.

En la creación es importante definir con claridad el contenido esencial de las contradicciones que dependen del fundamento de las relaciones sociales y establecer correctamente las relaciones entre lo positivo y lo negativo en cuanto al conflicto.

Si el escritor crea una obra que refleja las contradicciones nacionales y clasistas del pueblo coreano en el período de la dominación colonial del imperialismo japonés, o la actual lucha

antiyanqui de la población surcoreana para la salvación nacional, puede tropezar con el siguiente caso: si bien la forma del conflicto se determina según la semilla, para condenar a los agresores extranjeros es forzoso denunciar a los capitalistas entreguistas y los terratenientes que se confabulan con ellos sirviéndoles de espolique y que se dedican de lleno a vender al país y sacrificar los intereses nacionales. En esto se revelan con mayor agudeza las contradicciones nacionales y clasistas. También las relaciones entre los obreros y los capitalistas nacionales no pueden menos que revestirse de carácter antagónico, ya que aquéllos son explotados y éstos explotadores. No obstante, mientras que en la revolución para la liberación nacional contra los agresores, los capitalistas entreguistas constituyen el blanco indiscutible, los capitalistas nacionales son partidarios de ella. Por eso no hay que definir y tratar a estos últimos como blanco de la revolución en la lucha por resolver las contradicciones nacionales aunque son hostiles desde el punto de vista de las contradicciones clasistas.

Por supuesto que en el período de la revolución socialista el carácter de esas contradicciones y las vías para su solución se presentan de modo diferente, según las nuevas circunstancias sociales e históricas. Esto se debe a que el aspecto fundamental de las contradicciones varía según lo principal en las relaciones sociales, el período histórico y las circunstancias del proceso revolucionario. Si en la creación no se aplica cabalmente esta ley de la lucha de clases, se tergiversará la política de clases del Partido.

El lugar y el papel de los personajes positivos y negativos en la obra varían también en función de las relaciones sociales que reflejan.

En la sociedad socialista no hay clases antagónicas ni, por ende, explotación y opresión; en ella se materializan de lleno la unidad y cohesión política e ideológica y la cooperación del pueblo, devenido dueño del país, gracias a lo cual predomina lo positivo. En ella existe también lo negativo, pero se ha desplazado ya a un lugar secundario. Esto significa que el conflicto que refleja la vida de los trabajadores en la sociedad socialista se resuelve con el método de

presentar como lo principal lo positivo e influir y vencer lo negativo mediante su ejemplo. Si a la hora de describir la realidad socialista, donde lo positivo constituye lo principal, se le destina un lugar secundario y se pone acento en lo negativo, ello significará una tergiversación de la realidad.

En la sociedad capitalista lo positivo no puede ser lo principal, porque los capitalistas, los terratenientes y demás clases explotadoras ocupan el lugar predominante, oprimen y explotan a las masas trabajadoras, la absoluta mayoría de la población. Precisamente en esta tendencia predominante que representan los fenómenos negativos radica la esencia reaccionaria de las relaciones sociales capitalistas. La clase obrera se ve obligada a librar una lucha de vida o muerte para barrer definitivamente toda forma de fenómenos negativos, caducos y degenerados, que rigen en la sociedad capitalista. Por esta razón, en el conflicto artístico que refleja las relaciones sociales capitalistas, el antagonismo entre lo positivo y lo negativo es agudo y extremado y no puede menos que terminar con la ruptura.

En vista de que las contradicciones y confrontaciones clasistas de la sociedad cambian y se desarrollan sin cesar y el método de lucha varía, las obras deben reflejar exactamente esas relaciones contradictorias, concentrando el filo de la descripción en presentar el conflicto principal en primer plano y resolverlo. Si éste se mezcla con los secundarios, enturbiando las relaciones contradictorias principales, no sólo serán ambiguos el tema y la idea, sino que también se tergiversará la vida. En el caso de que en la línea de conflictos se intercalen diversos blancos de la lucha revolucionaria hay que conducir con firmeza su hilo principal, relacionado con el blanco principal de la lucha.

El conflicto debe resolverse con sentido político desde el punto de vista de la clase obrera. Esto significa observar en la obra revolucionaria todo género de contradicciones desde el punto de vista de la clase obrera, resolverlas a tenor de sus intereses y demostrar palpablemente la ley del desarrollo de la historia, según la cual lo nuevo vence y lo viejo se arruina. Si no se consideran y

solucionan los problemas desde la óptica de lo que quiere resolver la clase obrera a través de la lucha, no puede resolverse el conflicto en sentido político.

También hay que resolver con agudeza política, y de acuerdo con la ley de la lucha de clases, las relaciones entre lo positivo y lo negativo que se observan en la realidad socialista. La lucha para erradicar los residuos de la vieja ideología que subsisten en la mente de los hombres en la sociedad socialista, es también una seria lucha de clases, ya que se libra entre las ideas socialistas y las capitalistas.

Es posible que hasta los hermanos carnales actúen con distinta aspiración ideológica. Como muestra el filme “La cosecha de manzanas”, hay una seria e insoslayable confrontación ideológica entre la hermana menor, quien al ver pudrirse muchas manzanas caídas se siente muy apenada y se decide a hacer de ellas sabrosos alimentos para el pueblo, como orientara el Partido, y la hermana mayor, quien se hace de la vista gorda ante ello y flota en una vida indolente. La confrontación entre la idea socialista de apreciar y amar los bienes del pueblo y la idea egoísta de pensar primero en los propios intereses y tener en cuenta ante todo la propia felicidad, sin sentir pena ante la pérdida de los bienes del país y del pueblo, es una seria lucha de clases en nuestra sociedad, la cual puede solucionarse únicamente mediante la batalla ideológica. De ahí la necesidad de resolver por vía política dichas contradicciones, según la ley de la lucha de clases que se desarrolla en la sociedad socialista.

En lo referente a la solución del conflicto, en consonancia con el carácter y el objetivo, con el contenido y la forma de la lucha de clases, algunos escritores consideran más difícil tratar el conflicto no antagónico que el antagónico. De modo particular, en muchos casos, al describir la lucha interna de los trabajadores en la sociedad socialista, no logran reflejar correctamente a los personajes negativos.

Para solucionar con acierto este problema es preciso definir de manera correcta el carácter de los personajes negativos y tipificarlo de acuerdo con las condiciones socio-históricas y las situaciones concretas de la vida. Si se retratan de cualquier modo por ser

negativos, es imposible establecer con veracidad el conflicto.

En la sociedad socialista no existen ni pueden existir hombres que difamen o se opongan a la política y la línea del Partido, por muy negativos que sean, a excepción de los elementos hostiles. En nuestra sociedad los hombres negativos son, generalmente, los que conservan los residuos de la vieja ideología o los que no aceptan a tiempo y correctamente la política y la línea del Partido, quedándose así a la zaga de la realidad en desarrollo. Ellos son diferentes a las clases reaccionarias que, haciendo de las ideas de las clases explotadoras su fe absoluta, realizan desesperados esfuerzos por restaurar su antiguo sistema. Los hombres negativos que se pueden ver en nuestra sociedad son los que, aunque quieren seguir al Partido en su fuero interno, revelan tal o cual defecto en el trabajo y la vida, a causa de los residuos de la vieja ideología subsistentes en su mente. Por esta razón, la lucha contra los hombres negativos no hostiles en nuestro régimen socialista, no debe llevarse a cabo de forma que se les tilde de negativos y se les apliquen sanciones para aislarlos o privarlos de la posibilidad de rehabilitarse. También en la obra literaria o artística el blanco de la lucha no es el personaje negativo en sí, sino el empirismo, el conservadurismo, la pasividad y otras supervivencias de la vieja ideología y los hábitos caducos que posee, por eso el contenido del conflicto debe ser la lucha entre las ideas progresistas y sus contrarias, los remanentes de la vieja ideología y los hábitos caducos, y debe solucionarse de forma que lo negativo sea educado y transformado por la influencia de lo positivo, y la ayuda y la unidad camaraderiles cobren mayor solidez.

Para la educación de las masas nuestro Partido tiene por método principal presentar como lo fundamental lo positivo e influir en lo negativo y educar mediante su ejemplo, de acuerdo con la ley de la lucha de clases en la sociedad socialista. El influir sobre las personas a través de ejemplos positivos se ajusta plenamente a la esencia y los requerimientos de la lucha de clases que se desarrolla en forma de lucha ideológica entre los trabajadores socialistas. Este método de lucha es el más consecuente método que, lejos de abandonar o debilitar la batalla contra lo negativo, induce a los

hombres a librarla con energía, criticándolo y transformándolo hasta el fin, porque indica el camino a seguir a través de la presentación de ejemplos. Hay que resolver el problema del conflicto también por este método.

En el arte y la literatura revolucionarios la crítica debe ser seria, aguda y consecuente. Como se trata de un arte y una literatura destinados a eliminar los residuos de la vieja ideología en la mente de los hombres y contribuir a su revolucionarización y claseobrerización, no hay que mellar nunca el filo de la crítica bajo ningún concepto. Aflojar la crítica contra lo negativo no trae otro resultado que debilitar el espíritu revolucionario y combativo del arte y de la literatura. El arte y la literatura revolucionarios deben confirmar la victoria de las nuevas ideas y mostrar con pujanza su gran vitalidad en la aguda lucha contra lo negativo.

En cuanto al conflicto que refleja las contradicciones interiores de los trabajadores en la sociedad socialista, es importante exponer con claridad el origen social de lo negativo y tratarlo justamente. De ninguna manera es permisible resolver este problema con la eliminación de los hombres negativos, tildándolos de anticuados, sino, en todos los casos, por el método de guiarlos a arrepentirse de sus errores y a tomar un camino correcto.

En las obras que reflejan la realidad socialista es posible crear excelentes imágenes que motiven al público, aun valiéndose sólo de hechos positivos, según la semilla y la materia escogida en la vida.

El conflicto dramático es reflejo de la confrontación y la lucha en la vida real. Por esta razón, cuando se describe una vida sin una confrontación y una lucha directas entre lo positivo y lo negativo, es natural que en tal obra no haya conflictos que impliquen choques directos.

En la sociedad socialista se libra también una lucha severa contra los enemigos de clase que la atacan desde el exterior y contra los remanentes de las clases hostiles derrocadas, así como contra los residuos de las viejas ideas capitalistas en la mente de los trabajadores. En las obras que describen esta realidad el conflicto dramático es agudo y serio.

No obstante, en la sociedad socialista, donde la unidad y cohesión del pueblo constituyen lo principal de las relaciones sociales y donde predomina lo positivo, influye y estimula en gran medida al público la hermosa vida de los hombres que aman a sus camaradas y al colectivo y luchan en bien de la Patria y del pueblo, consagrándoles todo lo suyo, lo mismo que la lucha intransigente contra lo viejo y reaccionario de todo jaez. Esta realidad cambiada exige que el arte y la literatura reflejen la vida en nuevas formas de la estructura dramática.

De hecho, la digna vida de los hombres que en el regazo del Partido y de la Patria hacen gala de todas sus fuerzas y talento para corresponder a su bienhechora solicitud, ofrece por sí sola el cuadro más noble y hermoso de nuestra época. El escritor que se hace eco de esta realidad y arde en entusiasmo por lo positivo, puede escribir hermosos himnos a la Patria socialista en la misma forma en que transcurre la vida, y dar magníficas imágenes artísticas de hombres de la nueva época, poseedores de hermosos rasgos.

En nuestra realidad socialista, presentar en el primer plano lo positivo y ensalzarlo significa en sí un ataque y una crítica a lo negativo, y aprobar y defender al socialismo es precisamente negar y criticar al capitalismo. Por tanto, en las obras que describen la vida sin reflejar el conflicto que implica choques directos entre lo positivo y lo negativo, el entusiasmo y la aspiración del escritor por afirmar la realidad deben apoyarse firmemente en el entusiasmo y la aspiración a negar las vidas contrarias a esa realidad.

A partir de esto debería buscársele respuesta al problema del conflicto en el filme “No tenemos nada que envidiar a nadie”, que tanta duda suscitó en algunos creadores y especialistas.

Así, en las obras que reflejan la realidad socialista, es posible establecer o no el conflicto según los requerimientos de la semilla y las características de la materia escogida en la vida. Sin embargo, en esas obras que describen nuestra realidad socialista y la vida de los trabajadores de nuestra época, no es permisible que, teniendo en cuenta sólo dichas alternativas, no se presente lo negativo, y aun en el caso de presentarlo, no se critique con agudeza, encubriéndolo o

procurando que no parezca malo. En tal caso se cometerá el error de tergiversar la esencia de la lucha ideológica en la sociedad socialista y debilitar de modo artificial el conflicto.

Para desarrollar el conflicto de acuerdo con la ley de la lucha de clases, el escritor debe partir y ajustarse a la línea de clases y a la de masas del Partido. El conflicto en una obra refleja directamente dichas líneas. Tratar este problema según las exigencias de la política del Partido es el camino más correcto para resolver las contradicciones sociales y una vía importante para elevar el valor cognoscitivo y educativo de la obra.

Nuestro Partido ha esclarecido de manera científica el problema de las fuerzas motrices y el blanco de la revolución, en consonancia con su carácter y misión, y aplica una correcta línea de clases y de masas. Por tanto, el escritor debe fijar con acierto el centro del conflicto de acuerdo con la política y la línea de nuestro Partido y resolver las relaciones entre lo positivo y lo negativo desde un acertado punto de vista político. Si se tiene en cuenta sólo el conflicto, al margen de la línea de clase y la de masas trazadas por el Partido, menospreciando las relaciones clasistas entre los personajes, es probable que se describa como reaccionarios a las clases y sectores que constituyen las fuerzas motrices de la revolución, e incluso a los blancos de la dictadura del proletariado como aliados de la clase obrera.

Para resolver con acierto los problemas de los hombres de acuerdo con los intereses de la revolución, guardándose con ojo avizor de todo tipo de prejuicios y actitudes ambiguas en la creación, hay que atenerse fielmente a la política partidista. La política y la línea de nuestro Partido dilucidan concretamente los problemas que atañen a todas las clases y capas sociales.

Sólo cuando desarrolle, sobre la base de la teoría revolucionaria del Partido, el conjunto de las relaciones interpersonales que observa en medio de la vida, el escritor podrá presentar y resolver correctamente el conflicto que implique problemas de gran significación socio-política.

## **CADA ESCENA DEBE TENER SU DRAMA**

El filme debe tener muchos hechos y un profundo contenido en una corta extensión. Sólo el filme con escenas que suceden portando la savia de la vida, puede adquirir un contenido profundo y de peso. Por el contrario, si las escenas se refieren sólo a las cosas de común conocimiento para todos, la obra no podrá exponer algo que se pueda sentir profundamente y sea digno de aprender. Sólo cuando el contenido de cada escena tenga su germen, el contenido general de la obra será profundo y fecundo. Por tanto, al crear un filme, es preciso prestar gran atención a la organización adecuada de las escenas, unidades principales de la estructura del filme.

Cada escena del filme debe tener su drama. Esta es la exigencia esencial de la cinematografía que refleja el drama de la vida. De no ser así, no puede lograrse la trama del filme ni, a la larga, su descripción dramática.

Si el drama es un reflejo de la confrontación y la lucha en la vida, la escena debe ser un fragmento del proceso de esta lucha. En la escena deben aparecer personajes contrarios que tratan de alcanzar sus objetivos, deben establecerse sus relaciones dramáticas y deben brotar sin cesar los factores del desarrollo de la trama. De esta manera cada escena debe contener su dramatismo y servir de trampolín para llevar adelante la trama en su conjunto.

En cuanto a la organización dramática de la escena, es importante determinar claramente cuál es su centro y cómo perfilarlo.

Toda escena, sea de importancia independiente o un eslabón de un episodio, debe presentar con claridad sólo un objetivo principal, que consiste en profundizar el tema y la idea a partir de la semilla. Si en una escena se persigue otro objetivo no relacionado con éste, no sólo no puede perfilarse su centro, sino que, además, se trastornará

el conjunto de estructuras del filme. Sólo si el objetivo dramático de la escena es nítido, es posible establecer correctamente el curso principal de la estructura de la obra y perfilar con claridad su tema e idea.

En la escena, tanto los caracteres y los acontecimientos como los detalles de la vida deben concentrarse sin excepción en la solución del objetivo principal. Generalmente el objetivo destinado a satisfacer esta exigencia de la organización dramática de la escena se llama trabajo de enfoque. Tal como la luz que se esparce por el amplio espacio se concentra a través del lente en un punto para volverse a amplificar, así también los factores de la presentación artística de la escena deben centrarse en el objetivo principal para luego ampliarlo y profundizarlo. La concisión y claridad de la estructura se originan en la organización concentrada de las escenas que atan en un punto las líneas de personajes, de acontecimientos y de conflictos, sin dejar de perfilarlas, y preparan las facetas para su desarrollo.

El objetivo de cada escena no puede tener en ningún caso independencia absoluta, pues adquiere su razón de ser sólo cuando, sometido a la aclaración de la esencia ideológica de la obra en relación intrínseca con ésta, se profundiza y amplía paulatinamente, a medida que van desarrollándose los acontecimientos y avanza la trama. El objetivo de las escenas no puede repetirse y mucho menos empequeñecerse, sino que debe plantearse cada vez con un nuevo matiz y profundizarse conforme se desarrolle la trama.

Como el objetivo principal de la escena se dilucida de manera concentrada en las acciones de los personajes, es preciso definir con claridad los fines de estas actividades y subordinarlos rigurosamente a la solución del objetivo principal.

El fin de la acción de los personajes se determina por el móvil de su lucha para hacer realidad su aspiración, y se pone de relieve con mayor claridad en sus relaciones dramáticas. En el proceso del establecimiento y desarrollo a fondo de estas relaciones, surgen nuevos acontecimientos en que se aclaran la posición y la actitud de cada uno de los personajes, y así se va materializando el objetivo de

la escena. Por esta razón, sólo cuando se describan con tacto las relaciones entre los personajes y se expresen con claridad su posición y actitud, podrá mostrarse nítidamente el objetivo de la escena.

Las relaciones dramáticas entre los personajes en la escena se hacen más serias y agudas a medida que se tornan resueltas y seguras su posición y actitud hacia los acontecimientos. Esto es inevitable tanto desde el punto de vista de la lógica del desarrollo de los caracteres, como desde el del proceso del desarrollo de la trama.

Si la posición y la actitud que los personajes manifiestan hacia la vida en el comienzo del filme no se modifican ni en la mitad ni en el final de la cinta, ello significa que no se han profundizado ni el tema ni la idea a tenor con el avance de la trama. El personaje que no se desarrolla en el proceso de ésta, no es un hombre de carne y hueso que existe en la realidad, sino un hombre esquematizado de antemano por el escritor. En este caso la escena no puede tener una trama viva.

Considerando, sintiendo e imaginándose concretamente las situaciones de la escena, el escritor debe aquilatar con esmero las ideas, los sentimientos, el estado psíquico y las relaciones recíprocas de los personajes. Estos hacen su aparición en la escena en un determinado momento de la trama por cierta causa o motivo, participan en los acontecimientos por su propia convicción y traban relaciones con otros personajes en sus actividades. Sólo expresando verídicamente estos movimientos puede patentizarse de manera viva el objetivo de la trama. Cuanto más concreta y minuciosamente se expresa cómo piensan y actúan los personajes, tanto mayor vitalidad adquiere la escena.

Si en determinadas circunstancias los personajes no actúan por su propia convicción y voluntad, sino según las exigencias del escritor, no pueden dar una sensación de veracidad como en la vida real. Una acción no basada en la lógica de la vida y en la del carácter no pasa de ser un juego de marionetas movidas por hilos. En tal caso el objetivo de la escena no se perfila espontáneamente en las actividades de los personajes, según el desarrollo de los

acontecimientos, sino que es explicado o demostrado simplemente por el escritor. Si éste trata de acentuar de manera artificial las particularidades del carácter de un personaje, menoscabará irremediabilmente a otros personajes, e incluso no podrá plasmar como es debido aquel que quiere destacar. Un personaje sin un contrario vivo no puede revelar suficientemente sus propios rasgos espirituales y morales. Los personajes deben propender consecuentemente a la solución del objetivo principal, sin dejar de actuar de acuerdo con las exigencias de la situación creada en la escena.

Cada escena del filme debe ser descrita en forma tridimensional.

Esto es una condición principal para garantizar la profundidad filosófica de la descripción cinematográfica. Aunque en cada escena haya una trama que contenga la esencia de la vida, si no se plasma de modo tridimensional, las imágenes no podrán tener profundidad filosófica, que se alcanza con la generalización de la esencia de la vida; pero si esta generalización se da como un concepto abstracto, no puede asegurarse la profundidad de la presentación artística. La profundidad filosófica de la descripción se logra cuando se afirma ampliamente la esencia del carácter del hombre en medio de la palpitante vida y se plasma de modo analítico, y desde diversos ángulos, el profundo contenido de los acontecimientos; cuando, a través de una escena cualquiera, hace pensar profundamente, tanto en el pasado como en el futuro de la vida, y cuando por un detalle se pueden imaginar todos los aspectos del hombre y de su vida.

El escritor, aun cuando piensa en la trama de cada escena, debe tener bien en cuenta sus relaciones con otras escenas y su desarrollo.

Si bien cada escena tiene cierta independencia en el sentido de que es una parte del acontecimiento relativamente completo, no adquiere ninguna significación cuando no se concatena con el curso de la trama en constante ascenso y desarrollo. Por ser un eslabón de la estructura, debe transcurrir con naturalidad para aclarar el tema, continuando y acentuando el drama. Si las escenas no se ensamblan armoniosamente, no pueden ayudar al ininterrumpido ascenso y

desarrollo del drama, sino que destruyen el curso natural y flexible de los sentimientos que da el filme.

Cada escena tiene un objetivo por resolver infaliblemente. Por eso, aunque de manera individual debe tener su debido lugar en la estructura y desempeñar un papel independiente, sólo puede brillar cuando se armoniza perfectamente con otras escenas, como dice el refrán: tres cubos de cuentas no valen nada, si no están ensartadas. Por eso, al mismo tiempo que patentizar la presentación dramática de las escenas, hay que describir bien sus relaciones y desarrollo.

El criterio para establecer y concatenar las escenas debe residir, siempre, en la solución del objetivo principal de la obra. Cada escena, si bien se subordina al desarrollo del tema y la idea, debe tener su punto de apoyo lógico en la precedente y hacer preparativos para la siguiente. Y esas escenas deben enlazarse en una línea ascendente despertando sin cesar el interés del público.

Hay casos en que en este ensamblaje entran escenas no relacionadas directamente con el desarrollo del acontecimiento principal. Se trata de aquellas que generalmente se aprovechan cuando sea necesario dar al público un tiempo de alivio de sus emociones tras escenas dramáticas muy tensas. En tales escenas el público tiene tiempo para reflexionar recordando las escenas anteriores de mucha tensión y se prepara psíquicamente para ver con atención los siguientes acontecimientos principales.

Las escenas que se insertan entre las tensas para dar alivio a la emoción, deben desempeñar el papel de puentes de sentimientos entre las escenas principales para enlazarlas dramáticamente, dar diversos giros al curso del drama y ayudar al público a percibir correctamente la obra. Asimismo, no deben limitarse a la mera explicación ni mucho menos reducir el drama a una narración.

La escena que ocupa el lugar decisivo en la estructura del filme es el climax. El drama, que se ha desarrollado a través de las escenas anteriores, estalla en el climax. El climax del drama es el punto del estallido de los conflictos y acontecimientos en desarrollo, en el cual la línea de sentimientos de protagonista llega a un punto extremo.

De si se crea correctamente o no el climax, y si se describe o no con profundidad, depende el problema de poner en claro o no, ya no sólo los conflictos y acontecimientos, sino también la idea temática.

El climax debe ser el resultado inevitable del desarrollo de los acontecimientos, conflictos y caracteres. El climax del drama, en tanto que resultado legítimo del desarrollo de la vida, sobreviene cuando se crea la situación en que el desarrollo de los caracteres y acontecimientos llega al punto máximo y se da el motivo esencial y la lucha decisiva para conducir al estallido del conflicto.

El motivo vital directo que propicia el climax del filme “El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa”, es la muerte del padre del protagonista producida por las balas enemigas. Esta muerte sirve de mecha para inflamar el rencor y el odio acumulados en el corazón del protagonista.

En el desarrollo de la vida de un hombre es probable que la carga espiritual no sufra un cambio esencial si no surge un motivo susceptible de provocar un cambio cualitativo en ella. El motivo concreto que genera un cambio en el desarrollo de los caracteres difiere según los personajes.

Si el motivo que impulsa a Kap Riong a levantarse en la insurrección y a unirse a la lucha es la muerte de su padre, el motivo de la huida de Man Sik del cuartel está relacionado con la conciencia que toma de su situación de criminal.

En la vida un hecho que produce irreprimible indignación en unos nombres es probable que en otros no tenga tal efecto, lo cual se determina según los intereses de cada cual por el hecho dado.

En el climax, el motivo dramático que lleva el punto extremo de las contradicciones al estallido, debe estar ligado directamente con el problema más candente de la vida del protagonista. Si la muerte o la humillación de alguien no impresiona al protagonista ni le impulsa a emprender una acción decisiva, no puede ser motivo del climax.

Para Kap Riong la muerte del padre significa el derrumbe del único pilar que sostenía su vida llena de sueños, el último punto de apoyo que venía manteniendo a costa de lacerantes penalidades y

mil agravios. Ahora no tiene padre a quien pueda profesar su lealtad filial ni hogar donde pueda hacer florecer la felicidad. Ha perdido toda esperanza en ese abominable mundo donde señorean los enemigos, y no puede ya reprimir el odio y la indignación hacia el enemigo que inundan su corazón. Es inevitable que Kap Riong, que se ve entre la espada y la pared, se rebele decididamente contra el enemigo.

La situación es la condición concreta para el desarrollo de los hechos y la base real de la vida donde se ponen de relieve los caracteres. La situación en que se desarrolla el climax del drama debe ser el lugar donde se da motivo para concluir el desarrollo de los caracteres y acontecimientos.

Esta situación debe ser creada de tal modo que el conflicto entre los personajes llegue inevitablemente a un desenlace explosivo. Las contradicciones sólo se desarrollan y estallan por la lucha simultánea entre las partes contrarias. Los personajes positivos y negativos en conflicto entran en una confrontación decisiva cuando se crean circunstancias críticas en que no pueden mantener sus relaciones. Y así se derrota lo viejo y vence lo nuevo.

El objetivo dramático del climax es el de dar conclusión general al tema y la idea. No hay más posibilidad que el climax para alcanzarlo. La escena posterior al climax afirma sólo con mayor claridad el tema y la idea patentizados ya en éste. Si la semilla no se pone completamente de manifiesto en el climax, quedará para siempre como un capullo no abierto.

El eslabón principal de la solución del objetivo dramático en el clima está en la figura del protagonista; por eso se debe ahondar de manera concentrada y exhaustiva en su mundo espiritual, hasta que el tema y la idea sean esclarecidos profundamente en función de la vida.

Por ser el climax la escena del estallido definitivo del conflicto, es inadmisibles mostrar sólo la intensidad exterior del acontecimiento o presentar sólo el resultado de la acción, como es mostrar meramente que ha vencido lo positivo y se ha derrotado lo negativo. Aun en el caso de que se libre un combate en el climax, es

posible aclarar a fondo la idea de obra sólo cuando se plasman bien el desarrollo de la conciencia ideológica del protagonista y el nivel espiritual y moral que depende de esa conciencia.

Si bien es importante dar conclusión al destino de otros personajes en el climax ello debe subordinarse siempre a la afirmación de la justeza de la idea y acción del protagonista. Allí el drama debe concentrar en el protagonista y no permitirse personajes o tonalidades emotivas que oscurezcan la presentación de su mundo espiritual.

Aunque es algo interesante descubrir el drama, el artista no debe dejarse apresar por él. Un artista cautivo del drama no puede conocer a ciencia cierta su verdadero valor y, por último, cae en el error de inventar el drama por el drama.

## **HAY QUE COMENZAR POR LO PEQUEÑO Y TERMINAR POR LO GRANDE**

En el filme es importante la primera impresión. Si la obra ofrece en sus inicios escenas claras de la época y las circunstancias sociales en que se desarrollan los acontecimientos, de los caracteres de los personajes, de sus relaciones recíprocas, de los lugares de la vida, etcétera, e insinúa de modo comprensible el problema que se va a tratar, es fácil de comprender lo que se desarrolla en otras escenas. Al contrario, si el inicio es enredado y complejo, es difícil captar el contenido de las escenas subsiguientes.

El filme debe tener también un desenlace acertado. El desenlace es una escena donde se perfilan definitivamente el tema y la idea de la obra en función de la semilla que ha florecido y dado fruto en el curso de la vida del protagonista. Aunque un relato haya tenido un comienzo interesante y un desarrollo feliz, si no termina bien, el esfuerzo realizado se tornará vano como dice el refrán: a la torre que le falte una piedra, se cae.

El filme debe comenzar por lo pequeño y terminar por lo grande. Esta es la forma general del desarrollo de la vida. Todo acontecimiento se inicia por un pequeño fenómeno, para adquirir poco a poco grandes proporciones.

Dado que el filme refleja la vida en su propia forma de desarrollo, puede cobrar naturalidad sólo cuando refleja verídicamente la vida y la lucha de los hombres que, empezando por pequeñas cosas, llegan a grandes resultados.

Esta es la forma que se ajusta enteramente al gusto de nuestro pueblo. Desde la antigüedad nuestro pueblo ha repudiado a los que comienzan el trabajo con pomposidad, pero logran escasos éxitos, como dice el refrán: de cabeza de dragón y cola de serpiente. Lo mismo sucede con el arte.

Generalmente los filmes comienzan por una vida común y cotidiana y presentan o insinúan en las primeras escenas el problema principal de la obra. Esta es la forma general.

El inicio de cualquier relato debe ser seguro e interesante e insinuar lo que se quiera tratar, no importa que su argumento se desarrolle en orden cronológico o retrospectivo.

Para que el público, cuando ve por primera vez un filme, sienta sensación de sosiego, éste debe empezar por algo pequeño, sencillo y agradable para que sea ameno y natural como en la vida real. Sólo así el público puede confiar profundamente en el mundo de la vida del filme y dejarse atraer espontáneamente por él.

Pero hay autores que tratan de sorprender desde el principio. No es bueno el método de llamar la atención con un silencio fúnebre, un disparo repentino o un suceso extraño.

Por supuesto, no debe exigirse un molde. Cuanto más variado y original sea el comienzo de un filme, es mejor. El inicio debe darle al público una impresión nueva, pero sin causarle confusión, y llevarlo paulatinamente, de un estado emotivo estable a un mundo de serios problemas.

El comienzo debe ser de tonalidad estable e interesante. El público ha de sentir interés por el arte al captar en un plano nuevo el profundo significado de la vida cotidiana y sentirse atraído por el

noble mundo de la vida. Si una obra despierta con tino este interés desde el inicio, puede comunicarse con el espectador.

En el arte no puede ignorarse el interés por un mismo acontecimiento o por un nuevo fenómeno de la vida. Pero este interés debe manifestarse por un sentimiento verdaderamente artístico, vinculado con la ferviente aspiración a lo hermoso y noble, y no por el interés por un suceso sorprendente o por rarezas. Desear producir admiración infundada con acontecimientos de tensión o con misteriosos fenómenos desconocidos de la vida, es una inclinación vulgar que no se admite en el arte para el pueblo

En un filme, después de preparar emotivamente al público, debe entrarse de inmediato en el asunto principal, sin aburrirlo.

El inicio de la obra y el del drama no coinciden. El filme puede comenzar con una vista general de una ciudad, con paisajes de un bosque o del mar o por una vida común que no tiene aún ningún asomo de drama. Además, puede iniciarse por una situación dramática e incluso retrospectivamente, es decir, por el climax del acontecimiento. Esto significa que el comienzo de la obra no siempre coincide con el del drama sino que tiene diversas formas.

En un filme con argumento común se desenvuelven las circunstancias, se presentan los personajes y paulatinamente se desarrolla el drama. En este caso no deben presentarse prolijamente desde el inicio todos los problemas que pueden ser resueltos en el proceso del desarrollo del drama, inclinándose a la explicación ordenada de las circunstancias, los caracteres y las relaciones de los personajes. El escritor, después de presentar las circunstancias y los caracteres, debe entrar inmediatamente en el asunto principal y plantear con claridad el problema fundamental que quiere tratar.

Empezar el drama de modo que para el público quede anunciado ese problema principal, es una exigencia que se deriva de la naturaleza del drama. El proceso del inicio, desarrollo y desenlace de un acontecimiento dramático coincide con el proceso del surgimiento, desarrollo y solución de un importante problema humano. El inicio del drama significa el comienzo de las relaciones entre personajes que tienen ciertos problemas. Un acontecimiento

que se desarrolla entre personajes que no tienen problemas no puede servir de comienzo a la trama. Hay que establecer con claridad, desde el principio, las relaciones dramáticas entre los personajes e insinuar o presentar un problema de importancia que, además de ser urgente en la vida, pueda servir de asunto principal para la obra.

Si aun después de haber pasado uno, dos o tres rollos, el público no capta en el filme lo que se quiere mostrar y, si pese a que se presentan sin cesar personajes nuevos, no advierte el problema principal, desaparecerán la sensación de sosiego y el interés. De empezar de manera sencilla y espontánea, es posible conjeturar con certeza el problema que quiere tratar el escritor, aun cuando no plantee desde el principio un problema de amplios vuelos y no lo ponga en claro, y sólo esperando la solución de ese problema el público puede cobrar interés y dejarse atraer poco a poco.

Fuera de esto, el comienzo del filme debe dar cuadros claros y bien comprensibles de las características de la época y las relaciones de los personajes. El filme exige que en su inicio se den a conocer en síntesis la época, las circunstancias sociales, los personajes principales, sus relaciones, los lugares y los acontecimientos. Exponer con claridad la época y las relaciones entre los personajes es de suma importancia para hacer comprender nítidamente al público el problema principal y atraerlo de inmediato al mundo de la obra.

La época, las circunstancias sociales, el lugar y el acontecimiento principal que serán el asunto esencial del filme deben ser anunciados al inicio y simultáneamente, tomando como lo fundamental la presentación del protagonista y los demás personajes principales. El novelista puede explicarlos, pero el guionista no puede proceder así. Hay casos en que éste usa subtítulos o explicaciones narradas, pero este método no puede emplearse en todas las escenas. Si en la escena en que se presenta a los personajes se da a conocer por separado la época con un subtítulo, las circunstancias sociales con la narración, el lugar con el letrero de un edificio, y el acontecimiento con el diálogo de los personajes, el comienzo se prolongará desabridamente. Si un filme

comienza mal, las escenas siguientes tampoco pueden dejar una buena impresión.

Aunque la obra debe empezar con claridad, no hay que dar indicios que permitan prever claramente el final. Esto no quiere decir que se empiece la obra procurando que no puedan deducirse los acontecimientos siguientes.

La forma del comienzo de la obra puede tener originalidad sólo cuando armonice con el contenido de la vida y el tono de la obra. Si es censurable empezar de igual forma dos obras distintas, sin ninguna particularidad, tampoco es admisible inventar una forma no adecuada al contenido, con el pretexto de hacer resaltar la originalidad.

Dado que, en general, existen determinadas formas para el inicio de cada filme, según su tono, es posible aprovechar esas experiencias, pero es mejor que los creadores presenten formas nuevas en la medida de lo posible. Empero, hay guionistas y directores que aunque dicen que es importante la primera impresión, no le dan importancia a la forma de comienzo del filme y le buscan una solución fácil. No se dan cuenta de que, procediendo así, le causan grandes daños a la obra.

El filme debe terminar con claridad y grandeza. Terminar la cinta con grandeza significa dar una gran idea, mostrando con nitidez los resultados de la lucha y aclarando ampliamente el problema que se ha planteado y desarrollado.

Por gran final no debe pensarse en un altisonante desenlace de un acontecimiento. En todos los casos, el desenlace del filme debe exponer con claridad y a fondo la idea. Una obra con desenlace ideológico claro y grande, tiene gran significación educativa.

Sólo cuando el filme reafirma con una idea nítida y grande el problema que ha venido solucionando a través de la vida y la caracterización, puede el público aceptar con profunda impresión la verdad de la vida y la ley de la lucha. Aunque al principio se presente un problema de grandes proyecciones y un acontecimiento resonante, si no hay una idea que se desarrolle, y al terminar queda una impresión de vacío, la obra resultará trivial y nimia. Por tanto,

en las últimas escenas hay que describir nítidamente los resultados de la lucha del protagonista y los demás personajes positivos, al tiempo que reafirmar con una idea grande y clara, y con vivos cuadros de la vida, el problema planteado en la obra. No hay que expresar únicamente que la lucha es digna y honrosa. Cuando la vida confirma lo digno y honroso que es hacer la revolución, el público siente una gran emoción artística. Si en una obra de arte la idea no se deriva espontáneamente de la vida, nadie la aceptará como una auténtica vivencia.

Solucionar correctamente los destinos de todos los personajes que han tomado parte en el desarrollo del tema, constituye la condición principal para subrayar clara y profundamente el contenido ideológico. Huelga decir que, en esto, la imagen del protagonista ocupa el lugar más importante. Sin embargo, concluir bien la descripción de los personajes negativos que están en relación antagónica directa con el protagonista, no sólo exalta la importancia de lo positivo, sino que también encierra una gran significación educativa.

Poner de relieve la inevitabilidad del fracaso y la derrota de las clases enemigas que obstaculizan el desarrollo de la sociedad, tiene gran relevancia para animar a los hombres a amar ardientemente la justicia y la verdad y a desplegar con gusto la revolución y la lucha.

En las obras que reflejan la realidad socialista es mejor hacer que el público comprenda con naturalidad la hermosura e importancia del vivir revolucionario, mediante la presentación de la nueva y digna vida de un hombre transformado, que terminar con su arrepentimiento al darse cuenta de su atraso y error. Los elementos negativos de nuestra época son susceptibles de transformarse con tal que no sean enemigos de clase. Por eso hay que plasmar bien a los personajes que después de transformado realizan innovaciones en un intenso trabajo y vida. Hacerlo así tiene gran importancia para estimular a los hombres a aspirar con vehemencia a una vida digna y bella, al criticar con dureza los fenómenos negativos de la realidad e iluminar claramente con ejemplos positivos el camino a seguir por los elementos negativos.

Generalmente las obras dramáticas llegan al final cuando pasan del clímax al desenlace. Sin embargo, en las obras que deben mostrar de modo patente la vida de los personajes negativos transformados, no debe apresurarse el fin. Reafirmar en la vida, de modo manifiesto, el problema principal que va aclarándose en la obra, es más efectivo que hacerlo con cien palabras.

En el arte revolucionario, es inaceptable que el escritor no le dé conclusión clara a la vida descrita en la obra con el pretexto de confiarla a la imaginación del público. Sobre todo, en las obras con temas de la revolucionarización de los hombres, deben impulsar con pujanza a los hombres atrasados a seguir juntos el camino de la revolución, mediante su educación y transformación. Si se limita a revelar y criticar los errores de los hombres sin indicarles un nuevo y auténtico camino de la vida, ello no se aviene al espíritu de la actual época, revolucionaria.

El desenlace de la obra es bueno que tenga un elevado sentido político y exhortativo, y que sea sugestivo.

Las obras deben mostrar siempre con claridad que la revolución prosigue y la lucha se libra cada vez con mayor energía. Las que finaliza dando ¡hurras! a una victoria y un éxito resonantes logrados en una lucha y sugiriendo una vida cómoda, no pueden inculcar en el público el celo y la combatividad revolucionarios.

Las obras deben mostrar la firme convicción en la victoria y el espíritu revolucionario optimista que se mantiene inalterable aunque la lucha sea dura, las pérdidas sean grandes y el protagonista esté en manos del enemigo, ya que el futuro de la revolución es brillante y la justicia y la verdad vencen infaliblemente. Si a la lucha del protagonista siguen la victoria y la felicidad y se promete un futuro brillante, los hombres se sentirán impulsados a luchar tan vigorosamente como él en el camino de la revolución y serán atraídos al mundo del optimismo revolucionario.

Para terminar la obra con un alto tono exhortativo político y con una fuerte sugerencia ideológica, hay que señalarle claramente al público el camino a seguir en la lucha.

En el filme “Aldea floreciente”, un periodista, después de

escuchar con atención cómo se revolucionarizaron varias personas que en el pasado, cautivas de las ideas individualistas y egoístas, no llevaron una vida digna, recalca convincentemente la orientación del Partido a este respecto diciendo que en adelante deben profundizar aún más la lucha por la revolucionarización y claseobrerización. La revolucionarización de los hombres no empieza y termina en unos días; es una tarea de lucha que todos deben cumplir sin cesar hasta que se construya completamente la sociedad comunista. En la última escena del desenlace del referido filme, se expresa y acentúa esta idea en el curso natural de la vida, lo cual deja una profunda impresión en el público. Esta conclusión descriptiva hace que el público piense profundamente y adquiera gran fuerza para vivir de modo más digno y sano.

Para dar un fuerte matiz ideológico y estético no debe prolongarse el desenlace de la obra, sino terminarlo a tiempo. Si la acción se prolonga aún después de concluido lo que se quería decir, y no queda nada más para mostrar, se disipará la emoción acumulada. Cuanto más fuerte sea la sugerencia final de la obra, tanto más grande será su influencia sobre el público.

### **EL DIALOGO INGENIOSO TIENE UN SENTIDO PROFUNDO Y ES FACIL DE ENTENDER**

El lenguaje es el primer medio para describir al hombre y su vida. Como medio de expresión del arte y la literatura cobra especial importancia en la dramaturgia, que no admite la explicación directa del autor.

Aunque en el cine el trabajo de los actores, la música, la escenografía y otros medios de expresión desempeñan un gran papel en la caracterización de los personajes y la descripción de su vida, no expresan tan directa; vivamente sus ideas, sentimientos,

psicología y ánimo, como lo hace el diálogo, ni aclaran el contenido ideológico de la obra tan amplia y profundamente como éste.

Suele decirse que el cine debe tener poco diálogo y mucha acción pero la actuación de los personajes no puede sustituir todas sus palabras. Cuantas menos palabras se emplean en un filme, tanto más acertado debe ser el diálogo.

El diálogo desempeña un importante papel en la elevación del valor ideológico y artístico de la obra. Puesto que las palabras del personaje son la expresión de sus ideas, sentimientos y psicología, desempeñan el papel de exponer directamente el contenido ideológico de la obra. Esto se puede constatar de modo preciso si se piensa cuán manifiestamente se expresa la idea de la obra con una o dos palabras significativas pronunciadas en su momento oportuno. Por el contrario, una palabra inadecuada o disparatada causa peor efecto que unas secuencias mal realizadas. Un diálogo malo puede tergiversar el carácter del personaje u oscurecer la idea temática de la obra, y una palabra huera, en la misma medida, puede crear baches en ésta.

El diálogo debe ser profundo, claro y fácil de entender. Una mezcla de palabras incongruentes, difíciles, largas y sin un contenido profundo, no es un diálogo bien logrado. El diálogo ingenioso tiene un sentido profundo y es fácil de entender.

Tal diálogo se forma sólo sobre la base de una fecunda vivencia y profunda reflexión. Sólo cuando la verdad captada en la vida se expresa fácil y claramente en situaciones dadas, es posible motivar al público.

En “Mar de sangre”, famosa obra clásica inmortal, las palabras del trabajador político clandestino de la Guerrilla Antijaponesa a la madre de Won Nam, acerca de que la revolución no la hacen sólo los hombres excepcionales, sino deben participar en ella todos los pobres, humillados y oprimidos, y de que sólo así pueden rescatar al país y desahogarse del rencor acumulado a costa de sangre, son un diálogo fácil de entender y cargado de profunda significación. Estas palabras dirigidas a la madre, quien se encuentra en una situación crucial: perecer ahogada en un mar de sangre donde perdiera al país

y a su marido, o levantarse en pie de lucha, son un diálogo profundo, ya que explican de modo comprensible y enérgico la verdad de la vida captada en todas las fibras de su ser, y está estrechamente vinculado con las vivencias de la madre.

De los personajes sin acumulación de vivencias no puede esperarse un diálogo de calidad. El diálogo, si no está basado en la vida, no puede conmover al público, porque no contiene un sentido profundo, aunque esté compuesto de palabras muy bellas.

Sólo si el diálogo se apoya en la vida y se aviene a la situación puede repercutir con vigor y peso. Sólo cuando se emplea con cuidado y en su debido lugar, puede cobrar valor y sentido.

Para crear diálogos ingeniosos no hay que afanarse por componer “oraciones elegantes” ni rebuscar palabras cultas. Las palabras que se emplean con frecuencia en la vida cotidiana pueden constituir o no diálogos ingeniosos, según las use o no el escritor significativamente, de acuerdo con los caracteres de los personajes y las situaciones.

En una situación y un motivo dados un personaje puede usar sólo un diálogo. El escritor debe centrar sus esfuerzos en crear diálogos que revelen sutilmente los caracteres, se ajusten a la lógica de la acción y situación y sean tan verídicos y vivos como en la vida real.

El lenguaje significa precisamente al hombre. Las ideas, los sentimientos, las vocaciones e inclinaciones del hombre se expresan por medio de palabras, al igual que su profesión, su nivel de conocimientos, de cultura y moral. Si son diferentes los términos que usan los obreros y campesinos, los viejos y jóvenes, ello se debe a que piensan y hablan de distinta manera por ser distintas sus profesiones, edades y su nivel de preparación.

También en la literatura el diálogo de los personajes ha de ajustarse a sus caracteres y a las situaciones concretas de sus vidas. El lenguaje de un hombre debe adaptarse a su condición donde sea y cuando sea. Sólo el diálogo que se ajuste a su carácter y la vida, es verosímil y ayuda a dar su imagen viva.

En la recreación del diálogo de acuerdo con el carácter del personaje es importante expresar bien su psicología y sus

sentimientos y reflejar con acierto la situación en que se encuentra, centrando la atención, principalmente, en la descripción de su estado ideológico. Un diálogo no puede ser digno de un hombre de carne y hueso cuando se aleja de su carácter y vida, ni por ende, ser aceptado por el público.

Un diálogo verídico y vivo refleja también las características de la época y la sociedad. Como el hombre en sus actividades ideológicas, culturales y morales es influido por la época en que vive, es natural que su lenguaje refleje los rasgos de la sociedad contemporánea. El lenguaje, producto del trabajo y reflejo de la vida social, cambia y se enriquece con el desarrollo de la época y la sociedad. Por tanto, el diálogo necesariamente debe reflejar las características socio-históricas del lenguaje de los hombres.

Para mostrar clara y verídicamente la vida y los rasgos de una época determinada es preciso reflejar correctamente el lenguaje correspondiente. Aunque a tenor de la época se describan bien el ambiente, los acontecimientos y las costumbres, si no se adapta a esa época tan siquiera un parlamento, la representación carecerá de autenticidad en su conjunto.

Al reflejar el lenguaje de acuerdo con la época hay que prestar especial atención a la elección y al uso adecuado de los términos que expresen el sistema socio-político, las relaciones económicas y el estado cultural y moral. Las terminologías de estas esferas constituyen el contenido principal del habla de la época correspondiente y reflejan la esencia del sistema social y la vida humana, y por eso una sola palabra que no esté acorde con ellas tergiversa la época y la vida.

Si el escritor quiere mostrar las actividades heroicas del Ejército Popular y el pueblo en el período de la Guerra de Liberación de la Patria, debe buscar las palabras más características del lenguaje popular de esa época. Huelga decir que debe examinar y describir de manera significativa la vida de entonces desde el punto de vista de la actualidad, pero no debe inventar algo o modificar lo que existía, en detrimento del principio historicista.

El diálogo debe ser adecuado a la situación. Si una palabra no se

ajusta, aunque tenga una profunda significación, se oirá ridícula o insípida. Según la situación en que se encuentra un personaje, puede expresar con distintas palabras una misma idea o sentimiento o expresar distinta idea con las mismas palabras. Como dice el refrán: la palabra se toma según se entona.

La palabra que está acorde con la situación se ajusta también a la lógica de la vida. Para que lo hablado sea comprensible, debe estar acorde ante todo con la lógica. Es decir, hablar con coherencia de acuerdo con la lógica de la vida, del pensamiento y de la acción. Las ideas y los sentimientos del hombre surgen por causas determinadas y se expresan con palabras cuando se concretan. Por eso no hay que pronunciar palabras así como así, en cualquier lugar y tiempo, sin fundamento o argumento.

El hombre habla sólo después de acumular determinadas ideas y sentimientos a partir de sus vivencias y de la vida que se desarrolla a su alrededor. Por estar acostumbrados a hablar así, conforme a la lógica, los que piensan y actúan normalmente, no prestan particular atención al proceso lógico de su habla. Sin embargo, todos se cuidan de convencer a los demás de que sus palabras se avienen a la realidad, a la lógica y a las nociones morales.

El diálogo debe ser una concreción de palabras llenas de vida y de profundo significado.

En la cinematografía, que es un arte dramático, se deben elegir con acierto y emplear adecuadamente, además de las palabras y acciones, otros medios para expresar las ideas y sentimientos de los personajes. De modo particular, el diálogo debe utilizarse sólo en casos tan indispensables que la expresión es imposible con la sola acción de los personajes u otros medios descriptivos. Repetir la explicación de los asuntos que no la necesitan o emplear muchas palabras cuando es suficiente una sola, impide acentuar el punto cardinal de las ideas y emocionar fuertemente.

Detrás de cada palabra hay varios significados. El talento de encerrar un enorme significado en la palabra puede constatarse sólo en los escritores que conocen amplia y profundamente el significado de la vida y saben expresarlo concisamente. Sólo el

diálogo que hace pensar en diez cosas partiendo de una y aclara en un nuevo plano y con palabras usuales la verdad de la vida, puede considerarse que es un excelente lenguaje artístico.

Cada palabra que los personajes emplean comúnmente debe contribuir a enseñar muchas cosas. En la creación de las obras hay momentos en los que es necesario explicar con palabras un acontecimiento o una acción. En estos instantes no debe tratar de explicarse directamente lo que se ve sino describirlo de tal modo que puedan conjeturarse el mundo interior del personaje específico, los hechos acaecidos y los que ocurrirán en adelante. Sólo así puede expresar muchas cosas.

Una palabra dicha después de una profunda reflexión es más cargada, fuerte, aguda e impresionante que diez o cien palabras pronunciadas despreocupadamente. Donde hay muchas palabras superfluas hay pocas palabras útiles. Un charlatán habla sin querer palabras huera, que dan lugar a la mentira y finalmente lo convierten en un embustero. En el filme las palabras consabidas y faltas de sentido aflojan la tensión dramática y debilitan el contenido.

Si se emplean sin consideración los términos vulgares y obsoletos y las expresiones burdas, éstos le restan valor a la obra, aunque se usen en la vida real. Los diálogos de los personajes positivos deben expresar de modo detallado las ideas y los sentimientos y, a la vez, conformarse al gusto estético de la época y ser edificantes en lo moral.

LOS comunistas, a la par que revoluciónanos que barren con todo lo viejo y crean sin descanso lo nuevo, son sensibles al espíritu de la época y ejemplares siempre en el uso de los términos. Como valoran la justicia y la verdad, no dicen palabras huera, y como son por naturaleza modestos y cultos, no dicen palabras hirientes y vulgares. Si un escritor usa sin ton ni son palabras burdas para el lenguaje de los obreros y términos incultos para el de los campesinos, ello significa que su nivel cultural es bajo y que no conoce bien el hermoso y noble mundo espiritual de las masas trabajadoras, genuinas protagonistas de la nueva época.

Generalmente en el lenguaje quedan más residuos de la vieja ideología que en otras esferas de la vida, y esos residuos no desaparecen fácilmente en uno o dos días. Sólo mediante una perseverante educación y lucha es posible eliminar los remanentes del viejo lenguaje, al igual que los residuos de la ideología retrógrada. Hay que detectar y desechar oportunamente los términos obsoletos aunque se empleen en la vida.

Hoy en nuestro país, gracias a la cabal materialización de la orientación del Partido para el desarrollo de la lengua nacional socialista, se efectúa con éxito la tarea de sustituir las palabras de raíz china y los extranjerismos por palabras propiamente coreanas y hacer más bella nuestra lengua. De modo especial, gracias a que va estableciéndose el nuevo modo de vida socialista conforme a la naturaleza de la clase obrera en todas las esferas, económica y cultural, ideológica y moral, la lengua se desarrolla con rapidez a un nivel más alto. Por eso, si los escritores quieren escribir diálogos adecuados a los caracteres de los personajes y a su vida, deben apoyarse en el abundante y diverso léxico de las masas trabajadoras, que son las constructoras del socialismo.

Quien crea y desarrolla la lengua son las masas populares. Maestras de la lengua, éstas crean y desarrollan palabras más hermosas, expresivas y dinámicas. Su léxico es fácil, claro, pero de contenido rico y profundo. Palabras que el pueblo no entiende, ni le gustan, las dicen los ignorantes. Esas palabras no emocionan a la gente ni perduran.

Sólo cuando escoge palabras nobles y hermosas de la inagotable fuente del léxico popular, el escritor puede crear diálogos ingeniosos que puedan ser comprendidos y aceptados por las masas.

Lo principal en el habla del pueblo lo constituyen las palabras propiamente coreanas.

Como ha dicho el Líder, nuestra lengua es de gran excelencia: presenta tonos altos y bajos y una buena entonación, y es muy agradable al oído. Es riquísima en expresiones, por lo cual puede expresar magníficamente todas las ideas, por muy complicadas que sean, y hasta el sentimiento más delicado; es capaz de emocionar,

hacer llorar y reír a la gente. Además, puede manifestar con claridad la cortesía y las buenas maneras, gracias a lo cual es muy apropiada para la educación de las personas en la moral comunista. Por eso en las obras debe dársele vida al mayor número posible de palabras bellas, delicadas y de amplios sentidos para sembrar en el público la clara idea de que el mejor conocedor del idioma materno es el más culto y patriótico.

En el arte los parlamentos del protagonista y otros personajes positivos han de ser formados con palabras cultas, que se avengan a la nueva época y vida. En la obra el diálogo no sólo es un medio para hacer comprender la vida, sino que también ejerce una gran influencia educativa sobre las personas con respecto al uso de las palabras. El escritor debe prestar minuciosa atención a cada palabra de los personajes y, al mismo tiempo, debe crear nuevos y hermosos términos que se ajusten al gusto estético de la época, para que los trabajadores los asimilen.

La creación de nuevos términos es una tarea muy seria y responsable. Una palabra grosera e inculta es capaz de penetrar en la vida de un sinnúmero de personas, perjudicando su sana conciencia e incitándolas a actos indecorosos, mientras una palabra culta, combativa y bella ejerce una importante influencia en la elevación de los rasgos ideológicos y morales y el establecimiento del modo de vida socialista.

En la creación de nuevas palabras es importante establecer con firmeza la línea de clase obrera y materializar cabalmente el principio del espíritu popular. Los nuevos términos, que vienen a ser modelos para el habla de la gente, deben avenirse sin falta al gusto y los sentimientos de la clase obrera, y ser fáciles de comprender y usar por las masas. No hay que tolerar, en absoluto, la práctica de emplear, sin consideración, palabras ambiguas, difíciles y capaces de corroer la sana conciencia ideológica de los hombres, ni la de emplearlas en las obras por gusto.

El escritor debe tener siempre presente que está hablando con el pueblo. Tiene que escribir cada diálogo partiendo de la posición popular. Un diálogo es excelente porque le gusta a las masas y tiene

gran fuerza para despertar su conciencia. Esos diálogos se encuentran en la vida del pueblo. Por eso, asumiendo una actitud sincera y seria hacia el lenguaje del pueblo, debe estudiarlo con tesón, adentrándose en su vida.

## **HAY QUE ADOPTAR EL TONO ADECUADO**

En la creación literaria o artística se presenta siempre el problema de cómo configurar el tono de la obra.

Las obras literarias o artísticas que muestran la vida con imágenes concretas y sensibles tienen diferentes tonalidades estéticas. Sus tonos son diferentes, porque son diferentes tanto los aspectos de la vida que plasman y las formas de su representación, como las personalidades creativas de los autores.

Por tono de la obra se entiende el matiz peculiar de la representación que pone de relieve, estética y nítidamente, las facetas esenciales de la vida.

La impresión peculiar que da la representación se exalta en muchos casos por el tono. Cuanto más claro es el tono de una obra, tanto más vívidamente se expresan los rasgos característicos de la vida. La obra cuyas imágenes no dan un gusto peculiar, no puede producir profunda impresión aunque tenga un buen contenido.

El tono es un factor innegable de la descripción verídica de la vida. Según y cómo se determina el tono en la descripción de la vida ésta puede resultar o no verosímil y natural. Mientras más apropiado sea el tono, mejor se expresarán las características de la vida y más vivas serán sus manifestaciones.

El escritor que describe la realidad de hoy, necesariamente debe pintar la vida de nuestros trabajadores de modo claro, optimista y esperanzador. El ánimo y sentimientos pléticos que se desbordan en la vida de nuestro pueblo, se derivan de sus hermosas y nobles ideas y sentimientos y de su vida feliz y digna.

En la sociedad explotadora la mayoría absoluta de los trabajadores, llenos de preocupaciones por la falta de dinero y derechos, ni siquiera respiran a sus anchas, pero en la sociedad socialista, donde el pueblo es el dueño del país, las masas trabajadoras no dejan de desplegar su independencia y facultad creadora y gozan de una vida cada día más feliz y bella. Por eso, si se pinta la vida de los trabajadores de nuestra época con colores que despierten sentimientos oscuros e inquietantes, ello significará la tergiversación de la realidad.

Porque las tonalidades estéticas de la vida son concretas y delicadas, no deben, desde luego, determinarse en forma general. También las obras que tratan nuestra realidad socialista deben necesariamente tener diferentes tonos porque reflejan aspectos distintos de la vida. Sin embargo, las que describen la vida digna y feliz de hoy han de desbordarse en sentimientos claros.

El tono constituye también un factor de la diversidad y la riqueza de la representación. La representación literaria varía y se enriquece en el proceso en que los escritores describen la vida con diversas formas y métodos. Aun tratándose de una misma vida, se crean nuevas obras, porque sus autores la describen desde ángulos diferentes y con matices peculiares.

El escritor que no sabe dar un claro perfil al tono, no es un verdadero creador. Sólo los autores con alto nivel ideológico y artístico son capaces de producir obras de tonos bien definidos. Pero hay creadores que no consideran importante el tono. Sus obras son burdas, no da gusto verlas, ni tienen contenidos claros, y por eso no impresionan mucho.

El problema de cómo definir el tono está relacionado con la posición principal que asume el autor para analizar y describir la vida antes de elegir los medios o métodos de expresión.

El tono de la obra literaria o artística ha de ser dado, ante todo, conforme al rasgo esencial de la vida.

El tono no se crea de modo subjetivo, a gusto del autor. La personalidad de éste debe revelarse también al describir clara y minuciosamente los rasgos de la vida, apoyándose en ella. Por eso,

para conocer a fondo la vida y reflejarla con un tono peculiar, el escritor debe prestar la debida atención a la captación de la esencia de la vida y a la dilucidación de sus características.

Al sostener que el tono de la obra debe basarse en la vida, queremos decir que las características del tono deben buscarse en la esencia de la vida. Cualquiera que sea el género de su obra, el escritor debe revelar en ella claramente la esencia de la vida y el curso principal de su desarrollo, sin enturbiar la tendencia principal y las características esenciales del desarrollo de la época y de la vida, pronunciándose por algo así como lo psicológico y lo lírico.

Aunque el tono de la obra literaria o artística se basa en la vida, no se perfila de por sí, con sólo describir ésta tal como es. Al escribir una obra el autor reconstruye la vida desde el punto de vista artístico; este es el proceso de representación en que desecha de la vida lo no esencial y vulgar y exalta con veracidad lo típico, lo hermoso, lo noble. Es en este proceso que el aspecto de la vida proyectado en la imaginación del escritor se acentúa con sus matices peculiares.

Si por poner de relieve el rasgo esencial de la vida se reproduce ésta tal como es, es imposible darle a la obra un tono. Sólo si se capta acertadamente una de las tonalidades estéticas que irradian de la vida y se basa en ella todo el proceso de la representación, es posible caracterizar la vida con un determinado tono y poner de relieve su esencia. El tono inspirado en la vida se afianza cuando el escritor logra plasmarlo de manera clara y viva.

El tono, además de ser inspirado en la vida, debe ser apropiado a la finalidad educativa de la obra. La razón de resaltar el tono no está en dar cierta elegancia a la forma, sino en elevar el significado educativo de la obra expresando correctamente su contenido ideológico. Si no es clara la finalidad educativa de la actividad creativa, es difícil captar debidamente el tono.

Mas hay tendencia a menospreciar la tarea de adaptar el tono de la obra a su finalidad educativa.

Cuando se realiza un filme cuyo tema es la educación y transformación de un funcionario que se considera a sí mismo un ejemplo en el trabajo y la vida, pero no lo es en realidad, se presenta

el problema de qué tono adoptar para la obra. Aunque hay algo satírico en el trabajo de ese funcionario cuya conducta contradice su pensamiento, si se determina para la obra un simple tono cómico, es probable que entre el propósito creativo y la representación se cree una gran distancia.

Si se trata el tema de la revolucionarización de una persona, sobre todo de un dirigente, el argumento ha de desarrollarse con seriedad. El tono debe configurarse de tal modo que la imagen de ese funcionario, quien por vanagloriarse incurre en graves errores en el trabajo y la vida, pueda darle una seria lección a la gente. Si el escritor, en lugar de mantener esta posición, trata de provocar la risa en tal o cual pasaje de la obra, se desviará la representación y, consecuentemente, la obra no podrá alcanzar su finalidad educativa.

El arte y la literatura son poderosas armas de nuestro Partido para la educación ideológica. Al margen de esta noble misión del arte y la literatura, no puede hablarse del tono de una obra. La tarea a resolver en cada obra se define a partir de las peculiaridades concretas de la vida y de la exigencia de la revolución, y sólo si esto se resuelve con acierto en el plano artístico es posible poner de relieve las peculiaridades ideológicas y artísticas de la obra y elevar su valor de cognición y educativo.

Sólo cuando el escritor observa la vida con elevada mira política, puede prestarle la debida atención al problema significativo de la educación revolucionaria de los hombres aun cuando describe la pletórica lucha laboral, puede sembrar en su mente una sana conciencia ideológica aun cuando describe las virtudes humanas, y aun en medio del humor hilarante poner de manifiesto el espíritu revolucionario de vencer todo lo viejo y hacer avanzar la vida.

En la determinación del tono de la obra literaria o artística desempeñan también un gran papel el carácter del protagonista, el conflicto y la estructura.

Lo que caracteriza directamente el tono de la obra literaria o artística y le da unidad, es el carácter del protagonista. El factor principal que determina los rasgos estéticos de la vida es el estado ideológico y sensitivo de los hombres que crean esa vida. Según si

es sano y hermoso o atrasado y vil el estado ideológico y sensitivo, se determina la tonalidad estética de la vida que ellos crean y gozan. Por tanto, el estado ideológico y emotivo de los personajes, sobre todo del protagonista, viene a ser el factor principal que caracteriza el tono de la obra.

Además, para configurar un tono adecuado, hay que conocer a la perfección las características del conflicto y la estructura. Si el conflicto es el factor que determina el tono de la obra desde el punto de vista de las relaciones sociales entre los hombres, la estructura lo es desde el ángulo de la forma en que se refleja la vida.

Cuando el escritor, al establecer la estructura y resolver el conflicto en su obra, no se apoya estrictamente en la vida, puede caer en el formalismo, convertir el tono en un adorno de la forma o hacerlo amorfo.

El tono de la obra literaria o artística debe tener una armonía consecuente. Las personas retratadas en la obra tienen un claro objetivo bien intencionado para su vida. Por ejemplo, la formación de un hombre como revolucionario en medio de la lucha práctica tiene implícitos la vida revolucionaria, la fidelidad a la revolución, el inflexible espíritu combativo, la fe en el futuro, el optimismo y otras ideas y sentimientos nobles. He ahí la razón por la cual el tono debe dotarse de una armonía invariable inspirada en los rasgos fundamentales de la vida.

Para desarrollar con claridad e interés el argumento de la obra y darle armonía basada en una tonalidad estética, es indispensable hallar una estructura capaz de reflejar correctamente lo principal de la vida.

Al definir el tono de la obra el escritor debe poner en primer plano lo principal y someterle armoniosamente los demás factores. Si ha empezado la línea de vida del protagonista con la de sentimientos optimistas y alegres, debe mantener bien esta tonalidad y someter, para la acentuación y reforzamiento de esta línea principal, otras tonalidades que se desprendan de la línea de vida de los demás personajes. Huelga decir que no se debe simplificar o hacer monótona la presentación artística de la obra,

ocupándose sólo de las peculiaridades del carácter de los personajes. Si al plasmar la vida de un revolucionario presenta sólo lo revolucionario bajo el pretexto de perfilar su rasgo esencial, es imposible reflejar desde diversos ángulos las variadas características de su vida. Asegurarle la unidad al tono no significa que se dé vida únicamente a un rasgo del carácter del personaje. Esa unidad sólo se logra cuando se crea una tonalidad descriptiva peculiar al combinar armoniosamente los caracteres de los personajes con los aspectos significativos de su vida, sin dejar de describir con vigor los rasgos esenciales de sus caracteres y el curso principal del desarrollo de esa vida.

Para darle unidad al tono es preciso también prestarle seria atención a la tonalidad estética que se manifiesta en las relaciones del protagonista con los demás personajes. Aun en las piezas de género dramático la descripción de los personajes negativos adquiere frecuentemente una tonalidad cómica por la naturaleza de sus caracteres. Sin embargo, hay que evitar que el tono de la obra se vea interferido por acentuarse demasiado las particularidades de las imágenes individuales que se contrastan con él.

Si se aferra sólo a acentuar la tonalidad de la línea de un personaje secundario, seducido por su peculiaridad, el tono de la obra perderá unidad y, por consiguiente, no podrá mantenerse la tonalidad principal de los sentimientos que debe percibirse en todo el conjunto de la obra. El tono debe ir perfilándose con nitidez a medida que se desarrolla el argumento, porque está relacionado también con un determinado mensaje artístico.

El tono de la obra, al propio tiempo que perfilar de modo correcto las características formales del arte, debe ajustarse a las exigencias de la época y al gusto del pueblo.

Entre las obras que reflejan la realidad socialista hay muchas como las de género dramático y comedias ligeras, pero si cada una de ellas no tiene su tono peculiar ni su forma de claras características, no puede ser acogida por el público. Con el pretexto de mostrar la vida con interés no hay que tratar de imponer a la fuerza carcajadas propias de comedia en un filme de género

dramático ni colmarlo de pasajes tan tensos como los de un filme policíaco. Además, si en una comedia ligera, que debe producir de vez en cuando risa con las contradicciones propias de las ideas y los sentimientos del hombre, la incoherencia entre el pensamiento y la acción y la diferencia entre el intento y el resultado, se efectúan sólo conversaciones serias, no dará gusto verlo por ser insípido y embarazo.

El tono no puede ser independiente de las exigencias fundamentales del género de la obra, sea drama o comedia ligera. En todos los casos, tiene que influir, como peculiar tonalidad estética, sobre la solución de las exigencias de la forma artística.

Los creadores, mientras dirigen solícita atención a la configuración del tono adecuado para crear obras de calidad en lo ideológico y artístico, deben prestar no menor atención a buscar y perfeccionar los tonos que convengan a las peculiaridades de la vida real y a los sentimientos y gusto de nuestro pueblo.

El tono de la obra literaria o artística no es inmutable bajo ningún concepto, sino cambia y se desarrolla constantemente, revistiéndose de carácter histórico.

Por ejemplo, el drama, uno de los géneros principales del arte dramático, adquirió una serie de características en el proceso de reflejar la realidad actual de nuestro país, donde se profundiza y se desarrolla la construcción socialista y se acelera el proceso de la revolucionarización y claseobrerización de los hombres. En nuestros dramas se describen principalmente las masas trabajadoras, devenidas dueñas de la época, y se reflejan con amplitud los sucesos históricos de gran significación socio-política. Además, en las piezas dramáticas, que describen la lucha por superar los residuos de la vieja ideología que subsisten en la mente de las personas, el conflicto es más enconado internamente que lo que se revela.

Al describir con claridad la plétórica lucha de nuestro pueblo por la revolución y la construcción con nuevos tonos que se avengan a las exigencias de la nueva época y al gusto estético del pueblo, los escritores deben poner, sin desmayo, el arte y la literatura a la altura del desarrollo de la revolución.

Si bien entre las hermosas flores que existen en la naturaleza hay algunas que no despiden fragancia, entre las obras artísticas que crea el ideal estético del hombre no pueden figurar las que no emanen esencias estéticas peculiares.

## **LA ORIGINALIDAD ES LA INDOLE DE LA CREACION**

La creación debe ser siempre original. Toda obra artística que refleje la vida real, muy diversa y compleja, sólo cuando tiene rasgos peculiares puede ejercer fuerte influencia estética —de lo que es capaz sólo el arte— sobre la educación del hombre.

Si en la creación se imita por completo lo hecho por otros sin manifestar ningún rasgo de originalidad, es imposible formar en los hombres la mentalidad independiente que les permite observar correctamente la compleja y diversa realidad y transformar la sociedad, ni estimularles el entusiasmo creador. Necesariamente, el arte y la literatura deben ser originales, ya que tienen la misión de elevarles el espíritu independiente y creador a los hombres para que cumplan con su papel como dueños de la revolución.

Una obra artística despierta interés sólo cuando tiene originalidad. Si una obra no tiene un contenido nuevo ni un rasgo peculiar, no habrá cosa más fastidiosa que ver tal obra. No es posible imponerle el arte al público. El público debe ser atraído espontáneamente por el arte y no a la inversa. De una obra vista sin interés no se adquiere casi nada.

El arte debe ser siempre multifacético y original.

El arte que refleja la realidad ha de ser multifacético, ya que el género humano y su vida son multifacéticos; y ha de ser concreto y peculiar, puesto que todas las cosas y fenómenos de la realidad que refleja son concretos y poseen su propia naturaleza.

También los escritores y artistas que analizan y describen la vida

tienen cada uno su personalidad. Como son diferentes sus ideas y sentimientos, sus vivencias y experiencias en la actividad artística, al observar, analizar, juzgar y describir la vida tienen necesariamente que revelar sus rasgos peculiares. Si dos escritores con distintas personalidades creativas hacen obras similares, eso significa que no han observado la vida con sus propios ojos ni han escrito según su criterio.

Si cien autores escriben simultáneamente, se deben producir cien obras características, diferentes en contenido y forma. Si ellos crearan obras iguales, desprovistas de personalidad creativa, no se necesitaría tal número de personas.

No necesitamos obras hechas según determinados moldes, o sea, estereotipadas, sino obras variadas y peculiares.

El artista sólo puede hacer contribuciones efectivas a la época y al pueblo manifestando la originalidad en la creación. Todos los artistas renombrados que ha conocido el mundo han sido, sin excepción, patriotas ardientes y combatientes firmes que han servido abnegadamente a su patria y pueblo con sus producciones de una originalidad inigualable.

Sólo creando con originalidad, el artista puede contribuir independientemente al desarrollo del arte y la literatura. En sus actividades creativas, el escritor debe seguir siempre el camino de la originalidad, en pos de cosas nuevas. La historia del arte se desarrolla en el ininterrumpido proceso de búsqueda de los creadores. Sólo con la creación de imágenes originales el escritor puede contribuir al desarrollo del arte y la literatura y hacer aportes inapreciables al tesoro cultural de la humanidad.

La creación es original e irreplicable en el verdadero sentido de la palabra. La originalidad es la índole de la creación.

Describir con originalidad significa captar con agudeza y resolver con rasgos peculiares los problemas nuevos y candentes que se presentan en la vida y la lucha de los hombres. El escritor que observa la vida desde un punto de vista esquemático y trata de describirla de acuerdo con un molde, no sólo no puede encontrar problemas nuevos y esenciales en la realidad sino que tampoco crea

imágenes características aun cuando los encuentre. El esquematismo y el formulismo son la muerte para el arte.

La originalidad de la representación depende del autor. Por más que se explique y subraye la necesidad de escoger siempre semillas irrepetibles, desarrollar el tema con originalidad y caracterizar con frescura a los personajes, si el escritor no observa la vida con una óptica nueva ni encuentra en ella lo nuevo y significativo, no podrá crear un mundo peculiar en la descripción. Nadie puede sustituir a nadie en la creación.

Sólo cuando el escritor posee una evidente personalidad creativa, sus obras pueden adquirir originalidad. Sólo aquel escritor que sabe observar la vida con sus propios ojos y describirla excelentemente con sus peculiares talento y maestría artísticos puede crear imágenes originales.

La personalidad del escritor se manifiesta ante todo al observar y captar la realidad de manera original. Los escritores ven, sienten, entienden y describen la realidad según su manera. Aun en el caso de que varios escritores traten un mismo hecho o acontecimiento, el resultado de la representación es diferente, lo cual se debe a que cada cual observa, juzga y describe a su manera el diverso y complicado proceso de la realidad.

El concepto del mundo que tiene el escritor es el factor principal que condiciona su personalidad creativa. Examina la realidad desde su punto de vista ideológico y encuentra en ella nuevos problemas para crear imágenes.

La experiencia en la creación, la vocación y el gusto artístico desempeñan también un papel importante en las actividades creativas. El escritor habituado a describir la vida como drama, presentando y analizando seria y agudamente los problemas graves, raramente abandona este estilo, y quien es hábil en resolver con sutileza los problemas sociales en medio de la risa, escribe frecuentemente obras de tal índole. Y esto no es reprochable.

Lo que se debe vigilar a este respecto es considerar la personalidad creativa del escritor sólo desde el punto de vista de la forma, menospreciando el significado de su concepto del mundo. La

personalidad creativa del artista sólo puede adquirir significado cuando constituye el factor que permite fortalecer el carácter revolucionario de nuestro arte y literatura; poner de manifiesto en un alto nivel y con un rasgo peculiar el contenido ideológico de la obra. La virulenta calumnia de los críticos burgueses de que el arte socialista “no es diverso” por la identidad del concepto del mundo, no pasa de ser un sofisma que ignora ex profeso el papel y la significación del concepto del mundo para poner en juego la personalidad del artista, y trata de castrar el espíritu ideológico de la obra.

La originalidad del escritor en la creación se expresa también en su modo de pensar artístico para buscar y encontrar lo nuevo. Si un escritor busca de una manera peculiar el brote de lo nuevo y hermoso en la vida común, otro lo hace principalmente en la vida plerórica donde se libra una lucha enconada. Independientemente del aspecto de la vida que se analiza y describe y de su motivo, no puede afirmarse que sea mejor uno que otro, con tal de que las dos maneras revelen con viveza las características esenciales de la realidad. Los escritores deben aprovechar todas las posibilidades del arte y ahondar en la vida desde diversos ángulos y motivos, para exponer con profundidad el diverso y fecundo contenido de la vida real.

La descripción de lo nuevo requiere del escritor no menos originalidad que su descubrimiento. Efectivamente, ese proceso exige del escritor una elevada destreza, una maestría peculiar para solucionar sus problemas.

Los principios generales que postula el método de creación no dan a los escritores una tras otra las recetas para manifestar su personalidad. Cuanto más originalmente se aplican, de acuerdo con la vida concreta, los principios generales que enuncia el método de creación del realismo socialista, tanto más plenamente se manifiesta la facultad creadora del escritor y más florece su personalidad creativa.

La personalidad creativa ha de expresarse ante todo en seleccionar la semilla y describir a partir de ella con rasgos artísticos

peculiares.

Una vez escogida la semilla, el escritor debe crear imágenes peculiares acordes con ella. Si el tema o el carácter de los personajes no es nuevo, aunque la semilla lo sea, ello significa que está ya tergiversada la lógica de la vida. Como el tema no puede establecerse al margen de la semilla, presentar un tema que no se avenga a ésta significa no extraerlo de la misma sino traerlo de otro lugar o inventarlo.

Tiempo atrás unos creadores trataron de producir uno tras otro dos filmes con temas de la diferencia de honorabilidad en las profesiones en la sociedad socialista. Entonces dijimos que no era necesario presentar otra vez este problema, trátase de un zapatero o de un jardinero, ya que en un filme cuya protagonista es una barbera, se escogió y desarrolló con éxito la semilla de que en la sociedad socialista no hay profesiones humildes porque todas sirven al pueblo. Y señalamos que si para el guión cuyo protagonista era el jardinero, se encaminara a esclarecer la nueva y significativa semilla de que el aprecio y el afecto a cada árbol representa precisamente el amor a la Patria, y se caracterizara al protagonista de acuerdo con ello, podría establecerse un nuevo tema.

Mientras no se escoge una nueva semilla, no se puede plantear un nuevo tema, por muchos esfuerzos que se hagan. Resolver con originalidad el tema es una tarea concreta de la descripción destinada a afianzarlo con acierto y desarrollarlo con sentido político a partir, siempre, de la semilla.

La originalidad sólo puede ser auténtica cuando se materializa en los dos aspectos: el planteamiento y la descripción. Todos los planteamientos e imágenes de una obra deben ser nuevos, irrepetibles y peculiares. Sólo entonces la obra puede resultar original y diferente tanto en la semilla e idea como en los caracteres y la vida que describe.

La originalidad en la creación de imágenes se concretiza en el proceso de la generalización y la individualización, y se revela con su peculiaridad en los métodos y la destreza de la descripción. El escritor, si bien no debe desviarse del principio de la tipificación,

debe aplicar ese método de modo libre y diverso. Esto le da la posibilidad de fantasear a sus anchas apoyándose en la vida.

Para crear imágenes originales es necesario, además, aplicar sin repetición los medios y métodos de expresión y la destreza. Sólo quien sabe utilizarlos con propiedad puede dilucidar originalmente la idea de la obra. Aunque se haya descubierto una nueva semilla, si no logra desarrollarse en una representación nueva, no repetida, no puede brotar una idea original.

En lo que se refiere a los medios y métodos de expresión, cada escritor no los tiene completamente diferentes. Como se revisten de carácter general y común, son armas comunes al alcance de todos los escritores. El problema está en cómo y con qué objetivo los usan. Por eso, aun en el caso de que aplican un mismo método de expresión, se manifiesta diferente el estilo de cada escritor. Se trata de la peculiaridad que se revela en la concepción y actitud hacia la vida y en su conocimiento y reflejo artístico.

Sólo cuando el escritor domina perfectamente los medios y métodos de expresión, puede emplearlos libremente conforme a su voluntad y adquirir en este proceso su propio estilo. El que no ha usado nunca la sierra o el cepillo, o es torpe en su uso, se ve obligado a imitar a otros en el trabajo con estos instrumentos. Lo mismo ocurre en la actividad creativa del escritor. La imitación conduce al esquematismo y al formulismo. Huelga decir que un escritor sometido a un molde no puede manifestar originalidad.

Con el pretexto de acentuar la originalidad no hay que considerar un mal hábito del escritor como la expresión de su personalidad creativa, ni insistir en eso. Poner de relieve la individualidad del escritor en su manifestación creativa no es en sí un objetivo; es para producir muchas obras de diversa índole y peculiaridad y educar con ellas a los hombres. Por tanto la personalidad del escritor debe coincidir en todos los casos con la bella y noble aspiración estética de las masas populares y ser aceptada por ellas. Si se fomentan en la práctica creativa el gusto puramente personal y el mal hábito del escritor, no sólo decae el nivel cultural de la obra sino que también puede ejercer influencias negativas sobre el público.

La personalidad del artista se imprime en la calidad de la descripción y fortalece el poderío artístico de la obra. Ella vive sólo dentro de ésta. No hay personalidad al margen de las imágenes concretas. Por tanto, la personalidad en la actividad creativa debe someterse estrictamente al objetivo de asegurar en un elevado plano el valor ideológico y artístico de la obra.

El escritor no debe caer prisionero del formulismo, inventando ciertos moldes para su actividad creativa. La personalidad debe expresarse en la originalidad, y la originalidad debe fortalecer y hacer brillar la personalidad.

El hombre tiene por naturaleza personalidad. Pero la personalidad del artista no es la que posee como hombre, sino es una personalidad creativa que se refleja en la obra artística. La posición y actitud ideológicas del escritor, su criterio artístico y nivel de cultura, su emoción y sentimientos se manifiestan en la creación de la obra, y cuando estos elementos se reflejan unidos en la obra, se cristalizan en la personalidad creativa del autor.

No todos los artistas tienen personalidad creativa. Pueden poseerla únicamente los que están dotados de elevados conocimientos políticos y fecunda capacidad artística, y éstos constituyen un factor importante que caracteriza las cualidades de los artistas excelentes. Por eso los artistas a través de incansables esfuerzos y búsqueda entusiástica deben hacer cada vez más brillante su personalidad creativa. Quien considera el arte como una profesión que brinda popularidad y trata de probar fortuna para saber si tiene un talento innato o no, no puede ser nunca un artista excelente.

La personalidad por la personalidad, la llamada “personalidad” de quien trata de ganarse la popularidad con vistas al oro y la fama, no tiene nada que ver con la personalidad creativa que produce el verdadero arte. No obstante, el arte burgués de hoy, preconizando esa personalidad por la personalidad, deforma cada día a mayor número de artistas y los convierte en esclavos del oro.

La personalidad creativa de los escritores y artistas puede florecer a plenitud sólo en la sociedad socialista. Esta sociedad,

liberada definitivamente de la supresión violenta de la personalidad y de la violación de los derechos humanos por el oro, respeta verdaderamente la personalidad del artista y le crea todas las condiciones y posibilidades para mostrar sin restricciones su originalidad en las actividades creativas.

## **EL FILME Y SU DIRECCION**

**“El filme, al igual que el editorial del órgano del Partido, debe ser exhortativo y adelantarse a la realidad. De manera que en cada etapa de la lucha revolucionaria desempeñe un papel movilizador.”**

KIM IL SUNG

### **EL DIRECTOR ES EL COMANDANTE DEL CUERPO DE CREACION**

A fin de desarrollar el arte cinematográfico conforme a las exigencias de la época del Juche hay que producir un cambio radical en la realización de filmes. Desde el surgimiento del arte cinematográfico hasta la fecha se han registrado muchos cambios y progresos en cuanto a sus aspectos artísticos y técnicos, según las épocas y los regímenes sociales; pero aún no se han eliminado los residuos de los anticuados sistemas y métodos del proceso de creación. En particular, sobreviven todavía no pocas huellas del sistema y el método capitalistas y dogmáticos en el arte de dirección, que constituye la espina dorsal en la creación cinematográfica. Sin implantar un nuevo sistema y método de creación después de destruir por completo el viejo molde en la esfera de la dirección, no es posible realizar la tarea que se presenta ante el arte cinematográfico, que ha escalado una nueva fase de desarrollo.

Esta tarea consiste en contribuir a la conversión de las personas

en verdaderos comunistas, a la revolucionarización y claseobrerización de toda la sociedad. Con miras a cumplir con éxito esta tarea de transcendencia histórica, debe efectuarse una revolución, ante todo, en la esfera del arte de dirección, el cual está destinado a orientar de manera global el trabajo de creación cinematográfica.

Efectuar una revolución en el arte de dirección significa acabar con todos los elementos capitalistas y los residuos del dogmatismo que sobreviven todavía en esta esfera y establecer un nuevo sistema y método de dirección jucheanos.

Lo más importante en esto es definir claramente la misión del director y elevar sin cesar su papel, de conformidad con la naturaleza de la sociedad socialista y el carácter del arte cinematográfico revolucionario.

El director es el comandante del cuerpo de creación. Guía a todos los miembros de este cuerpo en la producción del filme, asiendo de manera unificada las riendas de la creación artística, de la organización de la realización y de la educación ideológica.

El director en el sistema socialista de creación cinematográfica difiere radicalmente del realizador en el capitalista. Aunque se llama realizador, éste sirve sólo, por decirlo así, de manos y pies para el productor, quien con su arca de dinero detenta en realidad todo el poder para supervisar y dirigir la producción de películas.

En la sociedad capitalista el realizador no pasa de ser un obrero que, quiera o no, obedece a la voluntad del productor, a causa de que está amarrado a la política reaccionaria del gobierno, que mercantiliza los filmes, y a las bolsas de dinero del capitalista, pero en la sociedad socialista el director es un artista independiente y creador que se responsabiliza del filme ante el partido y el pueblo. Por eso en el sistema socialista de creación cinematográfica el director no es un trabajador que se dedica simplemente a la realización del filme, sino un guía, el comandante que se encarga de todo, tanto de la cinta como hasta de la vida política e ideológica de las personas que participan en su producción.

Que el director sea el comandante del cuerpo de creación está

relacionado con la característica de su arte. En la cinematografía, arte sintético, la dirección implica maestría orientadora para crear imágenes integrales, armonizando de manera uniforme el trabajo de artistas.

Tal como la victoria de una batalla depende de la aptitud de mando del comandante, así también el resultado del filme depende de la maestría orientadora del director. Por mucho que éste quiera hacer un filme excelente, no podrá lograrlo si no tiene capacidad de guiar de manera unificada a todos los miembros del cuerpo de creación en la realización de su proyecto. Aunque un filme se proyecta y perfecciona por el director, esto es inconcebible al margen del esfuerzo y la inteligencia del colectivo. Por lo tanto, su realización puede tener éxito o fracasar según la labor del director con todos los artistas, técnicos y demás colaboradores y personal de apoyo del cuerpo de creación.

Si el director quiere producir un filme de alto valor ideológico y artístico uniéndolos a todos con una misma idea y voluntad, debe superar definitivamente el viejo sistema y método de dirección, patriarcales y burocráticos, en los cuales, dando la supremacía a la dirección, se forman dentro del cuerpo de creación las relaciones de maestro y discípulo, se actúa de modo arbitrario y se dirige con órdenes y gritos a los creadores. Si el director, practicando el burocratismo, reprime o menosprecia a los miembros del cuerpo de creación, se destruyen la unidad y cohesión de ideas y voluntades dentro de este cuerpo, que constituyen la base de la creación colectiva, y se deshacen las infinitas posibilidades creativas, atándose así sus propias manos y pies. El viejo sistema y método de dirección no conviene ni a la naturaleza de nuestro régimen socialista, donde la unidad y cohesión de las masas populares constituyen lo fundamental de las relaciones sociales, ni tampoco al carácter colectivo de la creación de filmes, ni a la naturaleza del arte de dirección.

También en ésta lo principal es realizar bien la labor con los artistas, técnicos y demás colaboradores, y el personal de apoyo que se dedican directamente a la producción del filme. Esto viene a ser

el requisito fundamental del sistema jucheano de dirección cinematográfica. Este es un sistema creado a nuestro modo, según el cual el director, ocupando el cargo de comandante del cuerpo de creación, impulsa de manera unificada el conjunto del trabajo creativo, dando prioridad a la labor política y atendiendo principalmente el trabajo con las personas que intervienen en la producción del filme. Se trata de un sistema que conviene enteramente al carácter colectivo de la producción filmica y a las peculiaridades del arte de dirección cinematográfica, pues encarna en sí el principio fundamental de la idea Juche, de que el hombre es dueño de todo y lo decide todo, y las características esenciales del régimen socialista.

Ya que el filme se realiza a base del esfuerzo y el conocimiento conjuntos de muchas personas, éstas deben cumplir con su responsabilidad y papel desde la posición de dueños, y el colectivo debe estar unido firmemente con una misma idea y voluntad a fin de realizar la común tarea creativa. Este requisito de principios, que emana de la peculiaridad de la creación cinematográfica, no puede ser jamás satisfecho bajo el arcaico sistema de dirección, sino sólo bajo otro sistema en el que se considera como lo principal el trabajo con los hombres, con los miembros del cuerpo de creación.

En este nuevo sistema la realización del filme no sólo constituye un trabajo del mismo director, sino también una tarea común de todos los miembros del cuerpo de creación, y uno y otros son, por igual, los dueños de la creación, por lo cual todos se entregan a ésta de modo voluntario y consciente. Además, en el curso de la producción del filme florecen plenamente la ética comunista de creación y el estilo de vida revolucionario: el director ayuda y guía a todos los componentes del colectivo, y éstos realizan su trabajo aprendiendo unos de otros. De este modo, todos ellos llegan a participar como un solo hombre en el trabajo de creación a fin de realizar el objetivo común, unidos estrechamente sobre la base del espíritu colectivista.

Ya que en el nuevo sistema de dirección cinematográfica el director se responsabiliza no sólo del trabajo de los miembros del

cuerpo de creación, sino incluso de su vida política e ideológica, él realiza regularmente entre ellos, en estrecha unión con la práctica creadora, la labor política, la labor de educación ideológica, convirtiendo así el proceso de creación en un proceso de revolucionarización y claseobrerización.

En una palabra, el nuevo sistema de dirección cinematográfica, en el cual lo principal es el trabajo con las personas, no solamente corresponde a la naturaleza misma de la producción y del arte de dirección cinematográfica, sino que también permite al director elevar decisivamente su capacidad orientadora, liberándose de la tendencia patriarcal y burocrática, e impulsar a la vez la labor de creación y la revolucionarización del colectivo acabando con la tendencia de practicar el exclusivismo artístico que impone aferrarse sólo a la creación artística.

El poderío del nuevo sistema de dirección cinematográfica consiste en producir innovaciones continuas en la creación y la vida, al asegurar la férrea unidad y cohesión del cuerpo de creación sobre la base de la idea Juche, poner en plena acción la conciencia y la iniciativa de todos sus miembros y permitir que la guía del director de cine penetre hondamente en el trabajo de creación y en la vida de todos los cineastas.

Dentro de este nuevo sistema hay un eslabón al que el director debe dirigir su esfuerzo: la orientación artística sobre los artistas.

La tarea fundamental que incumbe al cuerpo de creación es la de producir filmes revolucionarios de alto valor ideológico y artístico que contribuyan activamente a pertrechar con firmeza a los espectadores con la ideología única del Partido y a homogeneizar a toda la sociedad con la gran idea Juche. El éxito en el cumplimiento de esta importante tarea depende de cómo el director realice el trabajo con los cineastas.

Estos son los combatientes principales que ejecutan directamente las tareas revolucionarias que encara el cuerpo de creación. Tanto el propósito del director como todas las tareas de representación filmica que surgen en el curso de la creación son realizados por ellos. Por tanto, sólo cuando el director eleva su papel orientador

realizando bien el trabajo con los cineastas, el cuerpo de creación puede cumplir con éxito las misiones revolucionarias que se le presentan.

Lo primero que el director debe obtener en el trabajo con los demás cineastas es que todas sus opiniones respecto a la obra coincidan. Esto constituye la condición principal para garantizar el éxito en la creación y el punto de partida del trabajo de dirección. Si cada uno de los cineastas interpreta a su modo la obra, el director no puede conducirlos a la realización de las tareas de representación que les incumben en común y la labor creativa perderá control desde el comienzo.

Con su profundo análisis de todas las características del contenido y forma de la obra, el director debe orientar a los demás cineastas a comprenderla de modo uniforme y sentirla como propia.

En el análisis y la apreciación de la obra, el director no debe imponer unilateralmente sus criterios. Como que cada artista tiene su propia personalidad creativa, puede discrepar de los otros en cuanto a la apreciación del guión. Por tanto, si él, sin tomar esto en consideración, menosprecia las opiniones de otros creadores, insistiendo sólo en las suyas, será difícil unificar los criterios.

La interpretación de la obra puede valer en la práctica sólo cuando todos la reconozcan, simpaticen con ella y la sientan como propia.

El director de cine debe exponer siempre sus opiniones sobre el guión, crear una atmósfera de libre discusión, de modo que los demás artistas puedan hacer numerosas sugerencias constructivas, y debe aceptar modestamente sus opiniones. Y tiene que atender de inmediato lo acordado en el curso de la discusión y, sobre esta base, trazar una clara línea a seguir y, una vez hecho esto, no vacilar en lo más mínimo en su ejecución, suceda lo que suceda. Si titubea el director, lo hace el colectivo y entonces se malogra la obra.

El director debe iniciar el trabajo individual con los demás creadores cuando todos hayan llegado, sin excepción, a una correcta comprensión del guión.

La orientación artística hacia cada uno de ellos debe ser siempre

concreta. Si el director recurre sólo a la orientación general, direccional, no puede ayudarlos sustancialmente ni guiarlos con seguridad en la realización de su propósito.

Partiendo de la característica y el requerimiento de la obra, tiene que darles a conocer con claridad las tareas de representación y las maneras de su realización, y discutir sinceramente con ellos los problemas con que puedan tropezar en el curso de la creación. Sólo así es posible compaginar totalmente la dirección y la práctica.

Supongamos que dirige a los actores en el estudio de sus actuaciones: basándose en el análisis del lugar y el papel que los personajes ocupan en el conjunto de la representación de la obra y de sus caracteres peculiares, debe trazar el rumbo de sus actuaciones y enseñarles concretamente las tareas a cumplir en cada pasaje y circunstancia del drama y los métodos de actuación. Sólo cuando sea concreta la orientación del director, su plan coincidirá con el de cada uno de los miembros del cuerpo de creación, y los trabajos de representación de éstos podrán marchar de modo fructífero. Algo muy importante para el director de cine en su orientación a los creadores es ayudarlos para que capten con acierto la semilla de la obra y la interpreten satisfactoriamente.

El grano ideológico del guión, siendo como es una semilla que el director y los demás creadores deben hacer germinar y florecer plenamente con esfuerzo y sabiduría mancomunados, constituye no solamente el cimiento de la representación de cada creador, sino también una base para entrelazar todas las tareas artísticas individuales en la creación del filme. Si todas las labores de representación se llevan a cabo a partir de una sola semilla, aun cuando se ejecuten diversas tareas por artistas de diferentes personalidades, ellas pueden constituir partes componentes de un mismo filme, ya que parten de igual base. Por eso el director debe prestar minuciosa atención a que ningún cineasta se aparte de la semilla o introduzca algo ajeno a ella.

Un aspecto hacia el cual el director debe dirigir sin falta su esfuerzo para orientar la representación es el de establecer entre los artistas estrechas relaciones creativas y guiar correctamente su

trabajo colectivo.

Desde un principio, la representación artística integral no se realiza como es debido por el talento o el esfuerzo de un artista en particular. Sólo cuando todos los artistas colaboran de manera sustancial manteniendo relaciones estrechas, todos los elementos que componen la representación integral pueden armonizar bien entre sí.

El director, manteniéndose siempre con firmeza en el centro de los trabajos creativos, debe enlazar estrechamente las labores de los miembros del grupo de creación previniendo posibles fricciones y tendencias egocentristas.

Al director le corresponde guiar correctamente a los artistas a que pongan en pleno juego su independencia y su facultad creadora en el curso de la creación. Esto viene a ser el factor básico para elevar el sentido de responsabilidad y avivar la pasión y fantasía creadoras de ellos. La cooperación entre el director y otros creadores y entre estos últimos puede asegurarse con éxito sólo cuando cada uno cumple plenamente su cometido en su respectivo puesto.

El director debe ser muy exigente y orientar a los creadores por el método del convencimiento. Por su parte, éstos deben conocer y hacer propia cada intención del director y materializarla de manera creadora. Así, orientar a los creadores encargados de las vertientes particulares de la representación, partiendo del principio de que se responsabilicen por entero de sus propios trabajos, es precisamente para el director una guía artística viva.

La originalidad de los creadores en la producción cinematográfica debe expresarse en el perfeccionamiento de la armonía de la representación integral, aun haciendo resaltar los matices peculiares de las tareas artísticas individuales. El talento del director se manifiesta en que, avivando la originalidad de los creadores, eleva el nivel de representación de cada disciplina y logra sobre esta base la armonía del conjunto de la representación filmica; y he ahí precisamente una creación auténtica.

El director no debe tolerar elementos que puedan dañar la

armonía del conjunto de representaciones so pretexto de dar rienda suelta a la originalidad de los creadores, ni restringir ésta argumentando asegurar aquélla.

El director, como el comandante del cuerpo de creación, tiene que realizar bien su labor con los técnicos y demás colaboradores y personal de apoyo.

Le corresponde la responsabilidad de impulsar unificadamente los trabajos de la realización de filmes.

La creación cinematográfica, de contenido complejo y vasta envergadura, no puede avanzar ni un paso si no está asegurado de modo indefectible el trabajo de organizar la realización. En la producción del filme este trabajo y la creación están unidos inseparablemente. Si el trabajo de producción no está bien organizado, no puede marchar con soltura todo el proceso de creación y realización. Sólo cuando éste marcha bien, es posible producir buenos filmes en corto tiempo aun con poca mano de obra, y limitados fondos y materiales.

El trabajo de organización es una labor de concadenar, tan perfectamente como en un engranaje, y de acuerdo con un orden y disciplina establecidos, todas las esferas y las unidades poniendo en acción de manera unificada y planificada al grupo de creación; y también de posibilitar una buena realización de la película movilizandoy aprovechando de manera racional los medios materiales y técnicos y controlando las actividades financieras y económicas. Por lo tanto, es una importante tarea que debe orientar con responsabilidad el director.

So pretexto de que el trabajo organizador es de carácter administrativo-práctico, el director, quien se responsabiliza de dirigirlo, no debe realizar por el mismo método la labor con los técnicos y demás colaboradores y el personal de apoyo. El método de dirección administrativo y práctico, además de contravenir a la naturaleza del sistema jucheano para la dirección cinematográfica, imposibilita movilizar activamente a los técnicos y demás colaboradores y el personal de apoyo a la creación fílmica. También en la orientación para el trabajo de organización, el director debe

realizar meticulosamente la labor con la gente.

Uno de los rasgos más importantes del director de cine de nuevo tipo lo constituye su cualidad de educador ideológico del cuerpo de creación. Responsabilizándose de la vida política e ideológica de los miembros de este cuerpo e intensificando sin cesar su educación política e ideológica, él debe guiarlos a cumplir fielmente con su misión como artistas revolucionarios.

La unidad de ideología y voluntad de los miembros del grupo de creación es el factor principal que garantiza el éxito en la creación cinematográfica. Por mucho talento y habilidad que el director posea para combinar de manera orgánica múltiples elementos descriptivos, tan sólo con eso no puede producir imágenes cinematográficas armoniosas. En un cuerpo de creación cuyos miembros no están unidos por la ideología y en que no existen la disciplina y el orden en la vida, no pueden producirse filmes de alto valor ideológico y artístico.

La unidad de idea y voluntad de los miembros del grupo de creación constituye no sólo una condición básica que asegura la uniformidad de las representaciones cinematográficas, sino que también tiene una gran importancia para librar la batalla de velocidad en la creación, establecer un hábito creativo revolucionario y acelerar el proceso de la revolucionarización y claseobrerización de todos los colaboradores.

Lo fundamental en la educación ideológica de los miembros del grupo de creación es su pertrechamiento con la ideología única del Partido. Este trabajo debe anticiparse siempre a la labor creativa y desenvolverse enérgica e invariablemente en todo el curso de la lucha por la creación.

El objetivo que persigue el director al realizar la educación ideológica consiste en pertrechar firmemente a los miembros del grupo de creación con la política y la línea del Partido y lograr así producir más rápido y mejor los filmes revolucionarios y, por lo tanto, la labor de educación ideológica, sólo cuando se combina estrechamente con la de creación, puede mostrar una gran vitalidad y estimular y alentar aún más enérgicamente a los artistas en la

lucha por la creación.

Manteniendo invariablemente las riendas de la educación ideológica en todo el curso de la labor creativa, el director tiene que priorizar con mano firme el trabajo político en cada etapa de la actividad de creación. El nuevo sistema de dirección cinematográfica puede manifestar de lleno su poderío sólo cuando el director antepone con firmeza la labor política a todas las demás tareas. El sistema de creación, aunque sea nuevo, no vale un bledo si el director sigue trabajando de manera burocrática, sin realizar con eficiencia la labor política.

Elevar constantemente la conciencia política de los creadores, priorizando la labor política, y lograr que se movilicen conscientemente en la creación cinematográfica, es la encarnación en ésta del requisito fundamental del método tradicional de trabajo revolucionario de nuestro Partido, y como tal constituye una fórmula creativa revolucionaria a la que debe aferrarse firmemente el director de cine. No importa qué obra realice, el director debe explicar y dar a conocer profundamente a todos los miembros del grupo de creación su contenido ideológico y sus características artísticas, y el objetivo y la importancia de su filmación, de modo que ellos se movilicen a la labor creativa con un alto celo revolucionario.

Sólo cuando realiza con energía la labor política con anterioridad a todos los demás trabajos, tomando las riendas de la labor con los demás miembros del cuerpo de creación, el director de cine puede cumplir satisfactoriamente con su papel como dirigente artístico, organizador de la realización del filme y educador ideológico, y ser un excelente comandante del cuerpo de creación.

## **PERSEGUIR UN OBJETIVO GRANDE EN LA CREACION**

En la creación el director cinematográfico debe perseguir con

constancia un objetivo grande y desplegar el trabajo con audacia.

La perseverancia del director es su firme criterio creativo basado en la profunda comprensión y la interpretación independiente de la vida y del arte. Ella emana de su alta conciencia política de ser dueño de la creación cinematográfica y de su firme convicción de servir a la revolución con su arte.

El director puede lograr el éxito en la creación cuando se empeña con audacia y constancia. Si él, en calidad de comandante del cuerpo de creación, no se forma un criterio inmovible, este colectivo acaba por perder su confianza en la obra y no puede desplegar con energía la labor de creación. Un director que a base de un firme criterio se forja un propósito ambicioso y despliega con audacia su trabajo, alcanza el éxito; pero quien, presa de la timidez, mide cada paso que da, jamás puede crear una buena obra.

Al perseguir un objetivo grande en la creación, el director se propone una alta meta consistente en solucionar de manera original los problemas nuevos y apremiantes que surgen en la educación y la transformación de las personas y en el desarrollo de la sociedad.

Sólo teniendo una interpretación y un criterio independientes sobre la vida y el arte, sustentados en la gran idea Juche, el director puede proponerse siempre una nueva y ambiciosa tarea de representación en la creación y cumplirla de manera brillante.

La perseverancia proviene sólo del conocimiento. Si uno insiste sólo en su criterio sin conocer nada, eso no pasa de ser una obstinación. Sólo cuando el director cinematográfico está pertrechado firmemente con la idea Juche y versado en la vida y en el arte, le surge espontáneamente la constancia.

Si el director quiere proponerse una alta meta en la creación y perseguir un objetivo grande, debe plantear de modo original algo nuevo desde la fase del proyecto para sus actividades.

El proyecto para la dirección cinematográfica es el proyecto del futuro filme y el plan de creación del director para encauzar de manera unificada a todos los colaboradores del cuerpo hacia el cumplimiento de las tareas comunes de representación. Tal como el comandante que dirige una batalla debe tener una clara idea

operacional, así también el director, que es el comandante del cuerpo de creación cinematográfica, debe tenerla minuciosamente meditada. El resultado del filme depende grandemente del proyecto del director.

Este debe ser original y de matiz peculiar. Tal como se construye un edificio de nuevo estilo cuando es original el diseño, así también es posible crear una película de matiz peculiar sólo cuando sea original el proyecto del director. No se puede esperar un filme de nuevo sabor de un director que imita lo ajeno sin su propio criterio o repite cada vez la misma fórmula en el proyecto. La auténtica creación consiste en descubrir lo nuevo y crear de modo original otros campos descriptivos.

El director debe mostrar lo novedoso a su manera.

La descripción artística, cualquiera que sea, se realiza a través de la personalidad creativa del artista. En la literatura y en el arte no puede plasmar una vida al margen de la personalidad del creador. También en la realización del filme el director, aunque debe apoyarse estrictamente en el guión, no tiene que tratar de transcribir mecánicamente lo descrito en el guión, siguiéndolo a ciegas. Un director cuya imaginación no rebase el marco descriptivo del guión, no puede proponer lo original, y ni siquiera adaptar debidamente al cine esas mismas descripciones literarias.

Para profundizar las descripciones hechas en el guión y armonizarlas con la peculiaridad del filme, el director debe tener un alto espíritu creativo y fervoroso entusiasmo. Sólo cuando se entregue a las investigaciones con estas cualidades, podrá descubrir con seguridad nuevas maneras descriptivas. Únicamente manteniendo en forma invariable un alto espíritu creador desde la interpretación de la vida y el guión hasta su representación, el director podrá crear lo nuevo, lo original.

El proyecto nuevo y audaz en la creación puede madurar y dar frutos copiosos sólo en medio de la vida. Por muy talentoso que sea un director, no puede idear con audacia un filme de nuevo estilo si no conoce bien la política del Partido y si su vivencia es pobre.

Si el director transcribe textualmente en su oficina lo descrito por

el escritor después de experimentar la vida real, no puede proponer nada nuevo. Si en vez de estudiar con afán la realidad sobre la base de lo descrito en el guión malgasta el tiempo en su despacho esperando sólo a que el guionista lo perfeccione todo en el aspecto cinematográfico, sufrirá muchos fuertes dolores de cabeza en la realización.

El director debe comenzar su trabajo de creación por la experimentación y el estudio profundo de la vida. Probando en carne propia todo lo significativo, desde los asuntos pequeños hasta los acontecimientos históricos trascendentales, debe grabarlo hondamente en su memoria. Cuando se acumule tales experiencias de la vida y arda de tal pasión que le sea imposible permanecer sin representarlas, la creación tomará un curso natural y se convertirá en un trabajo plácido y digno.

Si un autor escribe una obra después de experimentar entre los heroicos obreros de una acería su lucha laboral creadora y su vida palpitante, también el director de cine debe tener esa experiencia.

Desde luego, él no puede repetir esas vivencias tal y como las ha plasmado el escritor. Debe experimentar la vida con sus propios criterios y, en este decurso, imprimir en su mente, una a una, las imágenes vivas de los creadores de la nueva vida. Sólo entonces puede conocer correctamente a los seres humanos y sus vidas reflejados en el guión, encontrar con precisión los medios y métodos descriptivos adecuados para ello, y formarse un criterio creativo independiente.

Analizar y conocer correctamente la semilla de la obra constituye uno de los requisitos principales en el esfuerzo literario para tener un nuevo y original proyecto para la dirección de cine.

En el curso de la creación la semilla constituye no sólo una fuerza que impulsa enérgicamente el trabajo del director, sino también la base real para hacer un bosquejo y trazar la orientación para la dirección cinematográfica.

El director debe decidir, a partir de esa semilla, todos los problemas: en qué cauce perfeccionar el proyecto y adaptar el guión, cómo determinar las imágenes de las secuencias y cómo realizar el

trabajo creativo con los artistas en particular. Al margen de la semilla, no puede imaginarse ningún proyecto ni ninguna creación. Sólo cuando llega a comprender a fondo la semilla del guión y a tener convicción de ella, puede concebir un audaz proyecto e impulsar con grandeza de espíritu el trabajo de representación.

Comprender correctamente la semilla de la obra y definir con exactitud su valor y significado ideológicos y artísticos, no es fácil. Por muy versado que esté en la literatura y por muy talentoso que sea, el director de cine no puede comprender hondamente el contenido del guión ni le resulta fácil dar una descripción concreta con sólo leerlo unas cuantas veces. Únicamente cuando valore lo descrito en el guión sobre la base de un atento y sistemático estudio de toda la obra del autor y del exacto conocimiento de su personalidad creativa, y sólo cuando considere lo reseñado en el guión sobre la base del profundo estudio de la vida descrita en él, puede comprenderlo correctamente y acertar en la intención y el planteamiento del autor.

Los directores competentes, cuando analizan el guión, no sacan conclusiones rápidas de modo improvisado, cautivados por la impresión que les causan unos cuantos de sus pasajes. Al contrario, temen que en el guión en general no se den perfiles bien definidos ni grandes emociones, aunque algunas escenas particulares produzcan fuertes impresiones. Tales directores se alegran más cuando la semilla que el escritor ha sembrado con pasión salta a la vista y da un fuerte impulso creativo, que cuando las escenas particulares resultan atractivas e impresionantes. Cuando uno descubre una semilla maravillosa y se entrega a cultivarla, se inflama de pasión y es por eso que trabaja con entusiasmo.

El director de cine no sólo debe valorar la semilla del guión como un descubrimiento artístico propio y simpatizar ardorosamente con ella, sino también esforzarse hasta el fin para hacerla germinar y florecer hermosamente, concentrándolo todo en perfilar sus peculiaridades.

La semilla de la obra no flota en un cielo abstracto, sino que toma cuerpo concreto en el protagonista y otros personajes y en sus vidas.

También la integración de los elementos descriptivos basada en la semilla se logra, en todos los casos, mediante la caracterización de los personajes, sobre todo el protagonista. Por ende, el director, tras estudiar con exactitud los caracteres de los personajes que aparecen en el guión y los aspectos de su personalidad, debe definir claramente las tareas que los actores deben resolver en sus representaciones y, sobre todo, poner con firmeza al protagonista en el centro del drama y relacionar perfectamente en su línea de actuación a otros personajes.

El carácter del personaje se crea bajo cierta circunstancia de la vida. El director, mientras lo estudia en relación con la vida, debe distinguir claramente si los sucesos y los hechos sobre los cuales se fundamentan las circunstancias o las situaciones tienen o no un valor típico, y escoger con acierto los detalles de la vida. Si los sucesos y los detalles no son típicos y obstaculizan perfilar los caracteres, debe abstenerse con audacia de ellos, por muy interesantes que sean.

En la etapa de la concepción del proyecto para dirigir la filmación hay que decidir correctamente también la modalidad y el tono del filme. Si el director no capta en la semilla del guión su modalidad y tono, no puede descubrir una forma adecuada al contenido ni definir correctamente el tono que armonice con el matiz emotivo de la obra.

Cuando en el curso de la concepción del proyecto surgen en la mente del director las imágenes de los personajes y de las circunstancias de sus vidas, han de perfilarse ya las relaciones entre los personajes y los acontecimientos, y luego, estableciéndose los conflictos y desarrollándose el argumento, debe trazarse con claridad la contextura general del filme. En la etapa de la concepción del proyecto en que se sistematiza el contenido del filme y se establece el eje de su descripción, deben concretarse aún más la modalidad y el tono del filme.

Si sobre la base de la semilla se traza la contextura del filme y se escogen claramente los medios y métodos descriptivos, a la mente del director han de acudir las escenas y el curso general de su

desarrollo. Sólo cuando en su imagen se planteen nuevos problemas relacionados con el ser humano y surjan los hombres de nuevo tipo y las vidas de nuevos matices, el filme puede tener un color novedoso y peculiar.

El proyecto para la dirección cinematográfica sólo puede desarrollarse y madurar dentro de una fecunda imaginación creadora. Quien tiene capacidad imaginativa puede proponerse una alta meta, y un gran objetivo.

El director, creador de nuevas imágenes artísticas, debe tener fantasías diversas, fructíferas y audaces. Tiene que poseer capacidad para imaginarse tanto la adaptación cinematográfica de lo descrito en el guión como la creación de lo nuevo a base de la vida. La imaginación para la adaptación es muy importante en la filmación del guión, pero si se aferra sólo a ella, no puede enriquecer más lo descrito en éste. La representación se enriquece más cuando el director, con su fantasía creadora, descubre los aspectos de la vida que el escritor no pudo esbozar.

La imaginación creadora debe basarse en todos los casos en la vida. Si el director se propone algo absurdo, ajeno a la vida, o se aferra sólo a inventarlo aparatoso, lo insubstancial, no puede dar cuadros verídicos de la vida.

Cierta vez, cuando se planteó el problema de filmar la historia de un general antiguo, que rechazó a los agresores extranjeros, un director aseguró que escenificaría magníficamente la resistencia heroica de entonces, si disponía de quinientos caballos. Al oírle, algunos dijeron, incluso con envidia, que su fantasía era rica y audaz. ¿Acaso será esto una imaginación artística rica y audaz? Si se emprende la filmación con excitación, imaginando sólo un panorama tremendo en el que quinientos jinetes galopan de modo huracanado por una extensa llanura y en medio de un bosque de lanzas relucientes y se alzan gritos atronadores, ¿cuál será su resultado?

Un director de cine que sólo concede importancia a la forma y a la envergadura del filme sin tener en consideración el contenido esencial de la vida, no puede lograr el éxito en la creación. Antes de

pensar en los quinientos caballos, el director debe imaginarse la valentía del pueblo alzado contra los agresores extranjeros y trazar un plan para destacar su heroica lucha.

En la creación no debe permitirse un acto irreflexivo, improvisado. La improvisación es la premisa del fracaso. Si bien en ella no hay que despreciar el fuerte impacto sentimental que mueve momentáneamente al corazón y la figuración, que de ello se origina, hay que insertarlo en un punto del proyecto general sólo después de estudiarlo y analizarlo de modo profundo y serio. La improvisación es impermissible particularmente para el director que tiene que guiar el cuerpo de creación. Si se pone a modificar arbitraria e improvisadamente lo acordado por este cuerpo en lo concerniente a la descripción, la labor de creación se quedará desorientada y la descripción se emborronará.

Las imágenes maduradas en la etapa de la concepción del proyecto deben concretizarse en el guión técnico.

El director no debe precipitarse a escribir este guión tan pronto como empiezan a madurar las imágenes. Por muy grande empeño que haya puesto al concebir el proyecto, le es preciso revisarlo profundamente una vez más. Debe examinar minuciosamente para ver si se ha asentado bien la semilla, si resaltarán los papeles de los personajes, si la vida descrita dará impresión de veracidad, si la historia se ha compuesto en adecuación al filme y si las secuencias serán interesantes y armoniosas. En una palabra, debe analizar estrictamente si se ha implantado con claridad el espíritu del filme en las imágenes previstas en la etapa de la concepción del proyecto.

Sólo cuando el proyecto se hace claro tanto desde el punto de vista lógico como desde el emotivo, el director puede transcribirlo en el guión técnico. Este es el diseño general del filme: una transcripción con letras de las imágenes cinematográficas ideadas en la etapa de la concepción del proyecto. Se trata de la primera creación del director de cine.

Lo perfecto sería que el director no elabore el guión técnico solo, sino mancomunando la capacidad y la inteligencia de otros miembros del cuerpo de creación, como los operadores,

escenógrafos, compositores, asistentes del director, entre otros. Por muy diestro que sea un director, no puede superar la fuerza y la sabiduría del colectivo. Ya que el guión técnico preparado por el director se materializa en el filme gracias a los esfuerzos de todos los miembros del grupo de creación, es útil, en varios aspectos, mancomunar desde el comienzo la fuerza y la sabiduría. Sólo cuando las imágenes expresadas en el guión técnico tengan las mismas representaciones vivas y uniformes en la mente de todos ellos, la intención del director puede reflejarse con exactitud en los cuadros cinematográficos.

Sólo si con una gran perseverancia el director desempeña de modo audaz y eficiente la labor creativa que abarca los procesos del estudio de la vida y el guión, de la concepción del proyecto, de la preparación del guión técnico y el rodaje, puede conquistar, sin desviarse, una alta meta de creación.

## **EN LA DIRECCION CINEMATOGRAFICA HAY QUE COORDINAR BIEN LOS SENTIMIENTOS**

Una obra produce un efecto distinto cada vez que se ve. Algunas no provocan ganas de volver a verlas, pero otras sí. Sólo aquella obra que cuando se vuelve a estimular mayor pasión y emoción despertando nuevos intereses, puede considerarse un arte verdadero.

Si se quiere mostrar la idea de la obra de modo conmovedor mediante imágenes impresionantes, hay que organizar bien el drama. Lo principal en esto es la coordinación de los sentimientos.

En el pasado se tenían en cuenta sólo los sucesos, considerando su ordenamiento como lo principal en la organización del drama. Por eso se dejaron sentir no pocas tendencias formalistas, como la de subordinar la vida a inventar un drama por el drama con

acontecimientos curiosos en lugar de describir profundamente los pensamientos y sentimientos del hombre.

El ordenamiento de acontecimientos ofrece, en todo caso, una vida que sirve de base para establecer las relaciones entre personajes y condicionar sus acciones. Sólo cuando, basándose en tal ordenamiento de acontecimientos, se trazan las líneas de conducta de los personajes y se aclara de modo estético la idea, coordinando los sentimientos que se revelan en las acciones, pueden crearse imágenes impresionantes.

La coordinación de los sentimientos es un método descriptivo que sirve para revelar de modo estético la esencia del carácter de los personajes exponiendo de una manera natural, y según la lógica de la vida, su mundo sentimental, en el que se alternan la tensión y el relajamiento, la acumulación y la revelación violenta.

Armonizar bien los sentimientos en el arte es la tarea fundamental de descripción que se deriva de la naturaleza misma del carácter del hombre. El sentimiento, lo mismo que el pensamiento, constituye el mundo interior del hombre. Por lo tanto, al margen del sentimiento no es posible dilucidar debidamente el mundo interior del hombre ni, a la larga, describir verídicamente su carácter. La combinación del pensamiento con el sentimiento es, además, una característica sustancial de la representación artística. En el arte, un pensamiento apartado de lo emotivo no puede dar más que un concepto seco, ni evitar el carácter abstracto. En él sólo un pensamiento expuesto de modo emotivo siguiendo el curso de los sentimientos, puede hacer vibrar las fibras del corazón del público y penetrar profundamente en su alma.

Si se armonizan bien los sentimientos, todos los personajes que aparecen en la pantalla dan la sensación de veracidad, con sus actos vividos tal como lo son en la realidad. Sólo cuando ve una vida auténtica a través del celuloide, el público olvida que es espectador, se deja arrastrar hondamente por el mundo de la obra, piensa y siente lo mismo que los personajes y hace de la idea de la obra su propio credo. Tal como una idea con la que se llega a simpatizar a través de la experiencia deja profundas huellas en el corazón, así

también la idea tomada en un cuadro vivo da profunda impresión y se asimila como un credo incommovible. Por eso, cuanto mejor se coordinan los sentimientos, tanto más profundos se hacen los pensamientos de los espectadores.

Armonizar bien los sentimientos constituye una de las condiciones básicas para elevar el valor descriptivo del filme. Una misma obra impresiona diferentemente y llega a tener distintas cualidades descriptivas según y cómo se coordinan los sentimientos.

En la obra artística la coordinación de los sentimientos debe depender del carácter de los personajes y la lógica de la vida.

La fuente de los sentimientos del hombre es la vida. En ésta nacen y se expresan y sobre ella reaccionan. La alegría, la tristeza y otros diversos sentimientos que experimenta cada persona nacen todos en su relación con la realidad. Al margen de ésta no pueden surgir los sentimientos. Por eso su coordinación en el drama sólo puede resultar verídica y vívida cuando sigue la lógica de la vida.

Los sentimientos, aunque se basan en la realidad, brotan sólo gracias a la acción consciente del hombre sobre ella. Aunque la realidad sirve de base a los sentimientos y éstos constituyen la forma especial del reflejo de aquélla, no todos los objetos que se hallan en ella suscitan los sentimientos. Además, el mismo objeto provoca sentimientos de diferente índole y el grado de su experimentación difiere según las personas. Por eso, la armonización de los sentimientos sólo puede resultar verídica cuando sigue la lógica del carácter, al igual que la lógica de la vida.

A fin de armonizar los sentimientos de conformidad con la lógica del carácter y de la vida, es preciso, ante todo, investigar concretamente el mundo interior de los personajes y captar con exactitud el motivo y el matiz de los sentimientos.

Si el director de cine emprende el trabajo de plasmación comprendiendo superficialmente a los personajes retratados en el guión, es posible que se vean menospreciados sus sentimientos concretos, diversos y delicados.

El motivo que provoca un sentimiento y su matiz difieren según

los caracteres de los personajes y las circunstancias en que éstos se hallan. Más aún, los sentimientos de los personajes no sólo se revelan de manera multiforme en el curso de la transformación y desarrollo de la vida, sino que también se enmarañan complicadamente aun en una misma circunstancia. Por eso, sin ahondar concretamente en los sentimientos de los personajes, es difícil distinguir acertadamente sus diferencias y matices complejos.

En la película “La florista”, la alegría de Ko Pun al encontrarse, en una disyuntiva de vida o muerte, con su hermano mayor, a quien echaba tanto de menos y buscaba con tanto afán, es indescriptiblemente grande; pero, al pensar en su madre, que falleció sin llegar a ver a su hijo, siente que se le desgarran el corazón por la tristeza. Mezcladas la alegría y la tristeza, Ko Pun se encuentra en un estado de ánimo inenarrable originado por el sentimiento de reproche a su hermano, que volvió demasiado tarde, y la infinita añoranza por la madre muerta. El sentimiento de Ko Pun en este momento se relaciona también con su odio al cruel régimen que le impone una vida tan trágica.

Según la vivencia y la circunstancia concretas en que se halla, el hombre puede experimentar en un momento una mezcla o una sucesión de versos sentimientos. Suele acontecer en la vida que la alegría se convierta instantáneamente en tristeza, y ésta en odio, así como la emoción en lirismo. Esto quiere decir que el director puede sólo coordinar bien los sentimientos cuando logra percibir minuciosamente sus cambios multiformes según los caracteres y la mutación de la vida, y sabe aquilatar correctamente sus matices.

El director debe captar con sensibilidad cualquier cambio emocional, distinguir con precisión hasta su tonalidad delicada y estudiar concretamente cada sentimiento. Por eso debe tener no sólo la aguda sensibilidad de captar los diversos matices de los sentimientos, sino también la habilidad de ahondar hasta el fin y con paciencia en todos ellos sin dejar perder tan siquiera uno.

Acumular los sentimientos según la lógica del carácter y de la vida y motivar su manifestación sobre esta base, es uno de los

métodos más importantes para coordinarlos de modo verídico.

Es una ley que un sentimiento brota bruscamente sólo cuando se ha ido acumulando y surge una motivación. Si se analiza hondamente, también la improvisación se origina a base de cierta vivencia. En el arte dramático los sentimientos de los personajes sólo pueden causar una sensación de naturalidad cuando se manifiestan motivados en determinado momento, después de ser acumulados. Un sentimiento que se revela con impulso, sin pasar por un proceso de acumulación ni tener un motivo, es o anormal o falso.

Las sensaciones de los personajes deben ser acumuladas lo suficientemente conforme al desarrollo del drama, y el motivo de su revelación ha de darse en un momento oportuno. Si el proceso de acumulación es muy largo, la concentración emotiva se relaja y el filme provoca una sensación de tedio.

La tensión en el curso de los sentimientos está relacionada siempre con el momento que determina la acción de los personajes. Sólo si se capta con acierto el instante decisivo de la actuación de los personajes y se acumulan inalterablemente los sentimientos hasta llegar a ese momento, para luego revelarlos oportunamente, es posible crear una fuerte tensión dramática y provocar una excitación sentimental. Si no se logra en un momento propicio la motivación para que surja bruscamente el sentimiento acumulado, éste no puede conmover, porque carece de justificación.

Si después de la manifestación máxima del sentimiento se cambia la escena precipitadamente pensando sólo en la sucesión de los cuadros, ese sentimiento no puede tener su debida duración, y el argumento del filme pierde interés. Un drama puede mantener al público excitado por mucho tiempo y provocar la sensación de seguridad sólo cuando el sentimiento revelado dure dejando huellas. El sentimiento tiene una profunda huella porque es durable a diferencia de la acción. Si en el filme, después de pasado un acontecimiento, se ofrece una pausa emotiva, es también para que el espectador sienta la fuerte huella del sentimiento que él le ha dejado.

La huella del sentimiento conduce a los espectadores a la profunda reflexión y hace perdurar en su mente las imágenes del filme. El director, valiéndose de diversos métodos descriptivos, debe dar paso al nuevo sentimiento sin opacar la huella necesaria del precedente, procurando que el espectador ansíe el cuadro siguiente.

La condición básica para acumular el sentimiento es crear la premisa relacionada con la vida. Cuando existe esta premisa, surge de ella espontáneamente un sentimiento. Con la simple conexión lógica de los acontecimientos no se logra acumular sentimientos. Estos pueden acumularse y pasar gradualmente a la manifestación violenta sólo cuando su curso sea constante en medio de la vida, que se transforma y desarrolla.

El momento en que se manifiesta el sentimiento tampoco debe determinarse ateniéndose sólo a algún acontecimiento para que provoque simplemente tensión y curiosidad, sino de modo que se pueda asegurar la profundidad ideológica dando seriedad al desarrollo del drama.

El objetivo de la coordinación de los sentimientos no consiste simplemente en poner en tensión al público o despertar su interés, sino en aumentar la influencia ideológica y emocional de la obra. No tiene ningún sentido la coordinación de sentimientos que no influya en el público con ideas significativas. La coordinación de los sentimientos en el filme debe obedecer a resaltar con profundidad emotiva la idea de la obra.

En el arte, el proceso del nacimiento de un nuevo sentimiento debe argumentarse en estrecha relación con el proceso de la formación y desarrollo de la visión revolucionaria del mundo. Es en este decurso en el que el hombre llega a tener una correcta comprensión sobre la vida y una firme fe combativa y, a la vez, enriquece aún más sus sentimientos.

El director de cine debe exponer con amplitud, pero en forma concisa e impresionante, cómo la conciencia revolucionaria y el sentimiento del hombre se forman y desarrollan estrechamente unidos en medio de la vida.

El filme “Mar de sangre” describe profundamente el proceso del viraje radical operado en la conciencia ideológica y en los sentimientos de la madre, según la transformación y el desarrollo de la vida. Cuando ella, después de ser asesinado su marido, se traslada a la aldea de Biolze trayendo consigo a sus hijos pequeños, lleva entremezclados diversos sentimientos, entre los que más resaltan su tristeza por haber perdido al compañero y su incertidumbre por el porvenir de sus pequeños hijos sin padre. Pero, al escuchar a un anciano de la aldea de Biolze hablando sobre la Estrella General que apareciera en el monte Paektu, se produce un nuevo cambio en su conciencia ideológica, que deviene un viraje en sus sentimientos. Si hasta entonces estaba presa de tristeza, llega ya a vivir con la esperanza en un mundo nuevo que se acerca y, después de encontrarse con un trabajador político clandestino, de la Guerrilla, se sumerge en un mundo sentimental nuevo por completo, al adquirir una conciencia ideológica revolucionaria.

Sólo cuando se tracen acertadamente las curvas de la línea de sentimientos de acuerdo con el cambio y desarrollo de la conciencia ideológica, es posible adecuar el curso emocional a la lógica del carácter de los personajes y su vida y exponer de manera impresionante y estética el proceso de la formación de la visión revolucionaria del mundo en éstos.

En la dirección cinematográfica hay que subordinar, en todos los casos, las líneas de sentimientos secundarias a la principal, aun dando vida a diversos matices emocionales que se aprecian en los personajes según el contenido de sus vidas. Por línea principal de sentimientos entendemos, huelga decirlo, la del protagonista, el cual desempeña el papel principal en el desarrollo del tema y la idea.

Cuando en una sola persona se entremezclan sentimientos de diversos matices, ¡cuánto más variados y complicados serán los que se manifiestan entre los personajes de diferente carácter! Cuanto más complicado es el pasaje, tanto más firmemente se debe mantener la línea principal de sentimientos y mayor atención dirigirse a destacar con claridad el proceso de su desarrollo, pues sólo así pueden lograrse la unidad de los sentimientos y la armonía

descriptiva.

No es posible ni permisible destacar por igual y a un mismo nivel las líneas de sentimientos de todos los personajes, bajo el pretexto de pintar profundamente su mundo emocional. Si se hace así, es imposible destacar suficientemente, en definitiva, la línea sentimental de ningún personaje y, además, se oscurecen las relaciones entre la principal y las secundarias; y a la larga, el relato pierde su centro y se imposibilita armonizar los sentimientos.

En cualquier secuencia el punto focal debe ponerse en la línea de sentimientos del personaje central, dedicarse la fuerza a destacar sus sensaciones principales, y unirse a ella en forma natural las líneas de sentimientos de otros personajes. Sólo entonces el público podrá seguir la línea principal del drama con una sensación de seguridad.

Para realizar con profundidad la armonización de los sentimientos hay que saber también suscitarlos, siguiendo la línea del destino de cada personaje.

Quienquiera que sea, el hombre adquiere la más seria experiencia cuando su destino está en el orden del día, en un punto crucial, y entonces su estado de ánimo llega al máximo. En especial, el destino del protagonista en el filme revolucionario está ligado con la perspectiva de la revolución y el futuro de la Patria y del pueblo, por lo cual su experiencia y sus sentimientos, que derivan de ésta, son aún más profundos y fuertes. También la seriedad del acontecimiento y del drama se origina sólo cuando se mezcla con el problema del destino de los personajes. El ordenamiento de los hechos, si bien constituye la base de la vida en la organización del drama y el fundamento en la coordinación de los sentimientos, sólo puede resultar verídico y significativo cuando obedece a dilucidar la línea del destino de los personajes.

Por eso, aun exponiendo el estado emotivo de los personajes en cada momento de la acción sin perder ni uno de sus detalles, hay que ahondar en los motivos que originan nuevos cambios a su destino, y sólo entonces es posible encauzar con profundidad los sentimientos.

En el filme, la coordinación de los sentimientos debe hacerse de tal modo que pueda dominar el corazón del público desde la primera

escena.

Si ésta se malogra, el drama pasa a su contenido principal sin llegar a dominar el corazón del espectador, y en todo su proceso se manifiestan confusos los sentimientos. Como en la primera escena del drama no se exponen plenamente las relaciones interpersonales ni se desarrolla con toda amplitud la vida, la insinuación del tema principal puede darse con exactitud sólo cuando se coordinan los sentimientos dirigiendo la atención central a la demostración de hacia dónde se encaminan los intereses de los personajes.

El nudo dramático que se forma con el inicio del argumento da lugar, indispensablemente, a los conflictos en las escenas principales, y en el curso de estos conflictos se revelan con mayor agudeza las ideas y los sentimientos de los personajes. Por eso en las escenas principales del desarrollo del drama deben armonizarse los sentimientos sobre la base de las relaciones entre las fuerzas contrapuestas. En ellas se deciden la tensión y distensión del drama y su ascenso y énfasis en consonancia con la lucha entre las dos fuerzas que tienden a materializar, por separado, sus aspiraciones, y de esta lucha dependen también la expectativa y el interés que siente el público.

Entre las escenas principales es de particular importancia coordinar bien los sentimientos en la de climax. En el climax todos los personajes revelan completamente su verdadera faz y llegan a actuar de modo resuelto con una gran fuerza de voluntad y tensión espiritual. En este momento se aclaran definitivamente cuáles son los objetivos y las aspiraciones de las dos fuerzas, a dónde debe dirigirse y cómo desarrollarse la vida, por lo cual constituye la escena de más peso, tanto en el sentido ideológico como en la intensidad dramática. En el climax los sentimientos deben coordinarse de manera tal que se aclare la idea principal del drama, basándose en el conflicto y el suceso principales, así como en las relaciones de los personajes con el protagonista.

Ya que en el desenlace se resuelve el conflicto, se patentiza plenamente la idea de la obra y se da una clara respuesta al problema principal planteado, en esa escena debe rebosar el sentimiento del

protagonista positivo que triunfa. Sólo entonces será posible hacer más clara la idea de la obra al impregnar toda esa escena de un solo sentimiento, el que afirma la victoria de lo positivo.

Al coordinar los sentimientos, el director debe destacar de modo intenso, y desde varias facetas, el mundo emotivo, poniendo el punto focal en la línea de sentimientos de los personajes y aprovechando de manera integral todos los elementos y medios descriptivos.

Sólo cuando el desarrollo emotivo del filme se realiza de manera unificada, combinando todo armoniosamente según la línea de sentimientos de los personajes, es posible conmover profundamente al público.

## **EL TRABAJO DEL ACTOR DEPENDE DEL DIRECTOR**

En cualquier trabajo, sólo cuando se capta correctamente el eslabón central y se trabaja de inicio concentradamente en él, es posible resolver con facilidad también otros eslabones e impulsarse con éxito en su conjunto. Lo mismo sucede con la labor creativa del director de cine.

Después de terminar su labor con el escritor en relación con el guión, se le presentan muchos trabajos con el operador, el escenógrafo, el compositor, los actores y otros integrantes del grupo de creación. Pero él no puede realizar todas estas tareas a la vez, y mucho menos sin un enfoque central. Puede lograr el éxito sólo cuando impulsa su tarea creativa en conjunto, asiendo el eslabón central y concentrando la fuerza en él.

La labor con los actores constituye para él el eslabón central.

El actor, como reproductor directo del carácter humano, se encuentra en una posición central en la creación cinematográfica. Sólo por mediación de los actores el director puede dar en la

pantalla imágenes vívidas de los caracteres de los personajes del guión. El actor es precisamente quien proporciona el retrato vivo del hombre que impresiona al público.

Además, el director orienta el trabajo creativo de todos los artistas, principalmente la interpretación de los actores, hacia la realización de la tarea común de representación. Puede impulsar con energía todo el trabajo creativo y elevar a un alto nivel la descripción cinematográfica sólo cuando toma en sus manos las riendas de las acciones creativas de los actores. Por eso los directores expertos ponen siempre en lugar preferente la selección de actores y la orientación de su actuación, y en eso concentran la fuerza.

Seleccionar actores adecuados a los caracteres de los personajes es el punto de partida del trabajo con ellos. Por muy evidente que sea el carácter de un personaje descrito en el guión, por muy minuciosa que sea la orientación del director y por muy hábil que sea el actor, si éste no es adecuado al carácter del personaje, es difícil esperar el éxito en la representación.

El actor debe estar siempre preparado para caracterizar a cualquier personaje, pero como cada uno tiene su propia personalidad creativa, es posible que interprete bien a un personaje y mal a otro. Cuanto más adecuado sea el actor para el personaje, tanto más rápida y fácil será la identificación de uno y otro; de lo contrario, no serán fructíferas la fuerza y la pasión que se inviertan en el proceso de la interpretación, por intensas que sean.

Pero, no por esta razón hay necesidad de empeñarse en descubrir al “actor más apropiado”. Entre cien o mil actores apenas hay uno que compagine con el personaje como dos caras de una misma moneda. Si un director busca al “actor más apropiado”, esto es igual, al fin y al cabo, a esperar de la suerte en la creación, y no hay ejemplo alguno de que un director que haya esperado de la suerte del azar en la creación, haya logrado éxito.

Seleccionar al actor conveniente para el personaje quiere decir buscar a uno provisto de la cualidad ideológica y artística y la condición física que le permitan hacerse cargo de ese papel. Por eso

el director, en vez de comparar al actor con el personaje, debe estudiar a aquél tomando en consideración a éste.

Al interpretar a un personaje, el actor parte siempre de sí mismo, pero la selección del actor debe partir, en todos los casos, del estudio del personaje. Esta es la vía realista para destacar el carácter del personaje y elevar el valor ideológico y artístico del filme.

Cuando selecciona al actor, el director debe considerarlo tomando como pauta no la apariencia física del personaje, sino su carácter, sobre la base del estudio de sus diversos aspectos. Aunque el actor se parezca físicamente al personaje, si no está a su altura en sus rasgos espirituales y morales, no puede caracterizarlo. Pero, aunque no se adecue en apariencia al personaje, si está provisto de la capacidad ideológica y artística para representar los rasgos espirituales y morales del personaje, no hay que preocuparse mucho por él. En cuanto a la adecuación de la apariencia del actor con la del personaje es posible recibir la ayuda del maquartista.

Para seleccionar al actor adecuado para el personaje es necesario, además de estudiar y comprender profundamente todos los aspectos de su carácter, conocer con exactitud su vida político-ideológica y sus cualidades artísticas. Ya que la preparación político-ideológica y las cualidades artísticas del actor se reflejan exactamente en su actividad creativa y su vida cotidiana, el director debe estudiar esa actividad en todos sus aspectos y examinar atenta y constantemente su vida socio-política y cultural-moral.

Cuando se analiza al actor no se debe perder de vista lo más importante, por la admiración hacia uno u otro talento que posea. El actor, por encima de su profesionalismo, debe estar bien preparado desde el punto de vista ideológico. Por eso el director debe conocer bien el grado de preparación ideológica del actor y, sobre esta base, sus cualidades artísticas. En el curso del estudio general de la actividad creativa y de la vida socio-política y cultural-moral del actor el director puede comprender exactamente su grado de preparación ideológica, su criterio sobre la vida y el arte, su personalidad creativa y sus ventajas y defectos en la actuación y, en fin, sus dones humanos.

Si el director conoce a los actores profundamente, desde todos los ángulos en el curso de la vida cotidiana y de la actividad creativa, cuando estudia el carácter de un personaje descrito en el guión y traza el plan de realización, le surge ya el rostro de un determinado actor.

Cuando selecciona un actor, el director no debe dirigir la atención sólo a unos cuantos conocidos, sino también a muchos otros y muy en particular a los noveles. Sólo así puede escoger a los más apropiados, lograr la representación de los caracteres frescos y diversos, y acumular nuevas experiencias en la dirección de las actuaciones.

En particular, no debe tratar de utilizar sólo a actores entrenados por otros, sino formar también a los noveles, depositando con audacia la confianza en ellos. Descubrir muchos jóvenes prometedores y entrenarlos es uno de los deberes principales del director.

Seleccionar a actores convenientes a los personajes no pasa de ser el inicio de su trabajo con ellos. Por muy bien que haya escogido al actor, si éste no representa de modo verídico el carácter del personaje, no puede evitar el fracaso. Si bien el director tiene que escoger con acierto al actor, debe dedicar mayor fuerza a orientar su proceso de creación.

En el filme la caracterización del personaje comienza y termina por el actor, pero la representación de su papel depende mucho del director. Por muy talentoso y experto que sea un actor, si el director no orienta bien su actuación, es difícil que logre el éxito; pero puede alcanzar buenos resultados, aunque sea con un novato, si le presta una minuciosa orientación.

Más que el director, no hay nadie que pueda juzgar correctamente si el actor representa con acierto al personaje, y dirigirlo. Tal como una persona arregla su apariencia y su vestimenta ante el espejo, así también el actor puede conocer con exactitud el estado de su actuación y mejorarla con ayuda del director.

Si bien el actor interpreta el personaje de manera independiente,

no puede perfeccionar su representación en el filme sin la ayuda del director. En el arte teatral la interpretación del actor coincide siempre con su resultado y éste se revela de inmediato en el mismo lugar, pero en el filme la ejecución del papel se perfecciona sólo con la ayuda del director. Por eso éste debe dirigir con responsabilidad y minuciosidad el proceso de creación del actor desde la etapa del rodaje hasta la definitiva impresión de su actuación en las secuencias, pasando por la etapa de postrodaje.

Al orientar la actuación el director debe, ante todo, estimular al actor para que pueda perfeccionar su papel con pasión. Este necesita un estímulo real que lo impulse y guíe hacia la labor creativa. No es fácil para el actor recorrer el mismo trayecto del personaje. Aun cuando se trate de un episodio, éste constituye un eslabón del largo proceso de su vida, y en él se refleja, junto con su vida actual, la pasada, y se insinúa incluso la futura. Si el actor quiere llegar a su objetivo creativo compartiendo el mismo destino del personaje, debe tener indispensablemente un fuerte estímulo para su interpretación.

Para obtenerlo le es preciso conocer bien la semilla de la obra y ahondar en la vida de su personaje. Sin importarle cuál personaje represente, su meta y sus tareas concretas de actuación se le hacen claras y seguras sólo cuando conoce profundamente la semilla de la obra y la vida del personaje.

La semilla sembrada en la vida de los personajes brota a través de sus actividades, por lo cual el director debe lograr que los actores conozcan tanto la semilla de la obra como los caracteres de los personajes, y explicarles correctamente el papel que corresponde a cada uno en el desarrollo de la semilla. No debe convencerlos sólo teóricamente de la semilla de la obra so pretexto de que ésta es el núcleo ideológico de la vida. Tal como él mismo se convenció de ella a través de la vida y se identificó ideológicamente con ella, así debe guiar a los actores a que la comprendan y la acepten de corazón a base de vivencias reales y concretas.

Después de ayudar al actor a comprender correctamente el contenido de la obra, el director debe procurar, sobre esta base, que

la caracterización del personaje resulte natural, al lograr la armoniosa identificación del actor con su papel.

Si el actor no hace suyos por completo la idea y los sentimientos del personaje, no puede dar una representación veraz de un hombre que vive y actúa con cierta convicción propia, aunque pueda imitar su modo de hablar y sus actos. La caracterización de un hombre que vive y actúa como en la realidad puede lograrse sólo cuando el actor y el personaje se funden plenamente en uno mismo, es decir, cuando aquél llega a vivir y actuar en el mundo de éste.

La fórmula principal para lograr la identificación del actor con el personaje en la representación consiste en su profunda y amplia comprensión de éste, en sus vivencias auténticas, y en lograr, sobre esta base, hablar, actuar y vivir como él.

Mientras guía a todos los actores a que se sumerjan profundamente en el mundo de la obra y comprendan correctamente el carácter de sus respectivos personajes, el director debe procurar que ellos simpaticen ardorosamente con la idea y los sentimientos de éstos y los hagan propios, y representen su carácter con un matiz peculiar, de modo que se destaque su propia personalidad. Además, tiene que conducirlos a que confíen en la vida del personaje como en la propia y, de este modo, actúen en forma natural en medio de esa otra vida.

La simpatía y la confianza en la vida del personaje pueden nacer sólo cuando el actor haya interiorizado a éste. Por tanto, en el proceso de experimentación el director debe saber guiar de forma natural a los actores a la interiorización. En ningún caso debe imponérsela. Deberá hacer que los actores tengan seguridad en la situación y el ambiente, persuadiéndolos bien a que penetren por sí mismos en el mundo del personaje. Sólo así ellos, mezclados en la vida que se desarrolla en las escenas, pueden hablar y actuar como sus personajes.

A fin de fundir en una misma figura al actor y al personaje es importante lograr la unidad integral de la actuación del actor. Por muy bien que él actúe en tales o cuales escenas, si la actuación no tiene unidad y constancia, el personaje que interpreta resultará ser

una persona caprichosa que actúa arbitrariamente, en lugar de caracterizarse como un hombre que actúa según su propia idea y convicción.

El actor de cine, a diferencia del de teatro, no interpreta su papel siguiendo el orden del argumento del guión, sino de manera fragmentada, ya que se altera el orden de las escenas, a causa de las complejas condiciones de la producción cinematográfica. Por esta razón, para él no es sencillo asegurar la constancia y la unidad en su actuación. De ahí que en el filme éstas puedan asegurarse sólo cuando el director, quien planea en forma integral el rumbo general de la representación de los personajes, la meta y las tareas en cada escena, dirija bien las actuaciones.

La dirección de la actuación debe realizarse por el método de convencimiento. Se trata de una forma de dirigirla, que, partiendo del postulado de que el dueño en la representación del personaje es siempre el actor mismo, permite guiar a éste a elevar sin cesar su independencia y su creatividad de modo que con su propia fuerza logre representar al personaje de manera verídica.

Este método sólo puede lograr éxito cuando, mostrándose muy exigente, ayude al actor, con paciencia, hasta que comprenda, por sí solo, la esencia del problema.

El director no debe intervenir con anticipación en los asuntos que le incumben al actor, ni tratar de enseñarle, más allá de lo necesario, so pretexto de que le corresponde convencerlo y guiarlo. Si trata de enseñarle todas las cosas, el resultado será atarlo de pies y manos y, a la larga, restringir su independencia e iniciativa como creador. El método de convencimiento no permite intervenir innecesariamente en la actuación, ni dejar de ser muy exigente encomendándose todo al actor.

Originalmente, la palabra “dirección” significa guía de actuación del actor. Si se quiere realizar esto como corresponde, es menester imponerle una meta alta en la representación y guiarlo a que la alcance de forma correcta.

Muy importante para el director en lo que se refiere a convencer al actor, es hacerle tener una alta conciencia política como un

creador del arte. Despertándole la profunda conciencia de su misión asumida ante el Partido y la revolución, debe guiarlo a poner en pleno juego la responsabilidad e iniciativa en el curso de la creación.

El método de convencimiento en la orientación de la actuación puede dar mejores resultados sólo cuando se aplique de modo descriptivo, basándose en la vida concreta.

El trabajo creativo a través del cual el actor estudia el carácter del personaje y lo interpreta, es un proceso en el cual reconstruye su vida y reproduce las peculiaridades de su carácter. Por eso, tan sólo con la explicación lógica, el director no puede influir sobre la idea y los sentimientos del actor ni guiarlo a que represente de modo natural al personaje. En la orientación de la actuación el director debe explicarle siempre de modo descriptivo, basándose en la vida. Sólo entonces el actor, imaginándose la vida del personaje como es en la realidad, puede reproducirla con fidelidad en el celuloide y caracterizarlo de manera verídica.

Sólo aquel director que trabaja bien con los actores desde su selección hasta la orientación de su actuación, puede producir excelentes películas.

## **HAY QUE SER MUY EXIGENTE EN CUANTO A LA FOTOGRAFIA Y LA DECORACION**

El filme debe tener buenas imágenes. Siendo un arte visual, puede atraer directamente al público a su mundo y dejar una impresión duradera con sus cuadros vivos y con la idea de la obra, sólo cuando sus imágenes resulten atractivas.

Aun cuando los actores desempeñen bien sus papeles y sean buenas las canciones y la música, el filme no puede ser exitoso si son deficientes las imágenes. Como que en él tanto la interpretación

que los actores hacen de los personajes como la creación de los cineastas, tienen sus resultados únicamente en las imágenes, la representación sólo podrá ser viva cuando éstas sean buenas.

La imagen impresa no se puede corregir. En el arte teatral es posible mejorar de continuo la interpretación aun durante las funciones; pero, en el filme, lo que se filma una vez no se puede tachar ni corregir. Si por deficiencias de la imagen se filma nuevamente, se derrocha película, trabajo y tiempo y, además, se provoca confusión en el complicado proceso de realización del filme.

Cuando se comienza a rodar un filme, el director debe prestar, desde el comienzo, una profunda atención a la creación de buenos cuadros, trazando un plan exacto y, sobre esta base, trabajar minuciosamente con el camarógrafo y el escenógrafo.

Las imágenes del filme son creadas concretamente por el camarógrafo y el escenógrafo.

La calidad de las imágenes depende mucho, ante todo, de cómo el director trabaja con el escenógrafo. Los defectos aparecidos en la escenografía no se pueden corregir en la filmación. La labor con el escenógrafo constituye el primer paso de la filmación real del proyecto del director. Lo que éste imagina y transcribe sobre el papel se concretiza por primera vez como un objeto visible en el curso del trabajo con el escenógrafo.

Antes de emprender un trabajo concreto con el escenógrafo, el director debe estudiar si éste sería capaz de satisfacer lo suficiente los requisitos del guión y qué aporte suplementario podría hacer a la descripción literaria. Cuando se estudia la personalidad creativa del escenógrafo y se planea su trabajo descriptivo, es necesario tomar en cuenta no sólo las relaciones entre el guión y la escenografía, sino también entre ésta y otras ramas de la representación. Sólo cuando se imaginan todas las escenas del filme en relación con diversos aspectos descriptivos como la actuación, la fotografía, la música, etcétera, el director puede juzgar correctamente si el escenógrafo es capaz o no de dar vida a las imágenes en forma plástica.

Cuando el director se reúne por primera vez con el escenógrafo, resulta mejor explicarle el contenido del guión en vivas imágenes de la vida, que mostrarle su plan previamente preparado. Sólo cuando, después de presentados los bocetos por el escenógrafo se compartan las opiniones, y lleguen a un acuerdo sobre el proyecto, es posible perfeccionar con facilidad los cuadros. Orientar activamente al escenógrafo en este proceso a que despliegue plenamente su personalidad creativa adquiere una gran importancia para dar matices peculiares a los cuadros.

El director, ofreciendo una ayuda efectiva al escenógrafo de modo que pueda mejorar su proyecto, debe hacer más palpable su personalidad creativa y lograr así que la escenografía armonice con otros factores descriptivos.

La pasión y el talento del escenógrafo pueden dar los mejores frutos sólo cuando se unen con todas las fuerzas creadoras, en particular con las del colectivo de actores.

Como que los actores se encuentran en el centro de la creación cinematográfica, el director debe procurar que el escenógrafo respete las opiniones de ellos y las refleje bien en su creación. Sólo cuando se logre de esta manera que los actores lleguen a vivir en el mundo de los personajes considerando como propias las fisonomías e indumentarias imaginadas por el escenógrafo, y se familiaricen hasta con los paneles y muebles decorativos, será posible que los personajes caracterizados por los actores compaginen con lo esbozado por el escenógrafo.

En su trabajo con el escenógrafo, el director no le debe permitir que proponga algo que no tenga que ver con la descripción literaria y su proyecto. Si el escenógrafo persigue por su libre iniciativa algún otro efecto, el actor se verá restringido en su actuación y se enturbiará la atmósfera general de la vida. Sólo cuando la escenografía sea ajustada al carácter de los personajes, al ambiente y a la atmósfera, se podrán armonizar todas las imágenes conjugándose bien con la interpretación de los actores.

El problema fundamental en la colaboración del director y del escenógrafo es describir verídicamente la época y el carácter de los

personajes.

Hace tiempo, sucedió que, en un filme que trataba sobre la vida de una dependienta del comercio, se hizo que la protagonista cambiara a menudo de vestuario sin motivos fundamentados, y en otra cinta que reflejaba la vida en el tiempo de la Guerra de Liberación de la Patria, se mostraron con mucho lujo los cuarteles de las tropas agresoras del imperialismo yanqui y del ejército títere surcoreano. Estos fenómenos pueden considerarse como insignificantes, pero al tergiversar la realidad, le restan veracidad al filme y además ejercen una influencia negativa en la educación de los espectadores.

El director debe examinar, una a una, todas las descripciones hechas por el escenógrafo para comprobar si reflejan correctamente la época y la vida, si expresan acertadamente la esencia socio-clasista del carácter del hombre y si armonizan, desde el punto de vista pictórico, las interrelaciones del carácter y el ambiente de la vida, y, presentando mayor exigencia a la descripción escenográfica, guiar correctamente su actividad creativa.

En su trabajo con el escenógrafo, el director debe tener en cuenta también las condiciones técnicas del filme. Una descripción plástica que no tenga lo suficientemente en cuenta los requisitos técnicos del rodaje no puede servir a un filme, por muy excelente que sea. Por eso, una vez trazada claramente por el escenógrafo la línea principal de la estructuración plástica del filme, hay que presentar sin demora los requisitos técnicos y sólo entonces, aun elevando el valor descriptivo del decorado, se puede dar correcta solución a esos requerimientos.

En la creación de las imágenes, el camarógrafo constituye, junto con el escenógrafo, uno de los colaboradores principales del director.

El camarógrafo es el creador de las imágenes que observa y valora con óptica cinematográfica las interpretaciones de los actores y las descripciones pictóricas, que captará su cámara para dejarlas impresas definitivamente en la cinta.

Para el director, el trabajo con el camarógrafo constituye un proceso importante en el cual se perfecciona la creación de las imágenes. En la producción del filme puede lograrse el éxito sólo cuando se realiza bien la fotografía con que concluye la toma de planos.

El filme ideado por el director toma cuerpo en el celuloide por el trabajo del camarógrafo. Por excelente que sea el guión e irreprochable el trabajo de los actores, todo se irá a pique si es deficiente el registro de las imágenes. Si bien es posible aplicar ciertas habilidades técnicas en la etapa de postrodaje, no hay manera de remediar lo omitido o confundido en la filmación.

El director debe colaborar con el camarógrafo desde que prepara el guión técnico, escoge a los actores y recorre las locaciones. En este curso debe identificar el plan del camarógrafo con su proyecto, ayudándolo a que se incline por la idea de la obra y conciba de modo original las imágenes apropiadas. Sólo cuando el camarógrafo acepte como propios y asimile plenamente la descripción literaria y el proyecto del director, identificándose con la idea de la obra, podrá reflejar con exactitud el propósito del director en su plan de filmación.

La colaboración del director y el camarógrafo debe profundizarse en el curso del bosquejo de los planos y en la etapa de su filmación. Este bosquejo es la concretización, en un cuadro de la vida, del proyecto del director y del plan del camarógrafo. En especial, como la total identificación de ambos se logra en la imagen, puede decirse que ésta es el fruto común de estos cineastas.

En la etapa del rodaje, el director debe guiar con exactitud al camarógrafo para que descubra con acierto lo esencial del objetivo y lo destaque, de manera que lo filmado logre revelar el contenido ideológico de la obra. Una filmación que fracase en esto, no pasa de ser un simple engaño visual. El talento del director se manifiesta cuando logra expresar con cuadros impresionantes el magnífico contenido ideológico.

Para patentizar en forma plástica el contenido ideológico de la obra, hay que concentrarse en el contenido esencial que debe tener

cada plano, en vez de esperar sólo el efecto visual en la fotografía. El contenido ideológico de la obra está encarnado en la caracterización de los personajes y se revela en la vida a través de sus actos. Por eso, lo principal en la filmación es captar bien en las imágenes a los personajes y su vida, en particular, al protagonista y sus actividades. Un plano que no refleja bien la vida no puede contener una idea profunda.

El director debe procurar que en las imágenes se plasme sólo lo esencial, concentrándose en representar de modo impresionante al protagonista y su vida, a lo que deben estar subordinados todos los problemas implícitos en la filmación, sobre todo los referentes a dónde ubicar la cámara, y desde qué punto y en qué plano tomar los objetos.

Ya que la cinematografía tiene la posibilidad de aprovechar libremente el tiempo y el espacio, puede reflejar la vida de modo rico y multiforme. Pero no es fácil imprimir un buen contenido a las imágenes tomando sólo lo esencial en el espacio limitado que supone el cuadro. El director tiene que guiar al camarógrafo a que, aun poniendo la atención principal en la interpretación de los personajes, tome sus imágenes desde varios ángulos y en diversas formas y capte los detalles de los actos moviendo hábilmente la cámara.

En el rodaje debe captarse la vida también en variados aspectos. Esto no solamente es válido para la vida de los personajes principales que aparecen en el primer plano de las imágenes, sino también para la que se desenvuelve en los planos de fondo. Los planos de fondo sirven para ampliar la descripción dada en la imagen y le dan mayor profundidad espacial, completando y acentuando la vida principal. El director debe prestar la debida atención a tomar la vida desde varios ángulos y en forma múltiple aun en una misma escena, moviendo con libertad la cámara cinematográfica.

Mientras guía al camarógrafo a fotografiar con eficiencia el contenido de los planos, tiene que dirigir correctamente el trabajo descriptivo encaminado a elevar el carácter plástico de las imágenes.

Sólo cuando éstas sean armonizadas plásticamente, pueden reflejar de modo impresionante el contenido ideológico.

Es importante en la elevación de la plasticidad de las imágenes dar vida a su carácter tridimensional y a su armonía. Al ver algún objeto, cualquiera aprecia su hermosura plástica según si es armoniosa su forma y si da la impresión tridimensional.

Si el director quiere obtener una imagen plástica, según su intento, debe procurar que el camarógrafo le dé un carácter tridimensional valiéndose hábilmente de los diversos métodos descriptivos, y que el escenógrafo y el camarógrafo la creen con armonía mediante una eficiente colaboración. La armonía de las imágenes se logra sólo cuando se compaginan plenamente la descripción pictórica y la filmación.

Desde el comienzo de la producción del filme hasta la etapa del rodaje, el director debe ayudar al camarógrafo y al escenógrafo a que creen imágenes magníficas, estableciendo bien sus vínculos creadores.

## **APROVECHAR BIEN LA MUSICA Y EL SONIDO**

Los hombres no conocen una realidad sin sonidos ni una vida sin música. Es una ley que existan el sonido y la música donde evoluciona la naturaleza y viven los seres humanos.

Un filme exento de música y sonido no puede mostrar una vida palpitante, ni, por consecuencia, dar genuinas imágenes.

En el filme que refleja la vida tal y como los hombres ven y oyen en la realidad, la música y el sonido constituyen medios principales para describir en forma más concreta y viva el mundo interno y la vida de los hombres y acentuar con ricos matices emotivos el contenido ideológico. La música y el sonido adecuados a las circunstancias y que encierran un profundo significado,

desempeñan un gran papel en la elevación del valor ideológico y artístico del filme.

El director debe cooperar bien con el compositor, el ingeniero de sonido y el técnico de grabación, para dar al público, con cada pieza musical, canción o sonido, una imagen fiel de la vida y una profunda impresión.

Para elevar el papel de la música en el filme es primordial que el compositor logre crear una buena pieza, pero también el director tiene que conocer bien la música y saber aprovecharla adecuadamente en el filme. El director, si es buen conocedor de la música, ya desde la etapa de la concepción del proyecto puede prever la pieza para cada escena ideando concretamente su contenido y forma e incluso el método de su uso, así como cooperar con iniciativa con el compositor, sobre la base de un correcto plan para la interpretación musical.

Lo que el director no debe olvidar en su trabajo con el compositor es procurar que éste comprenda justamente el guión y se identifique fervorosamente con su contenido ideológico. Sólo así el compositor podrá penetrar con profundidad en el mundo de esa obra, encontrar en él la inspiración creativa y, sobre esta base, componer la música conveniente a las escenas. Por esta razón, el director debe orientarlo a tratar el guión con pasión fervorosa.

Una vez hecho esto, el director tiene que averiguar si el proyecto del compositor refleja correctamente las exigencias del guión y si corresponde a su propósito en cuanto a la interpretación musical, así como llegar a un acuerdo con él respecto a problemas tales como los de la tonalidad y el carácter de las melodías, el tipo de música y el método para emplearlo, y así materializar con exactitud su propósito de dirección.

La audición de la música es una tarea muy importante y de responsabilidad para el director de cine. Si pasa por alto esta etapa, podría tropezar con dificultades en la etapa de sincronización.

Después de escuchar la música el director tiene que señalar claramente al compositor qué ha resultado bien y qué no con respecto a las relaciones entre la música con la totalidad del filme,

sobre todo con las escenas, y buscar juntos la vía para corregir los defectos y acercar más la interpretación musical a las exigencias de la secuencia. Una interpretación musical, por muy buena que sea, no servirá para el filme si no concuerda con la secuencia. No es correcto cambiar la secuencia o sustituirla por otra para adaptarla a la música, por mucha calidad que tenga. En el filme se debe utilizar la música conforme a la escena, porque así se podrá elevar el efecto melódico, dando vivacidad a las imágenes y armonizarlo perfectamente con ellas.

En la adaptación de la música a las secuencias el director cinematográfico debe prestar una profunda atención, ante todo, a la concordancia entre el desarrollo dramático y la música. Sólo así ésta tendrá efecto al destacar de manera emotiva el contenido del filme.

Al adecuar la música a las secuencias no se debe elevar o bajar su tono según salta a la vista, observando superficialmente la vida, ni emplearla mecánicamente como para explicar el contenido de la vida. Por supuesto, es preciso introducir la música en los momentos necesarios para animar la atmósfera, pero incluso en este caso la música debe servir para acentuar la emotividad del protagonista en sus acciones.

Por ejemplo, so pretexto de describir una situación de efervescencia en una obra de construcción no se podría aplicar continuamente música de alta tonalidad. Esta puede ser lírica cuando surge del sentimiento del protagonista que, trabajando en una obra impresionante de construcción, piensa conmovido en la benevolencia del Partido, que le ha proporcionado una digna existencia, o tener una melodía apasionada cuando expresa el estado de ánimo del personaje principal, que permanece emocionado por algún motivo en un ambiente silencioso. El director de cine puede destacar la vida de manera más profunda y clara si sabe determinar el foco de la descripción de la escena y utilizar la música conforme a las situaciones del protagonista.

En el filme es importante asegurar la coherencia de la música al mismo tiempo que utilizarla de acuerdo con la escena. Si la música se interrumpe a menudo, no se podrá revelar el contenido de la obra

en un proceso emotivo integral, ni mostrar una modalidad uniforme, por lo que resultará incoherente la interpretación musical.

El director debe orientar al compositor para asegurar una música adecuada a las escenas, desde la primera hasta la última del filme y, al mismo tiempo, saber coordinar las relaciones entre ella y otras vertientes de la representación filmica.

La música, al ser introducida conforme al desarrollo del argumento del filme, puede ir pareja con el parlamento del personaje o compaginarse con el efecto sonoro. En este caso es preciso acentuar lo que tiene papel principal en la aclaración del contenido ideológico de la secuencia y apoyarlo con lo secundario. Si se trata de acentuar por igual dos factores sonoros, se romperá, naturalmente, la armonía de los sonidos y no resaltará lo primordial en la interpretación.

Originalmente, los diversos medios descriptivos que se utilizan para aclarar el contenido ideológico de una secuencia no desempeñan papeles iguales. En un plano la música puede desempeñar un papel mayor que el diálogo, mientras en otro el efecto de sonido puede tener mayor peso que la música. Por esta razón, es necesario determinar con seriedad los medios de interpretación a utilizar en cada plano y someter otros sonidos al que tenga el papel de mayor importancia.

Constituye también una manera de asegurar la coherencia musical el aprovechar las canciones en forma concentrada, evitando que sus estrofas se fragmenten, y repetir las buenas de acuerdo con las situaciones.

El director, aun usando las canciones conforme a las secuencias, debe procurar que se inicien espontáneamente de acuerdo con la sucesión de las distintas imágenes. Sobre todo, en el caso de una buena canción, si es utilizada repetidamente en diferentes secuencias, en forma conveniente a las situaciones de la vida, podrá resaltar con mayor efecto emotivo el contenido del filme y la canción misma impresionará más.

Cuando decimos que para la película es provechoso lograr la coherencia de la música, no queremos significar que se utilice sin

motivaciones. Si la música irrumpe sin suficiente motivación resultará chocante y, además, causará inconvenientes a la descripción de la secuencia. Sólo cuando se utiliza la música en situaciones adecuadas, resultarán exitosas tanto la secuencia como ella misma, mientras el público la escuchará con sensación de plenitud.

El motivo para la música debe darse en dos aspectos: en el contenido y en la forma. Para que la música suene en forma natural en cualquier secuencia, hacen falta una premisa para el desarrollo del acontecimiento, una acumulación de las ideas y los sentimientos del personaje y un ambiente de vida propicio. Además, se deben entrelazar bien los planos y las secuencias, y determinar adecuadamente la profundidad y amplitud de los planos.

Al utilizar en el filme diversas melodías y canciones de conformidad con las secuencias, el director tiene que armonizar de manera unificada la interpretación musical. Si ellas suenan sin tener ningún nexo, no puede esperarse una armonía en la interpretación musical en conjunto. Esta podrá tener una armonía perfecta en el filme sólo cuando las melodías y canciones sean coherentes teniendo en su centro los temas musicales.

Además de saber utilizar bien las melodías y las canciones, el director tiene que prestar una profunda atención al uso del sonido.

En el filme éste puede representar sutilmente la idea, el sentimiento y el estado psicológico de los personajes, sustituyendo sus palabras y acciones, así como resaltar con un vivo efecto emotivo las situaciones y el ambiente de la vida. Además, puede ser utilizado como motivo para desplegar el argumento, enlazar planos, coordinar sentimientos combinándolos con otros factores de la descripción, así como ejercer sobre la sucesión de las secuencias. El problema de cómo y en qué dirección hacer la interpretación sonora se decide según el propósito del director cinematográfico.

Para dar en el filme una verídica y significativa interpretación sonora, el director tiene que poseer conocimientos profundos y amplios sobre el sonido. Debe tener memorizados muchos y variados sonidos que puedan expresar lo que significa la vida, y

saber bien el sentido y el efecto emotivo que cada uno de ellos puede despertar en los hombres.

El placentero pitido de la locomotora eléctrica que entra en la estación remolcando miles de toneladas de cargamento, no es percibido por la gente como un sonido cualquiera, sino como un clamor de los triunfadores que anuncian orgullosos haber conducido el tren sin accidentes, y como un emocionante llamamiento a nuevos auges laborales. Los que aman y gustan del trabajo no consideran como mero traqueteo de máquinas los diversos sonidos que oyen en el efervescente proceso laboral. Así se explica por qué la gente compara esos sonidos del trabajo creador con una impresionante sinfonía.

Además, las personas se sumergen en un lirismo vital cuando escuchan bellos sonidos en la naturaleza. Si oyen el gorjeo de las alondras que anuncian la llegada de la primavera, sienten la emoción de la temporada de la arada, y si oyen en la profundidad de la noche a la corneja solitaria, les envuelve la melancolía.

Si los variados sonidos de la realidad despiertan los sentimientos de los hombres, es porque todos ellos están relacionados estrechamente con sus vidas. El director que conoce bien qué sentido pueden adquirir los diversos sonidos al combinarse con los pormenores de lo cotidiano, tiene posibilidad de utilizarlos en forma significativa y conformar cada uno de ellos a los sentimientos de nuestro pueblo.

El director debe saber emplear en forma adecuada a las escenas del filme los sonidos que ha escuchado y grabado en su memoria en el proceso de experimentación de la realidad. Los sonidos convenientes a las escenas pueden expresar el mundo interno de los personajes, desempeñar la función de crear un ambiente típico de la vida e imprimir viveza al cuadro mediante la descripción variada y concreta de ésta.

De entre los diversos sonidos que pueden acompañar a la escena el director tiene que resaltar el principal, adecuado a la situación vital y, a través de él, mostrar el mundo interno del personaje y caracterizar la situación y la atmósfera en que éste vive. Sólo así

podrá lograr la unidad armoniosa de la secuencia y el sonido y elevar la función interpretativa sonora.

Para utilizar los sonidos conforme a la escena es necesario pulir en el sentido artístico los que se oyen en la realidad. No todos éstos tienen valor artístico ni tampoco es necesario reproducirlos en el celuloide tales cuales son. Si el director entiende y maneja el mundo de sonidos a la manera de que luego del relámpago se oiga el trueno y, si corre un tren, se escuche el traqueteo de sus ruedas, no se podrán esperar del filme sonidos artísticos significativos. El sonido en éste ha de ser descrito en todos los casos.

El director debe pulir artísticamente el sonido según las exigencias de la escena y su propósito descriptivo y reformar los factores acústicos como son el volumen y la altura de los sonidos naturales. Pero no debe cambiar el matiz propio de cada sonido. Si se altera este matiz, desaparece la peculiaridad del efecto sonoro, razón por la cual se debe acentuar su tonalidad, aunque sea necesario reformar todos los factores de los sonidos naturales conforme a las exigencias de la escena.

Para adecuar el sonido a la escena hay que saber aplicar bien los métodos de su interpretación apropiados a sus características y al contenido de la vida. En el filme se permite utilizar los sonidos aumentando o exagerando intencionalmente su volumen, suprimiendo todos los demás salvo uno solo, o eliminándolos por completo en la escena. Lo importante está en cómo el director aplica los diversos métodos de interpretación del sonido conforme a sus características naturales y al contenido concreto de la escena.

Como la interpretación musical en el filme se hace directamente por el ingeniero de sonido y el técnico de grabación, el director tiene que trabajar bien con ellos. Pero no debe ocuparse de la tarea de dar efectos sonoros en el aspecto técnico y práctico. En el filme la interpretación musical se logra mediante un complejo proceso técnico, pero ese trabajo técnico y práctico no corresponde al director.

La utilización del sonido es un arte. El director debe dirigir siempre su atención a problemas artísticos tales como la línea a

seguir en la interpretación del sonido, las relaciones entre éste y las escenas, su selección y su interpretación.

Sólo un director que sea hábil en la interpretación musical y sonora y sepa cooperar bien con los especialistas encargados de esa esfera, podrá crear excelentes efectos sonoros, verídicos, de tonalidades claras y que armonizan con la escena.

## **EL SECRETO DE LA DIRECCION CINEMATOGRAFICA ESTA EN LA EDICION**

Por lo general, un filme está integrado por cientos de secuencias que reflejan fragmentos de la vida y su edición desempeña un importante papel en la creación cinematográfica.

La edición es un medio de la realización del filme en su conjunto, encaminado a ordenar las secuencias en un curso dramático conforme a la lógica de la vida. En este proceso el director tiene posibilidad de escoger, dentro de la complejidad de la vida, lo esencial y remarcarlo y combinar la descripción general de ésta con sus detalles. Además, mediante la edición, puede constituir un coherente argumento y perfeccionar su composición, entrelazando las acciones de los personajes y los acontecimientos reflejados en las secuencias, y así lograr una armoniosa representación filmica. El secreto de la edición consiste en lograr la integridad de la argumentación cinematográfica creando variados altibajos emotivos.

La edición, por sus múltiples y activas funciones descriptivas, constituye para el director un poderoso medio de creación. Aunque se trate de tomas de un mismo contenido de la vida, según cómo se haga su edición se determina si el argumento se desarrolla en forma ordenada y lógica y con naturalidad o si es incoherente y se hace imposible captar la idea. Sólo aquel director que sepa utilizar bien la

rica posibilidad descriptiva de la edición logrará mostrarles a los espectadores la vida en forma comprensible y clara, conmoviéndolos fuertemente.

En todo el curso de la creación el director no debe dejar de pensar ni por un momento sobre la edición, sino elevar sin cesar su función descriptiva buscando nuevas posibilidades.

Desde el momento de la concepción del proyecto, el director debe pensar en aprovechar a plenitud esas posibilidades descriptivas.

Hay quienes consideran la edición como un proceso creativo que sigue al rodaje, lo que es erróneo. La edición no es, de ningún modo, una técnica de tijereteo.

Ella constituye una forma de reflexión descriptiva y un método de generalización artística propios del director de cine. Sólo cuando sepa reflexionar desde el punto de vista de la edición, el director podrá ver la vida en forma analítica o sintética, según las características del filme, y así bosquejar cada secuencia y dar un proceso integral vinculando orgánicamente los planos aislados. Sin tal meditación ningún director podrá plasmar la literatura en el cine ni tampoco revelar debidamente las peculiaridades descriptivas propias de la cinematografía.

El montaje en la etapa de postrodaje se realiza también sobre la base del proyecto del director. El plan de edición, trazado ya en la etapa de la concepción del proyecto, se fija en el guión técnico y se realiza tal como es en el proceso de filmación. Por eso, el montaje en el proceso del trabajo de postrodaje debe basarse obligatoriamente en el plan correspondiente preparado en la etapa del estudio del guión literario y de la concepción del proyecto.

En la etapa del proyecto, el director, a la vez que presta atención a la distribución y vinculación de las secuencias, debe encauzar su energía en la solución de problemas mayores: cómo reflejar en cada secuencia lo esencial de la vida; cómo elaborar el argumento del filme de modo lógico y claro; y cómo conducir el desarrollo del filme conforme al contenido del guión.

El director debe prestar una profunda atención a la edición

también en el proceso de filmación. En esta etapa tiene que hacer realidad la velocidad y el ritmo del curso de las secuencias ya repartidas en el guión técnico y preparar también los motivos del paso de un plano a otro, teniendo en cuenta la relación entre ellos. Sobre todo, como la composición interna de cada plano se decide en el curso del rodaje, el director tiene que prestarle debida atención a esta composición en dependencia del movimiento de las cámaras.

En la etapa del trabajo de postrodaje, en que se decide y completa definitivamente el orden de la edición, el director debe asegurar una sucesión ordenada de las secuencias sólo con lo necesario, con los mejores planos, sopesando con minuciosidad cada uno de ellos. El director de cine es un artista que se encuentra fuera del cuadro, pero en éste se reflejan correctamente su criterio ideológico y artístico, su personalidad y su talento. Por esta razón, tiene que escoger únicamente los mejores planos, valorándolos con seriedad desde la posición de responder por cada uno de ellos ante la época y el pueblo.

Lo importante en la edición del filme es distribuir y vincular los planos, basándose en la lógica de la vida. Sólo cuando la edición corresponde al curso natural de ésta, la sucesión de las secuencias resultará verídica y vivaz.

El director de cine puede asegurar un orden de la edición conforme a la lógica de la vida sólo si logra aclarar justamente las relaciones de causalidad y la inevitabilidad del desarrollo de los acontecimientos y, sobre esta base, traza correctamente una línea de acción de los personajes. Por lo tanto, la definición de la duración y los planos de cada una de las secuencias, el aseguramiento de la vinculación entre éstas y del motivo del paso de una a otra, la elección de los contrastes de luces y colores, así como la determinación de la forma y el ritmo de los distintos movimientos de las cámaras, en fin, todos los procesos deben corresponder a los caracteres de los personajes y a las exigencias de la vida.

Sobre todo en la edición, es necesario entrelazar indefectiblemente los planos basándose en la lógica de la vida. A este fin, hace falta ponerlos en una relación de causalidad. La

primera escena debe ser la causa de la aparición de la segunda, mientras ésta debe ser, al mismo tiempo, el efecto de la primera y la causa de la tercera.

Con todo, la vinculación lógica de las escenas que reflejan las relaciones de causalidad de las acciones de los personajes y los sucesos, no siempre se constituye de modo directo y ordenadamente. En el filme es frecuente que después de los planos que constituyen la causa de la acción y del acontecimiento, aparezcan otros que no tengan relación directa con ellos y, en un momento dado, les sigan otros que muestren el resultado. Por supuesto, las acciones del personaje y el suceso no pierden la causalidad, aun cuando no aparezcan por orden los planos en esas relaciones.

En la vida ocurre que el resultado no sigue inmediatamente a alguna acción o a un acontecimiento. Pueden existir procesos de despliegue de las acciones y acontecimientos y casos en que se mezclen con ellos tales o cuales episodios con los que no tengan relación directa. También en el filme, sobre la base de la posibilidad de aprovechar libremente el espacio y el tiempo, se puede poner cruzadas o paralelas las distintas líneas de acción de los personajes y los sucesos, e incluso retrotraerlos por el método del recuerdo.

Si el director de cine, pensando sólo en la vinculación lógica de los planos de las acciones y los acontecimientos, los conecta simplemente según el orden de causa y efecto, no podrá describir en forma viva e interesante la compleja y variada vida y, como consecuencia, el desarrollo del filme resultará tedioso.

En la edición, partiendo de las exigencias de la vida y las de la representación cinematográfica, se deben tratar los nexos de causalidad de los planos mediante diversas formas y métodos. La elección de la forma y el método debería basarse en la lógica de la vida, pero en ningún caso es permisible limitarse únicamente a exponer en la pantalla una infinita sucesión de acciones de los personajes y los acontecimientos, sin mostrar el proceso de desarrollo y el resultado.

La relación de causalidad es un requerimiento de principio de la edición, pero si se crea un molde, estableciéndola sólo en forma

rectilínea, la descripción de la vida será árida, y en caso contrario, o sea, si se menosprecia esa relación, sobrestimando su diversidad, se caerá en el formalismo que niega la legitimidad de la vida. Sólo cuando se mantienen por igual la causalidad y la diversidad en la conexión de los planos, el filme describirá en un curso natural el proceso de desarrollo legítimo de la vida.

En la edición deben revelarse claramente la posición y la actitud del director de cine. La descripción artística se verifica en la unión de lo objetivo y lo subjetivo. El realismo es el método de descripción objetiva de la vida, pero, al mismo tiempo, se opone a la tendencia a tratarla fríamente y exige al creador ejercer una intensa acción sobre ella.

El director no debe distribuir y entrelazar de manera puramente mecánica los planos, sin penetrar profundamente en el mundo del drama y adoptando una actitud contemplativa ante los personajes y sus vidas. Ambos aspectos debe tratarlos con ardiente entusiasmo creador y distribuir y conectar los planos con su propia inspiración emotiva.

En la edición, el director tiene que aprovechar con habilidad también la simbolización, la figuración, la fantasía y otros métodos que expresan directamente los pensamientos y sentimientos de los personajes.

Si en la edición se tiene en consideración sólo la lógica de la acción y el acontecimiento, no se podrán idear diversos métodos que se utilizan para mostrar de manera emotiva y profunda el mundo interior de los personajes, y por consiguiente, el curso del filme resultará insípido y rígido. Cosas como planos de insertos que en el filme se utilizan en el sentido simbólico, constituyen elementos imprescindibles para describir en forma emotiva el mundo espiritual de los personajes y acentuar el contenido ideológico del drama, aunque no estén directamente relacionadas con el carácter de los personajes o con los acontecimientos.

Los planos que se utilizan adicionalmente para destacar más clara y minuciosamente el mundo interior de los personajes, deben avenirse a su estado ideológico-sentimental y a los matices de éste y,

al mismo tiempo, resultar claros y comprensibles. Si el público no los comprende, siendo sólo el director a quien le gustan, no tendrán ningún significado; al contrario, constituirán obstáculos para revelar las ideas y los sentimientos de los personajes y para asegurarle al filme un curso emotivo.

En la revelación de las ideas y sentimientos de los personajes, el director debe prestar una gran atención a la búsqueda de los planos adicionales que sean oportunos y de sentido claro. Los planos de insertos no son cosas que se intercalan para llenar un vacío que pueda aparecer en el proceso de desarrollo del argumento. Si se abusa de los insertos que no sirvan para describir de modo emotivo el mundo interior de los personajes y que no tengan sentido claro, resultará incoherente la sucesión de las secuencias.

En la edición del filme es necesario subrayar el significado del aspecto subjetivo del director, pero no de modo absoluto. Si ocurre esto, menospreciando la lógica de la vida y la gramática cinematográfica, se caerá en el formalismo. El formalismo en la edición niega el enlace de las secuencias según la lógica de la vida y las exigencias del lenguaje cinematográfico, y las relaciona puramente sobre la base del subjetivismo del director, acentuando cierta impresión abstracta e incomprensible. En la edición del filme intervienen las vivencias y el propósito del director, pero esto debe basarse rigurosamente en la vida.

Con una hábil edición el director debe atraer al público hasta la profundidad del mundo de la obra, de manera que acepte espontáneamente la vida que se desarrolla en la secuencia y manifieste su total simpatía por ella. El poderío creativo de la edición está en ganarse de un tirón el corazón de los espectadores, que poseen diferentes personalidades e inclinaciones artísticas.

Para lograr que el público se interese sólo por la vida que se desarrolla en las escenas, sin distraerse, hace falta coordinar indefectiblemente las secuencias del filme, pero, al mismo tiempo, variando en forma armoniosa los distintos sentimientos de los personajes se deben dar dinamismo a las escenas y utilizar en su desarrollo diversas curvas e imprimirle elasticidad a la trama.

Por supuesto, con el pretexto de imprimirle elasticidad al desarrollo del filme, no se debe crear una tensión dramática permanente. Si el público se ve envuelto en una tensión excesiva, no sólo no llegará a comprender como es debido el contenido de la obra sino que, además, se sentirá hastiado. Y en el caso contrario, o sea, si las escenas transcurren sin dinamismo, el público, aburrido, pensará en otras cosas. A fin de cuentas, los dos extremos perjudican por igual para atraer al público hacia el mundo de la obra y hacerle comprender claramente su contenido.

En el arte hace falta tratar con seriedad todos los factores que ejerzan influencia sobre la idea y los sentimientos de los hombres. El director no puede obligar a llorar al público porque así lo haga el protagonista, ni tampoco exigirle irrazonablemente ver el filme hasta el fin, si resulta aburrido. El director debe saber conmover al público con su fuerza e inteligencia creativas. Y bajo ninguna circunstancia debe menospreciarlo.

En el arte cinematográfico revolucionario deben establecerse entre el creador y el público una relación pura y firme en el plano ideológico y, en el moral, una noble ética según la cual se respeten y confíen recíprocamente.

## **EL ASISTENTE DE DIRECCION ES UN CREADOR**

En la creación cinematográfica es importante determinar exactamente, junto con la posición y el deber del director, los de su asistente y elevar su papel. Como el asistente de dirección no es un simple cargo administrativo, sino uno de los creadores de los filmes, es imposible poner debidamente en acción al grupo de creación sin darle solución correcta a este problema.

En un tiempo se discutió mucho sobre el particular. De hecho, anteriormente no estaba bien definido el oficio del asistente de

dirección, lo que motivó que, al hacer un balance de la labor creativa, uno de ellos preguntara: “¿También el asistente de dirección es un creador?”

Si hubo discusiones acerca del problema del asistente de dirección, esto se debió a la situación de entonces, cuando no se había establecido todavía un sistema científico de creación cinematográfica ni determinado claramente la posición, el deber y el papel de este cineasta.

No hay esfera de creación de tan vasta amplitud y de tan complejo contenido como el proceso de realización cinematográfica. A diferencia de las novelas o poemas, que los autores escriben de manera individual, la realización de filmes constituye un trabajo que ejecutan en común numerosos artistas y, además, un proceso muy complejo. Es especialmente amplio el trabajo de creación del director de cine. Este, aunque posea una extraordinaria capacidad, no podrá en absoluto llevar a cabo por sí solo esa enorme tarea si no cuenta con la ayuda de otros miembros del colectivo creador. Así se justifica la existencia de la función de asistente, encargado de ayudar al director en dicho trabajo.

Originalmente, el cargo de asistente de dirección apareció en el sistema de creación cinematográfica capitalista, pero con la denominación de realizador asistente, el cual no es creador. Este, al igual que otros artistas, está sometido al productor cinematográfico, dueño del dinero, sin pasar de ser una especie de criado, obligado a cumplir a ciegas las instrucciones del realizador, sin manifestar ningún criterio independiente en el curso de la creación, e incluso forzado a satisfacer las demandas personales de él. Su situación de sirviente es miserable, pues tiene que atender los caprichos del realizador y de otras personas. En una palabra, puede considerarse como un peón doblemente subordinado, tanto al productor cinematográfico como al realizador.

Aunque el problema de la posición del asistente de dirección ha sido planteado en el sistema de creación cinematográfica capitalista, no ha podido resolverse justamente en la sociedad capitalista, donde el dinero es omnipotente. Incluso en la sociedad socialista, cuando

en el sector de la cinematografía persistían todavía los vestigios capitalistas y no estaba completo el sistema de creación cinematográfica socialista, no ha sido solucionado justamente el problema de la posición y el papel del asistente de dirección.

Si entonces éste se consideraba como alguien destinado a cumplir las tareas secundarias del director o trasladar el vestuario y los accesorios de los actores, esto se debió a la caduca concepción que dejara el sistema de creación cinematográfica capitalista.

Tampoco es correcta la opinión según la cual se le considera como alguien que fracasó en su intento de ser director de cine o que está en la etapa de preparación para serlo. Tratarlo como un aprendiz de la técnica y estimar su posición como la fase preparatoria para ser director de cine, es como no considerarlo, de hecho, un creador.

Dentro del sistema de creación cinematográfica socialista se denomina asistente sólo para establecer ese cargo en la plantilla. Al igual que otros miembros del colectivo, también tiene su esfera de realización, y el importante deber de impulsar la producción cinematográfica.

Organizando y ejecutando directamente el trabajo del grupo de creación, debe dirigir los ensayos de los actores y atender la preparación de sus vestuarios y accesorios.

Al cuerpo de creación pueden incorporarse varios asistentes de dirección, y al primero de éstos corresponde el papel de jefe del estado mayor, encargado de programar y ejecutar directamente la realización de la cinta.

Para producirla deben priorizarse los trabajos organizativos y económicos para la creación artística, y asegurarse las condiciones materiales y técnicas. Lo que tiene mayor importancia en esto es el trabajo organizativo. Como que se trata de una tarea compleja y de responsabilidad, encaminada a planificar las actividades de los miembros del grupo de creación y a entrelazar con esmero sus trabajos comunes, es impermisible que varias personas se encarguen de ella por turno o que se realice descuidadamente. Sólo contando con un cargo especializado en organizar con

responsabilidad la creación en el plano artístico, es posible orientar de manera activa y eficiente la producción del filme.

Del trabajo organizativo para la creación artística debe encargarse, naturalmente, junto con el director, su primer asistente, quien conoce bien el conjunto de las actividades del grupo de creación y ocupa una posición que le permite controlar, organizar y ejecutar de manera unificada esas actividades. Dado que el director es el comandante del grupo de creación, sería más conveniente que su primer asistente asumiera y cumpliera el papel de jefe del estado mayor. Partiendo de tal requisito de la creación cinematográfica, lo hemos designado jefe del estado mayor del grupo de creación.

Dentro del conjunto del trabajo de producción del filme él, como jefe del estado mayor, tiene el deber de asir las riendas del trabajo artístico, asegurarle la organización administrativa y procurar que se creen a tiempo suficientes condiciones materiales y técnicas. Sólo entonces el director, comandante del grupo de creación, puede tomar una decisión acertada y dirigir con éxito la batalla por la creación sobre la base de las condiciones preparadas por su jefe de estado mayor.

Sólo cuando el primer asistente de dirección realiza minuciosamente el trabajo organizativo para la creación artística y lo impulsa con acierto, el grupo de creación puede actuar de manera ordenada y realizar excelentes filmes con pocos gastos de mano de obra, fondos financieros, materiales y tiempo.

El primer asistente de dirección debe saber desplegar el trabajo con iniciativa conociendo perfectamente la capacidad y el estado de disposición de los miembros del grupo y juzgando con acierto las circunstancias. Si él, siendo como es jefe del estado mayor, vacila y se comporta pasivamente, sin un criterio propio, no sólo no puede asegurar debidamente las actividades de las diversas ramas y los miembros individuales del grupo de creación, sino que, además, perderá el tiempo inútilmente, corriendo por todas partes para atender asuntos de segundo orden. El asistente que asume la función de jefe del estado mayor debe organizar y llevar a cabo de manera atrevida y con opinión propia el trabajo creador, al igual que el

director.

El asistente de dirección es un creador independiente. Su misión principal consiste en asistir enérgicamente al director en su tarea creadora y ayudarlo a producir una excelente obra que corresponda al requerimiento de la época y a la aspiración del pueblo.

No por razón de ser creador independiente, el asistente debe efectuar arbitrariamente su trabajo, sin seguir el proyecto del director. Sólo cuando trabaje siempre en el sentido de encarnar correctamente el propósito creativo de éste, podrá prestarle una ayuda eficiente.

Uno de los deberes principales del asistente de dirección es trabajar bien con los actores.

Anteriormente hubo entre los asistentes algunos que trataron de realizar filmes sin siquiera saber orientar debidamente los ensayos de los actores. Quien no sabe realizar el trabajo creador con los actores no tiene validez para ser director de cine, por mucho que conozca la literatura y domine otros medios de descripción cinematográfica.

Lo principal en el trabajo de dirección es la labor con los actores. Tal como al margen de esta labor no puede existir el trabajo del director, tampoco puede concebirse sin ella el de su asistente, encaminado a ayudarlo en la tarea creativa. Si éste quiere secundarlo y ayudarlo eficazmente en sus actividades creativas, tiene que trabajar bien con los actores.

Si el director se concentra en la orientación de los ensayos de los actores principales y atiende, al mismo tiempo, el conjunto de ensayos de los otros actores, su asistente debe encargarse principalmente de dirigir los de los actores con papeles episódicos y los extras sin dejar de atender individualmente los ensayos de todos los actores. En el filme, las actuaciones de éstos se perfeccionan gracias al esfuerzo común del director y de su asistente.

El trabajo de este último con los actores debe realizarse no sólo durante la producción del filme, sino también, ininterrumpidamente, en el curso de los ensayos cotidianos. Compenetrándose con los actores, el asistente debe orientar de manera responsable y regular

su ejercitación. El cotidiano trabajo creador con los actores constituye para él un proceso en que acumula experiencias para poder dirigir mejor sus actuaciones durante la realización del filme y en que se prepara mejor como artista independiente.

El asistente de dirección debe confeccionar un plan perspectivo para elevar el nivel interpretativo de los actores sobre la base de conocer profundamente su grado de preparación político-ideológica y su destreza, y dirigir sus actuaciones de manera científica. En este proceso conocerá mejor los principios y métodos de trabajo con los actores y elevará incesantemente su nivel de dirección de las actuaciones.

El asistente de dirección debe estar versado en las cuestiones de vestuario y accesorios de los actores.

Como tiene como principal deber el trabajo con los actores, está obligado a conocer bien sobre el vestuario y los accesorios, importantes medios para la ejecución de sus papeles. Desde luego, al dirigir el trabajo de los actores el asistente de dirección debe prestar mayor atención a que experimenten y caractericen a los personajes, sobre todo, en sus parlamentos y acciones. Con todo, como el actor debe utilizar bien el vestuario y los accesorios para crear la imagen viva del personaje, el asistente de dirección tiene que prestarles la atención necesaria aun canalizando el esfuerzo en su deber principal para dirigir las actuaciones.

Debe conocer profundamente las características de la época, la posición clasista de los personajes y sus inclinaciones y gustos, reflejados en cada vestuario y accesorio, para poder orientar a los actores a utilizarlos debidamente.

Debe tener tan profundos conocimientos sobre el vestuario y los accesorios que pueda llamarse especialista en folclore, pues sólo así podrá dirigir eficientemente el trabajo creativo del actor y mostrar en el plano la viva imagen del personaje.

Cuando se lleva a la pantalla una obra que refleje la vida del pasado, es posible que algunos actores noveles no sepan bien qué calzado y vestuario deben llevar para interpretar a sus personajes. En este caso, les toca a los escenógrafos la tarea de resolver, sobre la

base de sus conocimientos, una parte de este problema, pero es el asistente de dirección, quien, como guía directo de la actuación, debe conocer la vida y las costumbres de la época reflejada en la obra, porque sólo así puede escoger con acierto el vestuario y los accesorios correspondientes a los caracteres de los personajes y a la época, y ataviar adecuadamente a los actores.

Para versarse en materia de vestuario y accesorios, el asistente de dirección debe comprender correctamente el guión literario y el técnico y, al mismo tiempo, poseer conocimientos especializados sobre la historia y el folclore, y conocer también profundamente sobre las artes plásticas. Sólo así puede manifestar una opinión independiente como creador y ayudar debidamente al director en su trabajo de creación.

Un verdadero asistente ayuda sinceramente al director a crear filmes de excelentes imágenes cinematográficas y en este proceso creativo encuentra su dignidad.

## **EL CARACTER Y EL ACTOR**

**“Si los actores no profundizan en la realidad sus interpretaciones tampoco podrán reflejar en forma correcta a los hombres de nuevo tipo que se transforman y se desarrollan incesantemente.”**

KIM IL SUNG

### **EL ACTOR ES EL ROSTRO DEL FILME**

En el filme el actor es representante directo e independiente del carácter del hombre. Sin él es imposible caracterizar al personaje en la película y, en consecuencia, perfeccionar la descripción cinematográfica.

Aun cuando el guión describa el magnífico carácter humano y una vida significativa, su éxito depende del trabajo de los actores para llevarlos a la pantalla. Un verdadero actor enriquece lo descrito en la obra con sus ideas y sentimientos, con sus vivencias, con su fantasía y talento creadores. El actor que sabe crear perfecciona la descripción, haciendo madurar lo que el escritor no pudo completar y encontrando lo que se le escapó a éste.

La representación del personaje por el actor resulta más viva que su caracterización con letras o con líneas y colores, e incomparablemente más detallada que su interpretación con melodías o movimientos rítmicos. Ningún otro arte puede retratar al ser humano tan viva y palpablemente como el arte del actor.

En el filme, se logra la armonía de la representación teniendo

también en su centro los caracteres de los personajes interpretados por los actores. Si los diversos elementos de la descripción no se combinan con el carácter del personaje como centro, es imposible lograr la unidad armoniosa de la representación cinematográfica. El director y demás creadores ven, a fin de cuentas, el fruto de su esfuerzo en la representación filmada de los actores.

El actor, además de ser un creador que representa directamente el carácter del personaje, es el guía que establece la comunicación viva entre el público y la pantalla y lo introduce en el mundo del filme. En la producción cinematográfica participan creadores de diversas ramas, pero ninguno de ellos puede sustituir al actor en la interpretación del personaje ni tender un puente entre la pantalla y el público. Los otros cineastas pueden ayudar grandemente al actor en la ejecución de su papel, pero de ninguna manera sustituirlo apareciendo personalmente en la pantalla. Por eso, para que el filme ejerza una fuerte influencia sobre los espectadores, es importante que el actor interprete bien su papel.

El público no se familiariza enseguida con los nombres de los personajes del filme, pero los evoca fácilmente si les señalan los nombres de los actores que los representaron. Y aun cuando olvide con el tiempo tales o cuales detalles del argumento y no recuerde de inmediato el nombre del protagonista e incluso el título del filme, si se les indica quién ha interpretado el papel protagónico, evoca con frescura sus imágenes. He aquí la característica y la fuerza del arte del actor.

El actor es un artista que, mediante la interpretación del personaje, orienta al público a comprender a fondo la época y la vida y contribuye a la educación y transformación revolucionarias de éste.

El papel cognoscitivo-educativo del arte cinematográfico no se puede concebir al margen de la representación del personaje por el actor. Este no sólo caracteriza vívidamente al hombre en la escena tal cual es en la realidad, sino que, además, en este proceso muestra la genuina imagen del ser humano y el proceso legítimo de desarrollo de la vida. De esta manera, por medio de esa imagen que

crea el actor en el filme los espectadores llegan a comprender la esencia de la vida y la legitimidad de su desarrollo.

El verdadero objetivo del arte cinematográfico no reside simplemente en hacer comprender a los hombres el mundo, sino en prepararlos como revolucionarios comunistas e impulsar con energía la revolución y la construcción. Este mismo objetivo se alcanza a través de la interpretación del personaje por el actor.

El actor puede cumplir en forma impecable su noble misión asumida ante la época y la revolución sólo cuando logre con su actuación una verídica imagen del personaje. La esencia del arte del actor y la razón por la que éste sirve de rostro para el filme consiste en la creación del carácter, que constituye el centro de la representación filmica. El actor que no logra crear el verdadero prototipo del hombre que represente los intereses e ideas de las masas populares, no puede llamarse genuino artista.

La veracidad de la interpretación del actor depende de su concepción del mundo. A base de esa concepción el actor comprende la obra, experimenta el carácter y la vida de su personaje y los reproduce mediante una actuación vívida. En el filme no debe existir la imagen del personaje que no esté influida por la concepción del mundo del actor. Tal como toda imagen es un cuadro de la vida creado según el criterio del artista, así también el personaje del filme es interpretado por el actor desde su punto de vista.

Este crea siempre el carácter según el grado de su propia preparación político-ideológica y talento artístico. Quien interpreta el papel de un jinete de Chollima lo hace desde la altura en que encarna en sí el espíritu de la época de Chollima, y según su preparación artística.

El hombre nunca puede manifestar más de lo que sabe, ni por encima de su grado de preparación. También el actor sólo cuando conceptúa a todos los personajes que le tocan, bien preparado en el aspecto ideológico y artístico, puede caracterizarlos excelentemente. Para expresar tres o cuatro cosas él debe estar preparado para diez, pero si trata de interpretar diez, estando preparado sólo para tres o

cuatro, entonces todo le saldrá al revés, como quien, tratando de pintar un tigre, dibuja un perrito. Esto quiere decir que el actor debe poseer una correcta concepción del mundo y una elevada capacidad artística para interpretar verídicamente al personaje.

El actor enfrenta el importante problema de experimentar verídicamente al personaje que va a interpretar, junto con el de tener una correcta concepción del mundo.

La experimentación constituye para el actor la clave de la representación. Para él, la interpretación del personaje significa vivir y actuar con las ideas y sentimientos de éste. Sin pasar por el proceso de experimentación en que acepta y asimila como suyos la idea y los sentimientos del personaje, el actor no podrá interpretarlo de manera verídica.

Cuanto mejor conozca al personaje y más a fondo lo experimente, tanto más verídicamente lo caracterizará. El actor necesita esta experimentación para identificarse a plenitud con la idea y los sentimientos del personaje y para hablar y actuar a su manera, confiando en él como en sí mismo. La experimentación que el actor no logre encarnar en forma viva en el proceso de la interpretación, no tiene ningún sentido. Resultará significativa y viva sólo aquella experimentación que contribuya efectivamente a la creación de la imagen verídica del personaje.

En la experimentación del personaje el actor debe penetrar en el conjunto de su mundo interior, pero lo principal de esto es que conozca la idea que constituye la médula del carácter de éste. Sin experimentarla es imposible penetrar en la esencia del carácter ni comprender a las claras otras características suyas. Si el actor dirige su primera atención a la experimentación de la idea del personaje, podrá caracterizarlo en todos los aspectos y, al mismo tiempo, destacar lo más esencial.

Para experimentar al personaje en forma amplia y profunda el actor tiene que estudiar primero el guión y, sobre esta base, experimentar la vida que sirve de fundamento a la descripción del personaje. Sólo cuando, estudiando el guión, conozca a fondo al personaje y, a partir de esto, profundice en su vida, puede entrar con

naturalidad en su mundo. Sólo experimentando la vida del personaje con miras bien definidas, es que el actor puede identificarse realmente con el personaje. Si entra en la etapa de ensayos sin llegar a experimentar su vida, esto significa crear primero el molde y adaptar el contenido a éste, lo que hace imposible crear una imagen verídica.

Una vez experimentados la idea y los sentimientos del personaje, el actor tiene que expresar su mundo interior con su propio lenguaje, movimientos y expresiones faciales. Una viva imagen del hombre nace de la unidad completa de la vivencia y la interpretación del actor. Por eso, éste debe ser fotogénico y estar bien preparado en el plano espiritual, físico y técnico.

Lo hermoso de un rostro fotogénico se caracteriza por su forma típicamente coreana, que expresa una noble personalidad en combinación con un sublime espíritu y un aspecto armonioso. La llamada belleza facial que no esté acompañada por una noble idea, no puede impresionar a los hombres, y con un rostro que no tenga una armonía plástica no se puede crear una hermosa imagen escénica.

La verdadera hermosura del hombre no la decide su aspecto exterior, sino sus rasgos ideológicos y morales. Un hombre, aunque posea una cara agraciada y esté vestido elegantemente, jamás podrá considerarse una persona atractiva si no es sano en el aspecto espiritual e íntegro en el moral.

Todas las personas, sobre todo los actores, que tienen la noble misión de aparecer ante el público y educarlo, deben ser bellas tanto en el aspecto ideológico como en la apariencia. Quien no sea sano espiritualmente y bello en lo físico, no puede crear una imagen noble del hombre.

Los actores noveles fotogénicos suelen atraer desde el principio la atención de los espectadores. Aunque sea insuficiente su preparación básica, podrán intervenir en una o dos obras gracias a la generosa expectativa del público. Pero, más tarde o más temprano, la actuación de aquel actor que carezca de formación no gozará de la simpatía del público, por muy atractivo que sea su rostro.

El aspecto exterior del actor no puede constituir la condición fundamental para la interpretación del personaje. Lo importante en él es la excelencia y la belleza de su ideología. Si el actor se acomoda y se torna negligente en su formación ideológica y en los ensayos por haber ganado la simpatía del público en uno o dos filmes, no tardará en desaparecer de la pantalla.

También es erróneo creer que algunos desempeñan papeles de personajes positivos por tener rostros atractivos y que otros interpretan sólo papeles de personajes negativos por tener caras feas. Para los actores preparados en el plano ideológico y artístico resulta igual interpretar el papel de cualquier personaje, positivo o negativo. Aquel que esté preparado para interpretar cualquier personaje es un actor realmente formidable. Si, por lo general, no se les asignan los papeles de personajes positivos a los actores que suelen interpretar el papel de enemigos de clase, esto se debe a la impresión que da a los espectadores y, de ninguna manera, a que sean, desde sus inicios, “actores destinados a papeles negativos”, ni a que no tengan capacidad para interpretar personajes positivos.

Además, el rostro fotogénico del actor cambia incesantemente. Esto no es un fenómeno que ocurre porque el actor tiene que representar a personajes diferentes o porque cambian las condiciones de la filmación, sino depende del grado de preparación del actor.

El rostro fotogénico del actor debe progresar siempre en el sentido positivo. Si él, considerando como una suerte innata ser una persona atractiva, deja de esforzarse por su formación ideológica y capacitación artística, no durará mucho tiempo su vida de actor. Al igual que una piedra preciosa brilla sólo cuando es pulida, los actores físicamente bellos deben hacer mayores esfuerzos para su superación ideológica y capacitación artística, de manera que hagan resaltar siempre su rostro fotogénico.

Hace ya mucho tiempo pasó la época de la “omnipotencia del retrato”, en la que bastaba tan sólo la exhibición de la cara del actor.

El filme que persiga alcanzar popularidad a costa de la belleza física de algún actor, no puede considerarse un verdadero logro

artístico. La cinematografía capitalista, que adula al público con la presentación de unos cuantos “actores de popularidad”, es reaccionaria en su esencia, pues los convierte en títeres y mercantiliza el cine. No puede haber verdadero espíritu creador ni florecer un arte bello donde el actor vende su cara e incluso su conciencia.

El rostro del actor debe contribuir a la creación. Por esta razón, debe adaptarse al del personaje, y nunca al revés. No es correcto que el actor, so pretexto de mostrarse natural, se presente con un rostro no caracterizado. Lo que hace de él un artista no consiste en presentar repetidamente su cara como si estuviera estereotipada, sino en su capacidad creadora de interpretar diversas y múltiples individualidades. Todos los personajes amados sinceramente por el pueblo son vivas y heterogéneas imágenes de personalidades que el actor interpreta con su propia cara.

El actor que represente a un revolucionario en un filme tiene que vivir, trabajar y luchar realmente como él. Para actores revolucionarios no puede haber diferencia entre la actividad creadora y la vida privada. Por eso, deben establecer el ambiente de vivir creando y de crear viviendo, y así investigar y crear durante toda su existencia.

Sólo aquellos que se esfuercen tesoneramente en la creación y sepan convertir toda su vida en un proceso de incansable autocapacitación creativa, pueden llegar a ser genuinos artistas amados por el pueblo.

## **LA ACTUACION SIEMPRE DEBE SER NOVEDOSA**

Es un deseo unánime de todos los actores crear muchas imágenes genuinas del hombre que dejen imborrables impresiones en el público y sean sus íntimas compañeras de camino en la vida. Pero

no todos logran ver realizado este deseo. Hay quienes no consiguen crear en sus largos años de vida de actor caracteres magníficos que queden grabados en la mente del público, aunque representan a numerosos personajes; mientras otros, si bien tienen poco tiempo como actores y han interpretado pocos papeles, crean brillantes caracteres, gracias a lo cual sus nombres, junto con las imágenes que representaron, se recuerdan por mucho tiempo en la historia del arte. La vida artística del actor no se aprecia según el número de personajes caracterizados, sino de acuerdo a cuan excelentemente ha logrado interpretar a personajes originales.

Para ser un genuino creador del arte el actor debe dar en cada ocasión una nueva imagen del hombre. Sólo cuando logre representar magníficamente hasta el último personaje, digamos el centésimo, podrá ser un verdadero artista que sirva dignamente a la revolución con esas cien caracterizaciones, o sea, con cien caras y nombres. El actor que represente caracteres más o menos parecidos a pesar de interpretar distintos papeles, es artista sólo de nombre, y no puede considerarse un verdadero creador.

El actor que sabe crear realmente logra interpretar en forma impecable los distintos caracteres sin presentar repetidamente una misma individualidad. Sólo cuando representa a todos los personajes con sus respectivas individualidades bien definidas, el actor puede mostrar justamente la vida y dar verídicas y peculiares imágenes de hombres.

Para interpretar en forma original al personaje, el actor debe considerar con su propia fe el carácter descrito en el guión.

En el caso de una novela o una obra pictórica, la descripción de los personajes no sobrepasa a sus páginas, pero los caracterizados en un guión cinematográfico o una pieza dramática tienen que ser reproducidos por los actores. En este proceso el actor no debe interpretar mecánicamente la imagen descrita en la literatura. Si él trata de manera pasiva e interpreta mecánicamente lo caracterizado en la literatura, sin manifestar fervor y emoción creadores que emanen de su fe, no podrá dar una imagen viva del personaje.

En el caso contrario, si el actor se pone a interpretar a su libre

albedrío, inventando tales o cuales peculiaridades que no tengan que ver con el carácter descrito en la literatura, prevalecerá sólo la subjetividad, lo que hará malograr la caracterización. Por supuesto, el actor debe poseer también la fantasía creativa. Pero si esta fantasía se aparta de la literatura, resultará no sólo inútil sino también perjudicial. En todo caso, el actor debe hacer ostentación de su individualidad creadora en el sentido de interpretar fielmente al personaje apoyándose a pie firme en la literatura.

El actor encargado de representar a un personaje tiene que llevar a cabo eficientemente los preparativos para el trabajo creativo sobre la base del estudio del guión. Debe analizar su carácter desde diversos ángulos de la vida y reflexionar seriamente para determinar con claridad cuáles de sus características destacar, qué lenguaje y conducta adoptar, en qué forma realizar el maquillaje y qué clase de vestuario y accesorios utilizar. Si interpreta al personaje sin realizar estos trabajos previos, cometerá el error de tratar de adaptarse mecánicamente a su carácter, o adecuar éste a la individualidad propia.

Sólo cuando él se dedica a la interpretación con un criterio propio y firme, puede armonizar su individualidad creadora con el carácter del personaje, llegando a crear una imagen viva.

El actor ha de ser independiente no sólo en el estudio del guión, sino también en el trabajo que realiza junto con el director. Si pierde independencia y depende por entero de éste, moviéndose pasivamente según sus indicaciones, no puede crear imágenes vivas.

El actor, con una clara y propia opinión creativa, debe colaborar honestamente con el director y demás miembros del colectivo, y en ello reflejar plenamente su originalidad creadora y a la vez asegurar una perfecta armonía a la representación cinematográfica general.

La personalidad creadora del actor se manifiesta en forma concreta a través de la interpretación del personaje. Por esta razón, ella adquiere sentido sólo cuando sirve de modo original a la interpretación de la individualidad del personaje. En las excelentes imágenes de personajes de los filmes se observa sutilmente

armonizada la originalidad creadora del actor con las peculiaridades del carácter de esos personajes.

El que no logra comprender al personaje a partir de sí mismo no puede manifestar a plenitud no sólo su individualidad, sino tampoco la del personaje; y quien no sabe coordinar su actuación no es capaz de mostrar ni la individualidad del personaje ni la suya propia. Un genuino carácter en el cine puede ser representado en forma viva sólo mediante la fusión natural de la individualidad del personaje y la del actor.

La originalidad del actor debe reflejarse invariable y nítidamente en todo el curso de la interpretación del personaje. Como la personalidad no significa sólo una o dos características individuales, el actor no debe tratar de demostrar alguna maestría peculiar o habilidad sorprendente sólo en uno o dos pasajes. Si ocurre esto, la actuación no puede ser verdaderamente original.

El actor, al igual que el director, tiene que perseguir una meta ambiciosa en todo el proceso de la representación del personaje y saber reflejar en ésta, de modo invariable y claro, su personalidad. Si se empeña en destacar sólo una o dos escenas o se limita a enfatizar aspectos menudos, esto no pasa de ser una mera actuación profesional de quien carece de audacia. Si se concentra sólo en hacer resaltar un pasaje, sin elevar el nivel general de la representación, y si se destruye la armonía general de la representación por la fuerte impresión que produzca una escena, esto contraviene también a la ética de la creación. Nuestros actores deben dar al traste con el viejo molde de conferir preponderancia a la popularidad, o sea, el de tratar de mostrar la individualidad poniendo el acento sólo en un pasaje de alguna escena.

Sólo el actor libre de cualquier molde es capaz de crear nuevos caracteres. El molde en la actuación, siendo una desviación motivada por la falta de la comprensión correcta del carácter creador del arte del actor, se relaciona con la actitud errónea hacia la creación. Una actuación original no se logra con cierto “estilo” peculiar introducido por la preponderancia de la destreza o por la ostentación. Es un fruto del fervor creador y elevado sentido de

responsabilidad que manifiesta el actor sobre la base de una profunda comprensión de la vida y de una clara conciencia del objetivo de su actuación.

El molde en la actuación no tiene que ver con la personalidad, sino que es un mal hábito que deforma al actor y un residuo del viejo sistema de actuación que tiende a la ostentación artificial. Tal molde se crea tanto por la profesionalización del arte del actor como por la indolente actitud de crear fácilmente, sobre la base de experiencias viejas y sin esforzarse por elevar la destreza artística. El molde es también un resultado de la acumulación, en la vida privada del actor, de diversos malos hábitos que redundan negativamente hasta en su actuación.

El nuevo carácter debe ser interpretado siempre sobre una base inmaculada, tal como en un papel blanco se dibuja una pintura. El actor no debe estudiar al nuevo personaje sobre la base de su concepción o molde anterior, sino canalizar todos sus esfuerzos y talento en comprenderlo en forma auténtica, tal como es, y representarlo de modo original.

Después de captar correctamente los rasgos singulares del carácter del personaje, el actor debe reflejarlos bien en todo el curso de la interpretación, para dar originalidad a su actuación.

El hecho de que el actor represente a un nuevo personaje significa precisamente crear un nuevo carácter. Es natural que le toque interpretar a diferentes tipos de personajes que pertenecen a distintas épocas. Si ayer representó a un obrero, hoy puede desempeñar el papel de un campesino y, si anteriormente describiera a un trabajador del Partido, esta vez podría ejecutar el papel de un estudiante universitario. Así pues, el actor debe estar listo siempre a desempeñar el papel de cualquier personaje. Si se limita o se especializa a determinados papeles, esto perjudicará su personalidad creativa y, finalmente, lo convertirá en un artista incompleto.

Sólo cuando sepa interpretar novedosamente cualquier papel, el actor puede manifestar correctamente su personalidad creadora. Esta no sólo debe manifestarse como característica que distinga a un

actor del otro, sino que, además, debe reflejarse en la originalidad de la actuación, que requiere interpretar de modo diferente a los distintos personajes. La personalidad que no se refleja en la originalidad de la representación no puede llamarse genuina personalidad creadora.

Para dar una imagen verídica del personaje, el actor debe conocer bien la vida.

Sin conocer a la perfección la vida del pueblo, no podrá interpretar correctamente nuestra realidad ni expresar en debida forma la idea, los sentimientos y los rasgos de los hombres de nuevo tipo de nuestra época.

Un actor que desconoce la vida no podrá dar una imagen verídica, porque al desviar la atención hacia las manifestaciones del personaje como son el vestuario y la manera de hablar y caminar, sin profundizar en su mundo interior, no logra captar los rasgos esenciales de su carácter.

La idea que constituye el núcleo del mundo interior del personaje es el factor fundamental que determina el carácter. Aunque se trate de una misma idea, ésta varía en grado según los hombres y se manifiesta en forma diferente en sus acciones. He aquí, precisamente, los rasgos del carácter. Como la conciencia ideológica del ser humano nace, varía y se desarrolla incesantemente sobre la base de su procedencia clasista, situación económica, condiciones socio-históricas y medio ambiental, no puede ser igual en diferentes hombres y, por ende, éstos, suponiendo que son cientos, se distinguen con sendos caracteres. Por este motivo, el actor debe estudiar minuciosamente el aspecto espiritual del personaje dentro del proceso del cambio y el desarrollo de la vida, para comprender justamente su conciencia ideológica y representarla vívidamente.

El actor no sólo debe hallar con acierto nuevos rasgos del personaje sino que, además, tiene que buscar nuevos medios de representación para expresarlos claramente.

No debe tratar de interpretar al obrero de hoy con los métodos y técnica de actuación con que representara al obrero de otro tiempo.

Si representa a todos los personajes que le tocan recurriendo invariablemente a un mismo método y técnica no podrá liberarse de un mismo molde de lenguaje, de gestos y de modos de caminar, por más que cambie el maquillaje y por muy específicos que sean la indumentaria y los accesorios y, como consecuencia, los personajes interpretados resultarán parecidos, inevitablemente. Si bien el maquillaje, el vestuario y los accesorios desempeñan un papel importante para poner de relieve la particularidad del personaje, no se deberá tratar de resolver el problema con ponerle un bigote de forma ingeniosa, una gorra o espejuelos extravagantes.

La vía para lograr actuaciones originales consiste en que el actor estudie a fondo la peculiaridad del carácter del personaje y observe en detalle cómo manifiesta esta peculiaridad en el curso de la vida y, sobre esta base, busque el método y la técnica apropiados para reflejarla.

El actor, siendo como es un creador, tiene que plantearse una elevada meta cada vez que va a caracterizar un personaje, y hacer ingentes esfuerzos por alcanzarla en forma nueva y peculiar, y de esta manera lograr que el centésimo personaje que represente se destaque con la centésima individualidad.

## **LA ACTUACION REQUIERE CONOCER LA VIDA**

En el cine se puede considerar al actor como un creador que tiene en su mano la llave maestra para la interpretación auténtica del personaje y su vida. Sólo cuando él, artífice de esta tarea, ejecute su papel de modo verídico, puede ser verídica también la representación cinematográfica.

Actuar verídicamente ante la cámara significa hablar y portarse como en la realidad. Por tanto, delante de la cámara, el actor no debe “accionar”, sino vivir como en la realidad.

En la cinematografía puede crearse una imagen viva del hombre sólo cuando el actor y el personaje se funden en uno solo. Únicamente cuando se logra esto, el primero puede convertirse en el segundo y éste aparecer como un hombre auténtico a través de aquél. Esa identificación no se logra por el simple hecho de que el actor se maquilla y se viste como el personaje y obra bajo su nombre. Tan sólo con una convincente vestimenta el actor no puede dar jamás una imagen viva del personaje. Mientras no estén unificados ambos en los pensamientos y en la conducta no puede crearse una imagen viva del hombre.

Si el actor quiere lograr su identidad con el personaje en la representación, debe penetrar profundamente en el mundo de éste, analizar y conocer con exactitud su carácter y, sobre esta base, experimentar con ahínco su vida.

Para él, analizar y conocer el carácter del personaje viene a ser el más importante y primordial trabajo en la interpretación del personaje. De cómo efectúe este trabajo dependen todos los problemas que surgen mientras experimenta e interpreta al personaje. Un actor que no conoce a profundidad el carácter del personaje no puede comprender realmente ni su idea y sentimientos ni, a la larga, tener entusiasmo para crear una nueva imagen.

El actor tiene que conocer el carácter y la vida de su personaje no sólo con lo que respecta a su pasado, presente y futuro, sino también en relación con otros personajes.

Lo importante para el actor en el estudio del personaje es conocer con precisión su idea que constituye el núcleo de su carácter, y el proceso del cambio y desarrollo de la misma. La conciencia ideológica, formada en medio de la vida, sólo a través de ésta puede conocerse concretamente y transmitirse con vivacidad. Al analizar el carácter del personaje, el actor no debe entregarse a la palabrería inútil ni limitarse a comprender el texto. Si interpreta al personaje considerando su idea sólo como un concepto abstracto, no puede expresar verídicamente su carácter en relación con la vida. Sólo cuando analiza esa idea en conexión con la vida puede comprender con exactitud su fundamento socio-clasista y las peculiaridades del

carácter que emanan de éste. Cuanto más aplicada y profundamente estudia y experimenta el actor la vida del personaje, tanto mejor puede comprender su carácter y con más realismo actuar delante de la cámara.

Aun cuando se vale de ficciones y fantasías necesarias para el estudio del personaje, el actor debe apoyarse estrictamente en la vida. Sólo de ésta nacen las ficciones y fantasías que puedan servir realmente de ayuda a la creación. Cuanto más profundamente conoce el actor la vida, tanto más crecerá su poder de fantasía y esto le permitirá dar mayor agudeza a la caracterización del personaje.

Al estudiar la vida, el actor puede descubrir lo significativo cuando se fija una meta acertada y examina y analiza sólo lo sustancial.

Hasta ahora los actores han aplicado el método de preparar la “biografía” de los personajes para analizar y conocer de modo sistemático su vida, método que es aprovechable. Ya que la vida presente del personaje es la continuación de la pasada, es posible conocer más hondamente aquélla y reflejar vivamente su carácter sólo cuando se conoce bien esta última. Pero también en este caso hay que tramar las vidas necesarias dentro de los límites establecidos en el guión y partiendo del objetivo de conocer hondamente a los personajes desde varios ángulos, y de ninguna manera es permisible que el argumento resulte ser una mera palabrería.

Una vez leí una larga y complicada “biografía” de un policía del imperialismo japonés, que un actor encargado de ese papel episódico había preparado con el propósito de analizar y estudiar profundamente desde varios aspectos su carácter, inventando innecesariamente incluso el trasfondo de su vida ajeno a la vida descrita en el guión, lo cual no ayuda en absoluto al estudio y experimentación del personaje correspondiente.

Preparar la “biografía” no es necesario para todos los personajes, ni mucho menos obligatorio. Es una actitud dogmática considerar que el actor puede vivir con la idea y los sentimientos del personaje y expresar su personalidad sólo cuando prepare su “biografía”.

El proceso del estudio del personaje por parte del actor es el del conocimiento del objeto de su trabajo creativo y de la preparación del fundamento para experimentarlo. El actor debe pasar a la experimentación sobre la base del conocimiento del personaje.

Puede decirse que el proceso de la experimentación es una etapa en la que el actor se convierte en su personaje. Este proceso es indispensable para la identificación de uno con otro. En ese proceso el personaje y el actor entran en un vínculo vivo y real y, sobre esta base, se confunden en un cuerpo indivisible.

En la experimentación del personaje por parte del actor se presentan como un problema importante, desde qué posición y de qué manera la realiza.

El actor no puede conocer al personaje ni experimentar fielmente su vida al margen de la posición clasista de sí mismo, ni mucho menos vivir sólo con las ideas y los sentimientos del personaje separándose de sí mismo. Puede realizar una actuación genuina sólo cuando logra convertir la experimentación del personaje en un proceso en que capta y tipifica la esencia de su carácter y su vida, y en que establece su unidad orgánica con el personaje aceptando las ideas y los sentimientos de éste como propios.

En nuestros filmes no son pocos los caracteres que están descritos tomando por prototipos a hombres reales. Por eso en muchos casos los actores van a los lugares donde viven esos prototipos para identificarse con sus vivencias, pero también en estos casos deben esforzarse, no para imitar su gesticulación y apariencia, sino para experimentar con profundidad y amplitud su vida. No importa qué personaje se represente, si uno trata de imitar la apariencia del hombre prototipo, no puede poner en juego un verdadero espíritu creador, ni generalizar de modo artístico el carácter del personaje ni crear la imagen de un hombre vivo que tiene puestos sus pies en la realidad.

Sólo cuando el actor tenga la capacidad para asimilar sinceramente las ideas y los sentimientos del personaje, puede ser activa su experimentación, y verídico su resultado. Sólo aquel actor que ame ardorosamente a su clase y a su pueblo y esté listo a servir

apasionada y abnegadamente a la revolución, puede comprender y asimilar, y experimentar de manera verídica, las ideas y los sentimientos de la clase obrera y las masas trabajadoras. Quien no ame a la clase obrera no puede comprender su espíritu revolucionario, y quien no quiera al pueblo no puede experimentar sus ideas y sentimientos. Cuando el actor tenga una elevada conciencia clasista y entusiasmo revolucionario, podrá ampliar y consolidar su capacidad de experimentar de modo verídico las ideas y los sentimientos del personaje.

También para el actor que interpreta a un personaje negativo tal capacidad adquiere una importancia decisiva. El actor revolucionario no ha sido ni puede ser un policía del imperialismo japonés ni un terrateniente o capitalista. Pero tiene que desempeñar su papel y puede interpretarlo con realismo.

Si tiene un ferviente amor por su clase y su pueblo y odia con fuerza al enemigo, puede reproducir de modo fiel el abominable aspecto de éste. Sólo quien aborrece inflexiblemente al adversario puede conocer a fondo su naturaleza reaccionaria, captar con agudeza sus ideas y sentimientos antipopulares y los actos viles que ella genera, y reproducirlos verazmente, impulsado por un fuerte odio. Si es tibio ese odio, no puede percatarse de la naturaleza y de los actos antipopulares del enemigo y, si no le clava una penetrante mirada de repulsión, no puede sentir hasta los tuétanos su ferocidad ni, a la larga, grabar fijamente en la memoria sus actos criminales. Esto quiere decir que aun cuando representa a los enemigos de clase, la conciencia ideológica del actor desempeña un papel decisivo, y la profundidad y la veracidad de su experimentación se determinan por su concepción del mundo.

Para representar satisfactoriamente el carácter del personaje, el actor debe profundizar en su vida, experimentándola.

Las ideas, los sentimientos y la psicología del personaje se manifiestan a través de sus actos en el curso de la vida. Como que la vida humana viene a ser una lucha práctica consciente y encaminada a transformar a la naturaleza y a la sociedad, no se puede conocer al hombre sin ver su vida, ni puede hablarse de él sin

conocer sus vivencias.

Las tendencias a menoscabar o a idealizar al personaje en su representación se deben a que el actor no ha experimentado su vida. Sin conocerla, tampoco puede comprender el fundamento ideológico de su carácter ni conocer al personaje mismo. No existe la manera de experimentar el carácter analizado con pura lógica. Si el actor no conoce la vida, es normal que recurra a la imaginación. Si en lugar de tratar de conocer al hombre y a su vida, se entrega sólo a inventar en el escritorio, está condenado a ejecutar una actuación superficial.

Un actor que no conozca la vida llegará a ser, a fin de cuentas, un caprichoso que con el tiempo terminará por ser invalidado. La auténtica experimentación del personaje y la actuación vívida no se alcanzan tan sólo con la larga experiencia ni con el rostro. Si trata de arreglárselas valiéndose sólo de algunos sucesos de la vida que retiene en la memoria o de algunas experiencias adquiridas en el trabajo creativo, es inevitable que sea anulado.

El actor que posee una amplia visión política y ricas experiencias de la vida y está provisto de cualidades artísticas jamás envejece, por así decirlo. Quien estudia profundamente la vida desde varios ángulos ampliando de continuo su visión política y su preparación artística, puede ejecutar libremente cualquier papel nuevo.

Incluso cuando observa un solo aspecto de la vida, debe verlo con atención, con el grandioso propósito de crear un arte verdadero, y cuando se acerca a la realidad para experimentarla, debe tener la pasión y el empeño para arrojarse conscientemente a la vida que conmueve al pueblo.

Para el actor las veinticuatro horas del día deben ser de esfuerzo creador. El tiempo y el escenario de su trabajo creativo no deben estar apartados del tiempo y el lugar de su vida cotidiana. Tiene que ejercitarse en la costumbre de crear y vivir aprovechando cada minuto y cada segundo con el espíritu revolucionario de vivir en medio de la lucha, y de luchar en medio de la vida.

Un actor que trata de experimentar la realidad sólo después de recibir la tarea de representación y estudia la obra sólo cuando

comienzan los ensayos para elevar la maestría, no puede considerarse artista de la época revolucionaria. La experimentación de la realidad no debe constituir una sobrecarga impuesta por otros. Ella puede tener sentido sólo cuando sea la primera necesidad de vida para el actor. Sólo viviendo siempre en medio de la realidad, aun cuando no haya asumido la tarea, el actor puede sentir en su corazón la pasión revolucionaria y el temple creador de los hombres de nuestra época, percibir de cerca sus cálidos hálitos e interpretar sin dificultad cualquier papel, sin importar cuándo se le asigne.

La experimentación de la vida puede hacerse en cualquier momento y lugar. Dondequiera hay vidas que el actor debe observar, experimentar, estudiar y conocer. Es de primordial importancia ir a las fundiciones de hierro o a las granjas cooperativas para probar allí la vida. Junto a ello, constituye para él un proceso de acumulación de vivencias el realizar honestamente la vida en la familia y en la unidad de vecinos, participar en las reuniones de padres de los alumnos y cumplir el servicio de guardia en los centros de trabajo.

Al actor le es preciso cultivar la capacidad de observar la vida, estudiarla y analizarla, y sintetizar el resultado en cualquier lugar y momento. Tiene que acostumbrarse a observar con atención y grabar en su memoria hasta a las personas con quienes se encuentra cada mañana y tarde, cuando van y vienen del trabajo, la vida de los choferes de los ómnibus y de los porteros de los centros de trabajo.

Paralelamente a la experimentación directa de la realidad, o sea, la de entrar en ésta, fundirse en un cuerpo con las masas, estudiar hondamente sus ideas y sentimientos y hacerlos propios, tiene que estudiar y experimentar la vida también por diversos métodos indirectos.

Aun para los actores que guardan algún recuerdo de la sociedad explotadora, para no hablar ya de los jóvenes crecidos en la sociedad socialista, no es fácil reproducir verídicamente la vida de entonces, si no estuvieron sometidos directamente a la explotación y a la opresión ni participaron en la revolución. Por eso los actores deben llenar esta laguna viviendo dignamente como revolucionarios, para lo cual es necesario leer y ver muchas buenas obras literarias y

artísticas, sobre todo novelas revolucionarias. Las visitas a los museos de la revolución, los recorridos por los lugares históricos de la revolución y el estudio de los documentos históricos constituyen para el actor una experimentación preciosa e indispensable de la vida.

El actor debe tener también la capacidad de experimentar. Aunque la experimentación de la vida constituye para él un recurso importante para comprender de modo veraz y vivo al personaje, tan sólo con ella no puede lograr su plena identificación con el personaje que representa. El no sólo debe conocer profundamente la vida, sino también tener la capacidad de experimentarla.

Si no sabe percibir con claridad la vida y los sentimientos concretos del personaje, no puede mostrar a un hombre auténtico, y destaca de modo insípido sólo las ideas en la representación, y, por el contrario, si olvida el objetivo de su representación y la meta de su actuación aferrándose sólo a hurgar en el mundo espiritual del personaje, puede enturbiar la línea de interés de clase en el proceso de su actuación.

El actor debe dominar la técnica profesional que le permite comprender concretamente el proceso de los variados y sutiles cambios de las ideas y los sentimientos del personaje según las circunstancias y los acontecimientos, y hacerlos suyos, y así, tan pronto como se sitúe delante de la cámara cinematográfica, debe entrar espontáneamente en lo profundo de la vida del personaje.

Quien no sabe identificarse con el personaje, no es todavía un actor. Sólo quien lo sepa verdaderamente, puede actuar en forma natural, como en la realidad, confiando en el personaje como en sí mismo.

La risa verdadera y la falsa no solamente tienen motivos distintos, sino que también dan matices diferentes al carácter del personaje y causan en el público grandes diferencias para su comprensión y aceptación. Puesto que no es un caprichoso, el actor no puede reír ni llorar obedeciendo a la exigencia de alguien. Si llora cuando se necesita es porque no sólo sabe por lógica la razón del llanto del personaje, sino que también está compenetrado de corazón con sus

ideas y sentimientos.

Si aun sabiendo teóricamente cómo debe actuar delante de la cámara, el actor siente dificultades para mover sus pies y manos por no estar bien preparado en lo físico y espiritual, le parpadean los ojos por no salirle las palabras y titubea mirando sólo a la frente y no a los ojos del interlocutor, esto es, a fin de cuentas, un sufrimiento inevitable que emana del hecho de que no está identificado con el personaje.

Saber actuar y vivir en las secuencias y el escenario significa saber identificarse con el personaje, lo cual es el resultado de la verídica experimentación de éste y, a la vez, la base que garantiza la veracidad de la actuación.

Sólo con la perfecta identificación con el personaje el actor no puede dar su imagen auténtica. Pues, si no sabe actuar en forma natural sobre la base de tal identificación con el personaje, no puede representarlo verídicamente. Puede lograr esto sólo cuando la veracidad de su experimentación y su identificación con el personaje se expresen directamente en sus acciones verosímiles.

Para ejecutar de modo verídico un papel, el actor no solamente debe conocer bien las peculiaridades de la actuación delante de la cámara, sino también saber distinguir con exactitud el matiz de la acción según el tono de la obra.

El trabajo del actor es, en esencia, igual tanto en el cine como en el teatro. Pero las peculiaridades artísticas de uno y otro dan pie a ciertas diferencias en el trabajo del actor. Hay casos en que su actuación se ajusta al teatro, pero no al cine. No solamente los actores acostumbrados a la exageración teatral debida a las limitaciones y a las condiciones del escenario, sino incluso los que se dedican desde el principio al cine, tienen que conocer correctamente las peculiaridades de éste y realizar su trabajo conforme a ellas. La actuación para el cine se caracteriza por su estricta adhesión a la realidad y a la vida.

El actor puede caracterizar al personaje en forma verídica y viva sólo cuando da a su actuación un matiz conveniente al tono de la obra concreta y a la peculiaridad del filme.

No debe definir el matiz de su actuación a la ligera, partiendo del prejuicio. Para definirlo con acierto, conforme al carácter del personaje, y mantener también justas relaciones con otros actores, es indispensable comprender concretamente el tono de la obra.

El matiz de la actuación no puede ser igual en el drama, la comedia y la tragedia, ni aun en el caso del primero, ya que hay piezas con acentuada tonalidad emotiva o ligeramente humorística, según las diferencias de la vida y del carácter de los personajes.

Si en el caso del drama no se estudia profundamente sus características concretas y se contenta sólo con saber su concepto general, se puede caracterizar a un personaje vivaracho y optimista como un hombre ligero, y a un personaje serio y gentil como un hombre melancólico. La actuación que no se ajusta al tono de la obra no sólo se convierte en un objeto de burla por tergiversar el carácter del personaje, sino que también le quita a la obra veracidad.

Lo mismo ocurre en la comedia. La risa en ésta no debe ser la del actor sino siempre la relacionada con el carácter y la vida. Si el actor la impone al público siendo él el primero en reír con su actuación descabelladamente exagerada, es difícil que el público se ría, y aun cuando se ríe, lo hace a desgano. El actor puede hacer llorar o reír a los hombres sólo mostrándoles la verdad de la vida.

En el arte la risa debe estallar sobre la base de la determinada acumulación de sus condiciones en la vida. Una risa desprovista de la premisa de la vida y, por consiguiente, desprendida de ésta, hace del personaje un haragán que deambula por ahí desvirtuando así, al fin y al cabo, tanto el carácter como la vida.

Si se quiere lograr que la representación de todos los personajes en un filme resulte verídica, acorde al tono de la obra, deben armonizarse los matices de las actuaciones de todos los actores. El matiz general de las actuaciones en un filme no se alcanza sólo con los esfuerzos de unos cuantos actores que interpretan los papeles principales. Sólo cuando se determina correctamente el matiz de la interpretación del protagonista y se armonizan con éste los de todos los demás personajes que lo rodean, puede ser verídica la representación general de la obra. Sólo en medio de la natural

armonía del colectivo de actores puede ser eficiente la actuación individual y cobrar un matiz peculiar también la actuación en conjunto. Si un actor, tratando de hacer descollar sólo su personaje, sin tener en cuenta el matiz general de la representación, no actúa sinceramente en su relación con otros personajes o quiere destacarse a sí mismo, por encima de éstos, tal actitud, lejos de acrecentar su popularidad, le causa perjuicio.

Sólo quien se esfuerza para adquirir ricas experiencias de la vida en medio de la profunda realidad puede hacer una actuación veraz y viva y representar un nuevo carácter de hombre que pueda impresionar hondamente al público.

## **LA VOZ Y LA ACCION NO DEBEN SER ARTIFICIALES**

El actor es un creador que representa el carácter del hombre con la voz y la acción como sus medios principales de expresión. Aunque están en su disposición también otros medios de representación como el maquillaje, el vestuario y los accesorios, entre otros, éstos no pueden mostrar el mundo interno de los personajes más que de manera indirecta. En cambio, la voz y la acción lo expresan de modo directo y completo y sirven para establecer la comunicación y las relaciones entre los personajes.

El medio que puede expresar del modo más concreto y minucioso las ideas y los sentimientos del hombre es el habla. También las expresiones faciales y los movimientos como los ademanes y el modo de andar revelan las ideas y los sentimientos, pero pueden hacerlo de modo más fecundo y con mayor claridad sólo cuando se combinan con el habla. Sin ésta es difícil expresar claramente las ideas, los sentimientos y la psicología del hombre.

Pero es erróneo considerar que la acción no es más que un medio suplementario para reforzar la voz, pretextando que ésta es la que

desempeña un papel importante en la descripción del carácter del hombre. Si el habla expresa las ideas, lo hace también la acción. Hablar significa en sí una acción. Por eso, en el arte del actor no hay necesidad de debatir cuál es más importante, si la voz o la acción.

En la vida del hombre el habla y la acción se realizan siempre conjuntamente, acentuando una u otra, según los casos. Si bien el habla expresa con exactitud y directamente las ideas y los sentimientos del hombre y los transmite a otros, su poder expresivo se incrementa si la acompaña la acción. Por otra parte, también ésta, aunque expresa cierta idea, puede hacerlo de modo más perfecto si se combina con el habla. Hay casos en que una acción que se realiza en silencio puede impresionar más que cientos de palabras.

Esta relación de la palabra y la acción que sirven para expresar las ideas y los sentimientos del hombre en la vida cotidiana debe ser aprovechada fielmente también en el arte del actor destinado a su caracterización a través de la vida.

El actor debe prestar un profundo interés ante todo a la recreación de los parlamentos del personaje.

Tiene que hablar en forma natural y realista, conforme al carácter del personaje y a la circunstancia. Una misma palabra se usa de manera distinta según el carácter y la circunstancia, y suena de manera diferente según la acentuación y el modo de hablar. Por tanto, el actor debe esforzarse para hablar en atención al carácter y a la circunstancia y de ninguna manera jugar con las palabras elevando o bajando la entonación.

Para expresar en forma adecuada al carácter y a la circunstancia, el actor debe conocer a fondo el carácter del personaje y su vida, y experimentarlos de manera verídica. Esto constituye siempre el punto de partida para recrear los parlamentos conforme al carácter y a la circunstancia.

Después de comprender y experimentar el carácter y la vida del personaje, el actor debe reproducir con su propia voz el modo y el estilo de habla peculiares de éste. No debe ignorarlos empleando tal como es su propia voz en detrimento de la realidad de la vida del personaje, ni, por el contrario, tratar de expresarse de una manera

falsa, ocultando totalmente su propia voz. Estas dos desviaciones, como iguales factores que socavan la identidad del actor con el personaje en la representación, tergiversan el carácter y la vida de éste. La gran maestría en decir sus parlamentos consiste en saber hablar con su voz ajustada a la del personaje, de modo que ello convenga al carácter de éste y a la realidad de su vida.

El actor debe saber hablar en forma natural. Si trata de hablar con aire de importancia o con una elegancia artificial, el diálogo resultará chocante, y el carácter del personaje, absurdo. Si trata de darse aire de importancia al hablar, llegará a hacerlo también al hacer ademanes y, si trata de dar una elegancia artificial, también serán artificiales sus movimientos, falseando, en fin de cuentas, el carácter del personaje. Cuando la forma de hablar es natural y no artificiosa como en la vida cotidiana, es posible darle veracidad al carácter del personaje.

Una forma de hablar realista puede crearse sólo cuando el actor materializa cabalmente los requisitos de la vida liberándose del molde anticuado en la actuación.

El actor tiene que pronunciar también con precisión y claridad las palabras. Para ello debe tener, además de la capacidad de conocer bien las ideas y los sentimientos del personaje y de distinguir claramente sus expresiones peculiares que se manifiestan en el habla, una probada técnica de dicción que le permita pronunciar con destreza cualesquier palabras.

Una buena técnica de dicción es una importante cualidad artística indispensable para ser actor. Si el escritor es un artista de palabras, lo es también el actor. Si hay diferencia entre uno y otro, ésta radica en que el primero es un maestro en construir oraciones con las palabras que revelan con exactitud la psicología del hombre en adecuada concordancia con el momento y las circunstancias, pero el segundo lo es en reproducir con su expresión oral exacta y detallada el sentido de esas palabras. Si por defectos en la expresión oral se ve limitado a representar los papeles o se regrababan los sonidos o, incluso, se reemplaza por otra voz, tal actor será poco diferente a un “cojo”. Por eso el actor no debe escatimar el tiempo ni los esfuerzos

para cultivarse la capacidad y la maestría de pronunciar con su voz los parlamentos de modo exacto y sutil.

Para tener éxito en la recreación de los parlamentos el actor debe conocer bien las ventajas de nuestro idioma y saber aprovecharlas con destreza. Sólo cuando conozca bien las peculiaridades de nuestra lengua podrá representar como es debido el carácter del personaje conforme al gusto y a los sentimientos de las masas populares, pronunciando con tino sus parlamentos.

De modo particular, debe conocer bien y utilizar activamente la lengua culta, elegante y noble de nuestra época.

Dar los ejemplos de la lengua culta en el filme adquiere una gran importancia en la educación del pueblo en el patriotismo socialista y en la moral comunista, y desempeña un papel importante en la elevación de su nivel cultural y el establecimiento de un ambiente de vida sano en la sociedad. Los actores deben contribuir activamente también a la educación lingüística del pueblo con sus parlamentos de alto nivel ideológico y cultural.

Además de su expresión oral, el actor debe mostrar en forma realista sus movimientos.

Las acciones de los hombres son siempre peculiares. Aun cuando estén imbuidos de una misma idea y objetivo, sus acciones concretas difieren según su nivel ideológico y cultural. Incluso en una misma circunstancia los hombres no obran del mismo modo ni hay quienes repitan exactamente una misma acción. Toda acción tiene cierta causa y motivo y se expresa cada vez con características nuevas.

Como quiera que el filme muestra la vida a través de los movimientos de los hombres vivos, el trabajo del actor debe ser el típico que exprese de manera realista las ideas y los pensamientos de las personas, y el dramático que tienda a realizar su aspiración y objetivo en medio de la lucha entre lo nuevo y lo viejo.

El trabajo del actor se caracteriza por el hecho de que éste, a diferencia de la vida, lo realiza sobre la base de la previa comprensión y previsión. También en la vida los hombres actúan con cierto plan y objetivo premeditados, mas no lo hacen

conociendo con tanta claridad su resultado como el actor en la escena. Pero, si el actor, por conocerlos de antemano, anticipa los movimientos del personaje, éstos pierden veracidad. El actor debe moverse siempre en forma realista, reaccionando naturalmente a la causa, como si lo hiciera motivado por el surgimiento de algún acontecimiento o circunstancia nuevos.

Tiene que descubrir acciones específicas que un personaje puede realizar en una circunstancia y bajo un motivo dado y representarlas en forma natural. Sólo cuando acierta en hallar un acto que el personaje se ve obligado a realizar sin falta en una circunstancia dada, una acción que conjugue con la idea, el sentimiento y la aspiración del personaje, puede representarlo en forma natural, como un hombre auténtico, como en la realidad. Si recurre a un acto ambiguo que el público pueda interpretar de una u otra forma, ya no es una actuación auténtica. La actuación del actor puede convencer al público sólo cuando esté desprevista de todo defecto.

El actor tiene que pronunciar cada palabra y realizar cada movimiento con seriedad y responsabilidad.

## **EL EXITO EN LA ACTUACION NO HA DE SER CASUAL**

Para realizar una actuación realista, el actor debe obrar como un hombre auténtico delante de la cámara. Para ello tiene que poseer los conocimientos de su especialidad y una alta maestría artística y versarse en todos los quehaceres propios de su personaje.

Al escritor o al pintor les basta con conocer al dedillo al hombre y su vida, que los inspiran, y tener el talento de describirlos con las palabras o con el pincel y los colores, pero el actor, además de conocerlos bien, tiene que desempeñarse en la práctica. Para dar un cuadro vivo de un futbolista, al escritor le basta con imaginárselo en su estado anímico y en sus movimientos al manejar el balón, pero el

actor que desempeña tal papel tiene que convertirse realmente en un futbolista y sudar corriendo en pos del balón en el estadio.

Para servir con fidelidad al Partido y a la revolución los actores deben poseer amplios conocimientos de la vida y una alta maestría artística. El actor es un artista que sirve al Partido y a la revolución con la maravillosa creación de nuevos tipos de hombres. Para él es un requisito indispensable poseer vastos conocimientos de la vida y maestría artística que le permitan cumplir de modo satisfactorio su misión y deber.

Estos conocimientos y maestría constituyen condiciones fundamentales para convertirlo en un creador artístico, y son rasgos principales que determinan su cualidad como tal. Si carece de amplios conocimientos de la vida y alta maestría artística no puede diferenciarse de los que trabajan en otros campos de la sociedad.

Además, los conocimientos de la vida y la maestría artística del actor constituyen la premisa para su tarea de representación. Si carece de ellos, jamás podrá crear imágenes artísticas.

El grado de preparación ideológica y artística del actor se refleja fielmente en la imagen del personaje que representa. Lo interpreta de acuerdo con el nivel ideológico y artístico que posee. Por eso no podrá esperar éxitos en su labor creativa que estén por encima de su grado de preparación.

El éxito del actor en su trabajo no ha de ser casual. A través de un constante estudio y ejercicios de destreza debe convertirse en un maestro de su especialidad y así obtener siempre un magnífico resultado en la ejecución de los papeles que asume. Un actor que no se esfuerza en el estudio y el ejercicio, sino que espera tener suerte en la actuación confiando sólo en un talento innato, jamás puede coronarse con el éxito.

El actor debe estar siempre bien preparado en lo ideológico y espiritual, en lo técnico y profesional y en lo físico. Si no sabe poner en práctica lo que conoce teóricamente o si no sabe expresar la intención que tiene, no es un verdadero actor de cine.

Sólo cuando tenga ricos conocimientos sobre la vida, sepa aplicarlos en la práctica y esté preparado multifacéticamente como

para no tener dificultades en la actuación, podrá asumir sin limitaciones los papeles, y considerarse un maestro capaz de interpretar con plena libertad tanto en lo espiritual como en lo técnico.

El actor no debe dejar al azar su trabajo, depositando esperanzas en los efectos especiales o en la “magia” de la edición. Aun cuando actúa en secuencias que contienen la conducción de automóviles o la equitación, sentado sobre maquetas, puede actuar en forma realista sólo si domina su técnica. Cuando se filma un automóvil que se desplaza por una carretera recta y llana, si el actor mueve el timón hacia uno u otro lado por considerar que sólo así puede provocar la sensación de movimiento, tal proceder no pasa de ser una torpe imitación de un actor que no sabe conducir automóviles.

Ya hace mucho que pasó para el cine la época de aferrarse al “truaje” para llenar las lagunas en el trabajo de los actores. El desarrollo multifacético y fecundo de la técnica y destreza del rodaje en la cinematografía moderna exige elevar más el papel de los actores. En particular, la realidad socialista, en la que todos van preparándose como hombres de nuevo tipo, comunista, dotados de ricos conocimientos, buena moral y fortaleza física, y desarrollados multifacéticamente, les exige que posean ricos conocimientos y técnica, que sean de capacidad universal.

El actor puede obtener grandes éxitos en su trabajo creativo sólo cuando lo realice de modo combativo, viendo y aprendiendo siempre muchas cosas en un amplio horizonte, en vez de pensar dentro de un estrecho marco.

El actor debe estar firmemente preparado, ante todo, en lo político e ideológico.

La idea y la conciencia del hombre constituyen fuerzas que determinan y estimulan su práctica social. El resultado de ésta depende no sólo de la clase de conciencia ideológica que tenga, sino también del nivel de ésta.

También los artistas que se dedican a las actividades creativas pueden comprender correctamente la vida real, proponerse una meta acertada en esas actividades, esforzarse de modo consciente y

activo para alcanzarla y así lograr buenos resultados sólo cuando están firmemente preparados en lo político e ideológico. Por muchos conocimientos y talento que un actor tenga, si no está preparado política e ideológicamente, aquéllos no pasan de ser útiles sólo para sí mismos, y no sirven para nada en la creación de un arte para el pueblo y para la revolución.

Los actores deben elevar su nivel de conciencia ideológica y refinar constantemente su maestría mediante la intensificación de los estudios políticos y los ejercicios de destreza, y así evitar la tendencia a anhelar o imitar lo ajeno en la actuación. Sólo quien tiene una alta conciencia política y sentido de responsabilidad como cineasta puede esforzarse sin descanso y de modo consciente para pulir su maestría artística.

Los actores deben realizar con visión de futuro y de modo planificado, tanto en forma colectiva como en la individual, los estudios y los ejercicios de destreza. Estos ejercicios, como un magnífico método didáctico que combina la teoría artística con la práctica de actuación, tienen una gran vitalidad en la consolidación y el perfeccionamiento de la cualidad y destreza del actor.

Todos los actores, tanto los expertos como los noveles, tienen que esforzarse para mejorar su cualidad artística ejercitándose constantemente en cualquier lugar y momento. Sólo estudiando y ejercitándose constantemente pueden obtener un brillante talento y desarrollarlo aún más.

Los ejercicios de destreza deben realizarlos con un amplio programa y desde el principio de reforzar los eslabones débiles en su técnica de actuación. Es aconsejable que los actores que representan sólo personajes positivos interpreten también a los negativos, y viceversa. Si representan siempre a los de similares caracteres, es factible que se conviertan en actores incompletos y no puedan desarrollar armoniosamente su destreza. Si uno que suele representar a los personajes negativos prueba hacerlo con los positivos, podrá recordar su actuación pasada durante el contacto con otros y llegar así a interpretar mejor a los personajes negativos.

Ya que los ejercicios de destreza constituyen un esfuerzo que los

actores hacen para elevar a un nivel más alto su maestría, todos deben realizarlos. Tienen que empeñarse en ellos los experimentados y talentosos, para alcanzar una meta aún más alta, y también los novatos, para alcanzar el nivel general del colectivo.

No cabe duda de que si se redoblan las fuerzas creadoras del colectivo mediante el mejoramiento de la maestría de cada uno de los actores se elevará también el nivel ideológico y artístico del filme. Por eso no hay que realizar las reuniones para la demostración de la maestría para una simple emulación o para presentar sólo a los ases, a los selectos. Sólo cuando todos se ejercitan bien y mejoran así su maestría artística, la colectividad creadora puede convertirse en una agrupación excelente de alto nivel de actuación. He aquí la gran importancia de los ejercicios de destreza.

Estos deben constituir un proceso en el cual no sólo se eleve la cualidad artística, sino que también se afiance la unidad de idea y voluntad del colectivo de actores y se establezca completamente un ambiente de creación comunista.

Todos los actores deberán identificarse cabalmente con la idea Juche, fortalecer sobre esta base su unidad de idea y voluntad y prepararse mejor en lo político e ideológico y en lo artístico y profesional, ayudándose y guiándose recíprocamente.

La cinematografía no es un arte que se logra con la buena interpretación de unos cuantos actores. Si una obra requiere de diez personajes, los diez actores deben estar preparados como un solo hombre y realizar su actuación en un alto nivel; sólo entonces podrán producir un filme excelente.

En la producción del filme el éxito de un actor constituye el de la colectividad, que, a su vez, deviene un honor para todos los actores. El que la colectividad se empeñe en ayudar de modo sincero a los actores noveles o a los de bajo nivel de destreza y produzca así un magnífico filme, caracteriza a la ética comunista para la creación. Sólo cuando los ejercicios y los trabajos creativos se llevan a cabo sobre la base de esa ética, será consolidada aún más la unidad de idea y voluntad del colectivo de actores y reinará en el seno de éste

un ambiente de vida combativa y revolucionaria, de búsqueda y creación.

Para lograr éxitos relevantes en los ejercicios prácticos es necesario trazar metas conforme al grado de preparación de los actores y organizarlos con un contenido variado y rico, y de modo atractivo.

En cuanto a los ejercicios de destreza, es recomendable que el actor los haga con un guión bien escrito. Puede realizarlos con el guión ya filmado o con el que se prepara para el rodaje. Si se ensayan en el set las actuaciones de las escenas más importantes del guión que será filmado, esto ayudará no sólo a comprender hondamente su contenido, sino que también posibilitará resolver con éxito las tareas actuales siguiendo de antemano el curso creativo a partir del análisis del carácter de los personajes hasta la experimentación y representación concreta.

En los ejercicios de destreza es aconsejable que se seleccionen no sólo los guiones, sino también los dramas en un acto u otras piezas dramáticas, las novelas y los poemas que expresan una profunda psicología y tienen variados cambios de sentimientos. Las piezas dramáticas son convenientes para realizar de manera concentrada los ejercicios de destreza y son particularmente provechosas, ya que permiten elevar la capacidad de análisis del guión de los artistas y la de su actuación en el curso de su puesta en escena. Además, los frecuentes ejercicios de narrar novelas y declamar poemas sirven de gran ayuda para enriquecer los sentimientos de los actores y perfeccionar su técnica de dicción.

Estos deben ejercitarse también con diversos métodos, cantando y tocando los instrumentos para comprender a fondo la música y acendrar los sentimientos artísticos. En cuanto al canto es aconsejable que prueben diversos métodos, como solos, coros, etcétera, y que a veces canten junto con los cantantes profesionales utilizando el vestuario necesario. Sólo entonces pueden comprender correctamente el contenido de la canción, la personalidad del personaje que canta, el ambiente, etcétera, y sumergirse espontáneamente en el mundo de la música, como los cantantes. Si

repiten tales ejercicios llegarán a realizar con soltura sus actuaciones aun en las escenas de canto y a pulir más su técnica de interpretación.

En particular, deben realizar todos los días las pruebas de improvisación. Estas constituyen una de las maneras más importantes para elevar el nivel de actuación. Sólo realizándolas diariamente, pueden resolver a la vez los problemas de la actuación y de la técnica de dicción y liberarse de malas costumbres enraizadas.

Sin limitarse a las pruebas de improvisación, los actores deben dar funciones al público después de ejercitarse en el escenario. Brindar funciones de piezas dramáticas, canciones y bailes en los teatros o en los centros de producción constituye un método eficiente para realizar entre las masas un trabajo de agitación económica y, a la vez, acumular experiencia práctica y realizar ejercicios de destreza. En este proceso se consolidan aún más los éxitos del entrenamiento.

La del actor no es de ninguna manera una profesión sencilla. Cumplir satisfactoriamente la importante misión que asume ante el Partido y la revolución es para él un trabajo revolucionario difícil pero digno.

Los actores pueden presentarse con dignidad ante el público como los rostros de las películas, sólo cuando se preparan firmemente a sí mismos en lo político e ideológico, en lo artístico y profesional y en lo cultural y moral.

## **IMAGENES Y FILMACION**

**“...Sólo aquellas obras realistas de la literatura y el arte que dan un cuadro vivo y profundo de la vida pueden conmovir los corazones de los hombres.”**

**KIM IL SUNG**

### **LO FILMADO DEBE DAR LA IMPRESION DE REALIDAD**

El arte de filmar tiene como objeto el mundo infinitamente amplio y diversificado. En la sociedad y la naturaleza, desde la vida humana hasta el universo, no existe nada que no pueda captar la cámara.

La filmación cinematográfica es un arte que muestra cuadros visibles del hombre y su vida en vivo movimiento.

En los cuadros filmicos todas las imágenes están en movimiento. Pero la fotografía no debe limitarse a mostrar ese proceso, siguiendo de modo mecánico los objetos que se mueven. No debe sólo reproducir éstos tal como están, sino de forma que hasta los estáticos parecieran estar en acción, así como crear un nuevo ritmo cinematográfico coordinando el movimiento del objeto y el de la cámara. Sólo de este modo será posible crear una imagen en acción propia de la cinematografía y producir un devenir rítmico que produzca impresiones de diversos matices.

Si bien la fotografía para cine es un arte destinado a transmitir

imágenes en movimiento, el operador no debe dejarse seducir sólo por el simple comportamiento del personaje o por el movimiento físico del objeto. Cuando él, apartándose del contenido de la secuencia, persigue mayormente el efecto cinético, está condenado a caer en el formalismo. El foco de atención al filmar debe concentrarse en aclarar el tema y la idea de la obra mediante los movimientos de las imágenes.

La filmación, además de mostrar la vida en movimiento, debe describirla gráficamente, de manera viva. Como el lente capta de modo vívido la forma, el color y otros aspectos del objeto, la imagen en el cuadro es concreta y exacta. Por muy diestra que sea una persona para retratar la vida con todos sus detalles y exactitud, no puede alcanzar la capacidad de reflexión del equipo fotográfico. En la filmación, aprovechando hábilmente esa posibilidad hay que plasmar la vida de modo detallado y real.

El arte de filmar debe reproducir el objeto con plasticidad y en forma estereográfica. La plasticidad del cuadro no se logra cuando la imagen del objeto aparece en forma bidimensional. Los objetos a fotografiar son diferentes por cada secuencia y ésta tiene que ser distinta, según las características de aquéllos y tener sus peculiaridades. Por tanto, la fotografía tiene que lograr mostrar el objeto en sus diversos aspectos, ajustando de modo variado la distancia y el ángulo, mediante un adecuado cambio de la posición de la cámara. Sólo así será posible destacar la perspectiva de los objetos, asegurar el equilibrio en la composición del cuadro unificando de modo armonioso el objeto principal y otros que lo rodean y crear en forma natural la profundidad y la amplitud del espacio encuadrado. Cuando se aprovecha correctamente esta posibilidad en el rodaje, se logra reproducir el objeto en forma estereográfica y permitir a los espectadores percibirlo en forma natural como en la realidad.

El camarógrafo no debe prestar interés sólo a la reproducción pictórica con el pretexto de dar plasticidad al cuadro. Por atractivo que sea un cuadro, como resultado de una descripción pictórica

diestra, ello no tiene ningún sentido si allí no está claro el contenido ideológico. La fotografía, a la vez que confiere plasticidad a la imagen, debe mostrar de modo minucioso también el profundo significado y el singular sentimiento que el personaje no puede expresar plenamente con sus parlamentos y movimientos.

Al retratar la vida el camarógrafo debe destacar siempre lo principal. Tiene que captar con el lente sólo lo sustancial, desde varios ángulos, en consonancia con la lógica de la vida.

El acierto del filme en captar de modo vivido al hombre y la esencia de su vida depende mucho también de la fotografía. Por eso, se dice que también la calidad del filme depende de cómo se fotografía. La calidad ideológica y artística de una toma depende de con qué criterio y actitud, desde qué posición y cómo el operador la realiza.

Lo tomado en la película a través del ojo del camarógrafo es incorregible mientras no se vuelva a fotografiar. La actuación en el escenario puede retocarse según la intención del creador, modificándola y completándola sin cesar en el curso de reiterados ensayos y representaciones, pero la imagen impresa en la película no.

Por ende, el camarógrafo debe adentrarse en el mundo descriptivo de la obra, estudiar con profundidad los caracteres y la vida de los personajes y, sobre esta base, adoptar una clara posición y actitud al respecto. Debe operar su equipo después de meditar bien, con un criterio firme, sobre los problemas complejos relacionados con la descripción, como son: los de si los objetos a filmar son lo suficientemente típicos, vividos y concretos; qué se debe destacar como lo principal en la composición del cuadro; qué enfocar en la filmación para mostrar con acierto el carácter y la esencia de la vida, y cómo hacer para captarla de forma nítida.

Para lograr cuadros verídicos hay que enfocar al hombre y su vida. El cuadro no es más que el reflejo de la vida humana. Alejado de ésta no es posible crear uno que tenga valor. El camarógrafo, aunque refleje la naturaleza, las cosas y los fenómenos, sólo puede

crear imágenes verídicas cuando dirige su atención principalmente al hombre y su vida.

Para captar de modo verídico al personaje en la filmación se precisa sacar a la luz su carácter en medio de la vida. Sea cual sea la forma en que se describe el personaje, éste revela sus ideas y sentimientos en interdependencia con el ambiente, por lo cual el camarógrafo puede mostrar verídicamente el mundo interno del personaje sólo cuando refleja correctamente su relación con el medio que lo rodea.

Para mostrar el ambiente en que vive el hombre es posible dar cuadros de la naturaleza o las costumbres, pero no se deben destacar demasiado éstas menospreciando la circunstancia socio-histórica que actúa directamente sobre el carácter del hombre. El camarógrafo puede reflejar de forma acertada la vida y la época sólo cuando toma en primer lugar las imágenes que expresen la circunstancia socio-histórica que tiene importancia decisiva en la tipificación del carácter y combina con todo ello las condiciones natural-geográficas y las costumbres.

Hasta en el caso de fotografiar la naturaleza el camarógrafo debe escoger y mostrar de modo significativo un paisaje o un objeto que estén relacionados con la vida del hombre y puedan revelar su carácter. No debe sumergir al hombre en la naturaleza u olvidarlo por estar seducido por ésta. En el arte la belleza natural puede tener sentido sólo cuando sirva para destacar de modo significativo al hombre y su vida.

El camarógrafo debe fotografiar la vida de modo tan natural como es en la realidad.

Cuando las personas observan la calle o ven un partido de fútbol en el estadio, tratan de ocupar un sitio desde donde puedan abarcarlo todo con la vista. Según desde dónde y cómo se observa un objeto, es posible o no verlo en conjunto y en todos sus detalles. Lo mismo sucede cuando se observa la vida en un filme.

Los espectadores ven el objeto filmado sólo desde la posición del lente de la cámara, por lo cual el fotógrafo debe tomarlo siempre de

tal manera que éstos puedan verlo en forma natural como en la vida. Para lograrlo tiene que resolver correctamente el problema de dónde situar la cámara y cómo hacer la toma.

En cualquier trabajo existe un quid y en cualquier acontecimiento hay un hecho principal. El camarógrafo debe descubrir con exactitud el punto focal en la vida y escoger un sitio desde donde pueda mostrarlo de modo claro y fácil.

La posición de la cámara, la manera de observar el objeto y la dirección del movimiento deben escogerse teniendo en cuenta las costumbres de las personas en su comportamiento cotidiano. La cinematografía es un arte visual, por lo cual el público puede entrar espontáneamente en contacto con el mundo de la obra sólo cuando los objetos sean retratados según sus costumbres.

Para mostrar verídicamente la vida, el operador debe fotografiar el objeto de modo concreto y vivo. Si so pretexto de reflejar la esencia de la vida subestima la realidad y la verdad en el rodaje, no puede transmitir la secuencia los aspectos intrínsecos de aquella y, por consiguiente, nadie creerá en la veracidad del cuadro. Sólo una película que retrata la vida de modo concreto y vivo, como lo es en realidad, puede conmover al público.

Pero el detalle y la vivacidad no se obtienen de por sí, por el simple hecho de retratar la vida tal como es en realidad. Pueden crearse secuencias vívidas sólo cuando el camarógrafo encuentra los aspectos que destacan su esencia y descubre nuevos métodos descriptivos que le permitan provocar una mayor impresión de ellos, quitándole lo innecesario y agregándole lo imprescindible desde el principio de la tipificación.

Todo lo filmado debe ser conciso y comprensible.

Sólo si el camarógrafo capta nítidamente la esencia del objeto y logra plasmarlo con claridad, el público puede prestar una profunda atención a su contenido. Como en la cinta las secuencias cambian sin cesar adquiriendo sucesivamente un nuevo contenido, por muy significativo que sea un objeto resulta insignificante si no se revela claramente su esencia.

Dar un cuadro conciso y comprensible quiere decir destacar la imagen central y acentuar el contenido principal haciendo evidente el significado intrínseco del objeto.

Al reflejar de ese modo la vida es necesario seguir las costumbres del hombre, las de verlo grande y lo pequeño como tales, definirlo complejo y descubrir lo oculto, tal como ocurre en la realidad.

Un edificio majestuoso y gigantesco como el Gran Teatro puede verse en su totalidad sólo desde una distancia determinada, mientras que una pintura mural puede admirarse con claridad sólo desde un lugar cercano, de donde se divisan nítidamente los personajes. Tal como un fresco no puede apreciarse debidamente si se le observa desde cerca de la pared o desde un punto demasiado lejano, las cosas y los fenómenos sólo pueden comprenderse perfectamente cuando se observan de acuerdo con sus características.

El camarógrafo debe mostrar de modo impresionante y atractivo la vida humana, en sus múltiples manifestaciones. Pero no debe operar la cámara con el puro afán de suscitar interés, apartándose de la esencia y el estado del objeto, so pretexto de lograr un cuadro ameno. Tiene que poner siempre el punto focal en el aspecto esencial de la vida y tomarlo de modo impresionante y atractivo.

Según la actitud y la posición con que el camarógrafo plasma el objeto, el espectador siente y percibe su esencia de modo diferente.

Le corresponde retratar al hombre y su vida con una intensa pasión para defender fielmente los intereses de las masas populares desde el punto de vista ideológico y la posición de la clase obrera. Un camarógrafo que aboga por las ideas y los sentimientos del pueblo debe alegrarse, junto con los protagonistas, cuando éstos se alborozan al vencer a los enemigos en un combate, y cuando ellos se esfuerzan por superar las dificultades que les salgan al paso debe accionar el equipo con el ánimo de resolverlas juntos.

La secuencia donde no se percibe el hálito del camarógrafo no puede llevar al público al mundo del drama. Cuanto más fuerte se percibe su pasión, tanto mayor es la emoción del público.

## **HAY QUE DAR VIDA A LAS CARACTERISTICAS DEL CINEMASCOPE**

El cinemascope no es un simple producto de la técnica, sino también un fruto de la búsqueda artística para que los hombres vean la vida en forma espontánea y vívida y la conozcan con mayor amplitud, como en la realidad, a través de la pantalla.

El cinemascope ofrece muchas posibilidades para retratar la vida de tal manera que la gente cree verla como en la realidad, al mostrarle los objetos en forma más plástica y estereográfica, reflejando la vida con gran dimensión en un espacio relativamente más amplio. Por tanto, en el rodaje en cinemascope es importante resolver correctamente la relación entre el formato y el contenido del cuadro.

Algunos, pretendiendo dar realce a la ventaja del cinemascope, fotografían el objeto sólo en grandes espacios tratando de mostrar muchas cosas en el cuadro, lo cual se deriva de la consideración exclusiva del tamaño y la forma del cuadro y del menosprecio de lo que exige el contenido que debe reflejarse en la pantalla.

Por mucho que hayan cambiado las dimensiones del cuadro en el cinemascope, permanece invariable la correlación entre el contenido y forma. Tampoco en el cinemascope son imaginables las dimensiones del cuadro al margen del contenido de la vida; lo mismo puede decirse del significado de la descripción, alejada de la profundidad ideológica.

En el arte, sea cual fuere la forma, que se utilice, no se debe tratar de ajustar el contenido a una forma predeterminada. La vida le ofrece al arte el contenido y éste, por su parte, requiere de una forma apropiada. Como el contenido determina la forma al expresarse a través de ella, ésta existe siempre para él. Si valoramos la forma de

una obra, es porque está acorde con el contenido y lo expresa con claridad, y de ninguna manera porque ella misma tenga algo especial, atractivo, alejado del contenido.

Si en la literatura una obra puede considerarse maestra no es por el volumen sino por el contenido, y lo mismo sucede con el filme. El valor artístico de una secuencia no se decide por las dimensiones del objeto que se retrata, sino por la amplitud, profundidad y veracidad de la vida reflejada en ella. Un cuadro del cinemascopio que amplía la vida sólo en tamaño no es mejor que el de una película de formato normal que muestra un contenido sustancial.

No hay que tratar de dar sin más ni más grandes imágenes de la vida en el cinemascopio pretextando que tiene la posibilidad de captarla con mayor amplitud y profundidad reales. Por muy amplia que sea una expresión artística, no puede abarcar la vida en una dimensión tan panorámica como en la realidad. Cuanto mayor es la dimensión de la pantalla tanto más necesario es meditar profundamente en la manera de aprovechar ese extenso espacio.

La dimensión del cuadro tiene sentido sólo cuando ayuda a reflejar la vida con amplitud y expresar con profundidad el contenido ideológico. Si por el hecho de que el cinemascopio tiene un formato de amplia dimensión se moviliza a una gran multitud para tomar una vista común de las masas o se escogen sólo objetos enormes, tal película será de forma pomposa y contenido pobre. Si bien hay casos en que es necesario tomar objetos grandes según el contenido de la obra y el requerimiento de la vida, no se debe tratar de captarlos uniformemente por el hecho de que se trate de un filme en cinemascopio.

Ya que lo sustancial de la vida se revela a través de la descripción de los hombres vivos en circunstancias precisas, las imágenes deben tener siempre un carácter concreto. Si el camarógrafo, en lugar de captar de modo concreto y retratar con profundidad al hombre y su vida, se inclina a mostrar el movimiento de una gran muchedumbre, la imagen se convierte en algo abstracto y, a la larga, no puede dar más que una impresión general. Por muy numerosa muchedumbre

que se vea en una secuencia de cinemascopio, si no se observan las variadas personalidades de los hombres con sus matices peculiares, ni se despliega una vida concreta, ni se dan imágenes vivas de los protagonistas, no puede considerarse como un producto bien hecho.

Esto ocurre no sólo con la movilización de las masas, sino también en la elección de los objetos. Al observar el embalse de una central hidroeléctrica, el camarógrafo, en lugar de dirigir primero su atención a su majestuosidad, debe pensar en el heroísmo colectivo y las hazañas creadoras de la clase obrera relacionados con ella y en la manera de expresarlos con amplitud en las secuencias.

Si pone a un lado al hombre, viendo solamente las dimensiones del objeto, se le escapa la vida y entonces el cuadro queda vacío. El camarógrafo no debe olvidar al hombre y su vida so pretexto de tomar en consideración la medida, ni violar la ley de la tipificación pretendiendo destacar la plasticidad del cuadro.

Antes de aspirar a lo grande el fotógrafo debe pensar en cómo componer un cuadro tal que provoque con lo pequeño la sensación de grandeza y que permita ver el conjunto a través de una parte.

La fuerza de la generalización artística no consiste en hacer ver cien cosas mediante otras cien, sino en lograrlo con una. Descripción no es mostrar cien cosas mediante otras tantas en un cuadro. Un camarógrafo competente puede hacer sentir con un detalle mínimo toda la amplitud de la vida humana y, más aún, caracterizar una época.

Aunque se trate de un hecho pequeño y común, si contiene la quintaesencia de la vida es del todo posible mostrar con él una gran idea. En el mundo hay “artistas” que no saben retratar justamente ni a una familia ni a un hombre, aunque pretendan tratar un asunto que ataña a toda la humanidad, así como también artistas excelentes que a través del destino de una familia o un hombre arrojan luz sobre el de una nación y una clase y caracterizan el curso de la historia.

El artista del lente debe saber mostrar lo grande a través de lo pequeño y muchas cosas mediante pocas. Para ello le es indispensable ahondar en la esencia de la vida y filmar de modo que

ella se muestre vivamente desde varios ángulos. Sólo cuando presenta con profundo sentido el quid de la vida desde diversos aspectos, la secuencia puede tener un núcleo ideológico y un rico contenido.

Mientras se hacen cuadros de contenido sustancial que describan la vida con profundidad y amplitud, hay que aprovechar con eficacia su tamaño y forma a tenor de las características del cinemascopio y coordinar armoniosamente las secuencias.

Si por ser fundamental el contenido en el cuadro se inclina sólo a éste, descuidando el tamaño y el aspecto formal o no se ordena con destreza el curso del relato, es imposible hacer resaltar las ventajas del cinemascopio. En la filmación sólo se puede lograr una unidad armónica de contenido y forma, y combinar de manera acertada el valor ideológico y el artístico, cuando se atiende correctamente tanto a los requerimientos del contenido como a los de la forma.

Las imágenes en cinemascopio tienen muchas más ventajas que las del ángulo normal para mostrar los objetos en su tamaño y proporción real con el espacio, o sea de modo tan natural y estereográfico como se ven en la realidad. Una característica de la imagen del cinemascopio consiste en que deja ver la vida con claridad, en un tamaño natural. Si la filmación se apoya bien en esta ventaja, se pueden crear secuencias impresionantes, pero si se desaprovecha, por el contrario, disminuye el valor descriptivo del filme. Si se persigue sólo un cuadro de gran dimensión y una composición llamativa, es posible que el objeto salga exagerado o embellecido.

La propensión a tomar las imágenes en close-up y extreme close-up o mostrar el rostro del personaje en tamaño mayor que lo necesario es una expresión de formalismo.

Estos tipos de imágenes sirven, por lo general, para acentuar la expresión facial del personaje, y este método puede utilizarse una o dos veces en un filme si es necesario. El mundo interno del personaje se revela no sólo con las expresiones del rostro sino también por su actuación y, en especial y plenamente, a través de su

diálogo. Aunque la expresión facial es importante para revelar el mundo interno del personaje, sólo con ello es imposible resolver lo fundamental. Cuando en la vida cotidiana un hombre que trata de comunicar directamente su pensamiento, no con palabras o actos, sino sólo con mímica, se tilde de pícaro, es lógico que ella cause igual impresión en el público que lo ve en una película.

En el cinemascopio, tomar el objeto en primeros planos y reducir el panorama es una rutina de cuando se rodaba con ángulo normal. No es que por fotografiar el objeto en una medida mayor se resalte su esencia ni que se eleve la plasticidad del cuadro. Es indiscutible que las imágenes en close-up y extreme close-up tienen sus ventajas: realzan el sujeto y muestran con minuciosidad todos sus detalles, pero si se abusan sin tener en cuenta la suma de la vida y los sentimientos, el cuadro resulta soso. Además, si el objeto se toma sólo en los primeros planos se pierde la proporcionalidad y se deshace la armonía en las secuencias. Un cuadro que carece de proporcionalidad y armonía no puede tener plasticidad, y entonces no puede considerarse como propio de la película.

La plasticidad y el carácter estereográfico de los cuadros del cinemascopio no están dados por su tamaño y la composición, por ende no le atañen sólo a la forma, sino se logran verdaderamente sólo cuando se concentran todas sus imágenes en aclarar con profundidad el significado de los objetos que se captan en estado natural, y perfilar lo sustancial, y únicamente cuando se logra distribuir las armoniosamente y ponerlas en unidad. No existe una plasticidad pura, un carácter estereográfico puro del cuadro, apartados de su contenido.

En la filmación en cinemascopio se debe conformar la sucesión de las secuencias según las peculiaridades de este formato.

El cinemascopio dispone de relativamente mayor posibilidad que los filmes en formato común, para reducir los cambios de secuencias, alargarlas y condicionar en forma natural el curso del sentimiento.

Si, en vez de mostrar todos los aspectos de la vida con una larga

composición y conforme al curso del sentimiento, se acortan las secuencias y los objetos se sustituyen con rapidez, esto no conviene a la peculiaridad del cinemascope ni se aviene al gusto y sentimiento de nuestro pueblo.

En el cinemascope lo mejor es tomar secuencias largas, conforme al curso de la vida, y darles continuidad a los sentimientos realizando bien la composición interna de los cuadros con el libre movimiento de la cámara. Ya que los sentimientos se expresan a través de las acciones de los personajes, el camarógrafo debe fotografiar verídicamente estas acciones sin dejar pasar ni una.

El camarógrafo, meditando en el contenido antes que en el tamaño, debe definir la dimensión de la imagen de acuerdo con la dimensión de la vida y captar con amplitud y profundidad, aprovechando bien las características descriptivas del cinemascope. El valor y el significado de los cuadros de este tipo consisten en la profundidad del contenido de la vida que presentan.

## **LA TOMA DE LAS SECUENCIAS REQUIERE UNA ALTA TECNICA DE FILMACION**

La cinematografía es un arte que ha nacido y se desarrolla sin cesar sobre la base de la ciencia y la técnica modernas. Sin la sustentación en éstas no puede existir como arte. Para convertir una obra literaria en un filme es indispensable la combinación de lo artístico y lo técnico. Lo realiza precisamente el arte de filmar. El rodaje cinematográfico es un campo especial de creación que combina lo artístico con lo técnico. Por eso en él no se debe despreciar la técnica.

Algunos, planteando que el camarógrafo no es un técnico sino un artista, rechazan aprender hasta la técnica de filmación indispensable, lo cual es una actitud errónea. Si tienen en

consideración que los medios y la técnica de filmación sirven para destacar la idea de la obra e influyen sobre la elevación de la calidad de las secuencias, jamás podrán menospreciar la técnica de filmación.

En el campo de la creación cinematográfica hay que estar alerta no sólo con la tendencia a menospreciar la técnica, sino también con la de absolutizar los aspectos técnico-prácticos. Esta última separa el arte de la técnica en la filmación y antepone ésta y la destreza al contenido de la obra y, por consiguiente, debilita el papel creador del camarógrafo y reduce el rodaje al cumplimiento de una simple tarea técnica.

Las tendencias a dar primacía a lo artístico o a lo técnico-práctico, que aparecen a veces en la esfera de la filmación son por igual perjudiciales al desarrollo acertado de este arte. Con el fin de elevar la cinematografía a un nivel más alto, tanto ideológico y artístico como técnico, se precisa erradicar estas dos tendencias e ir tomando en la filmación las riendas de la técnica lo mismo que las del arte. Desarrollar esta técnica y capacitarse en ella adquiere una gran importancia, particularmente, para elevar el valor descriptivo del filme y ampliar más su esfera creativa con nuevos aportes.

La técnica de filmación abarca en forma global los aspectos mecánicos, ópticos, químicos, físicos y electrónicos, o sea, desde la manipulación hábil de diversos equipos de tomavistas hasta la iluminación para plasmar el objeto en el filme y los variados procedimientos según las características de éste.

El camarógrafo puede crear magníficas imágenes sólo cuando está totalmente capacitado. Si desconoce la técnica de filmar no puede cumplir correctamente la tarea de describir ni crear de modo independiente ninguna imagen. Sólo dominándola puede contribuir con su propia creación a elevar el nivel general de descripción de la película.

Tan sólo el uso de la luz en el rodaje, por ejemplo, hace comprender con facilidad lo grande que es la influencia de su técnica sobre la realización artística. Aprovechando la luz el

camarógrafo no solamente capta imágenes de los objetos, sino también muestra el espacio en su perspectiva y tridimensionalidad, crea un ambiente emotivo en la escena y, más adelante, determina con claridad el carácter de la secuencia. Dependen del tratamiento técnico de la luz, tanto la expresión del cambio del mundo interior y de la psiquis de los personajes y la caracterización del ambiente con diversos matices, como la suavización del tono del color o el revelado nítido de la película.

Sólo un fotógrafo bien versado en el arte y la técnica puede obtener una imagen perfecta, sin defectos, tanto en lo artístico como en lo técnico. El camarógrafo debe ser no solamente un artista excelente sino también un ingeniero competente.

Tiene que conocer bien todos los últimos logros en el campo de la técnica cinematográfica y versarse no sólo en los asuntos técnicos sencillos y fáciles sino también en los difíciles y complejos. Dominara profundidad, en particular, la ciencia y la técnica en la esfera de la filmación en colores, en cinemascopé y con efectos especiales, que son de enorme importancia para el desarrollo de la cinematografía moderna.

No debe pensar de modo sencillo como si le bastara conocer sólo la estructura, la función y las propiedades y posibilidades de la cámara y la película ya que las fabrican técnicos especializados, y formular sólo su pedido en cuanto a iluminación y electricidad, porque para eso existen los encargados de estas técnicas. Sólo cuando domine bien todo, el camarógrafo podrá ser más exigente y conducir correctamente el trabajo técnico conforme a su intención creativa.

Tomando a la vez las riendas del arte y de la técnica, el camarógrafo tiene que dirigir su esfuerzo a desarrollar la técnica fotográfica a fin de elevar el valor ideológico y artístico de los filmes. En especial, es preciso fomentar con rapidez la técnica de los efectos especiales, incluida la sobreimposición. Con el desarrollo de la ciencia y la técnica la cinematografía ha llegado a tener una capacidad de expresión muy grande. El descubrimiento de las

películas con diversas propiedades y los nuevos adelantos de los equipos ópticos para la filmación de efectos especiales abren amplios horizontes para aumentar la plasticidad de las secuencias y presentar libremente los espacios en los filmes.

La filmación de efectos especiales ofrece al guionista y al director la posibilidad de dar rienda suelta a su imaginación creativa y proporciona las condiciones que les permiten plasmar cualquier fantasía en la secuencia como algo real con tal de que sea creíble y significativa. Asimismo, previene el peligro que pueden correr los actores, les permite realizar libremente sus trabajos en condiciones seguras, y posibilita elevar el valor artístico de la obra y acortar considerablemente el plazo de producción ahorrando incluso la mano de obra, los materiales y los presupuestos.

Sin desarrollar la filmación de efectos especiales es imposible aprovechar correctamente la gran posibilidad descriptiva del arte cinematográfico y llevar éste a un escalón superior que responda al requerimiento de la época en avance y a la aspiración del pueblo.

Con el objetivo de aprovechar al máximo la posibilidad que le ofrece la filmación de efectos especiales a la creación cinematográfica, los camarógrafos, primero deben estudiar profundamente el guión literario y el técnico y, sobre esta base, introducir apropiadamente las experiencias avanzadas acumuladas en ella. Aferrándose sólo a unos cuantos métodos existentes es imposible satisfacer plenamente las demandas de reflejar de modo verídico y vívido la vida compleja y multifacética, ni producir los efectos artísticos requeridos. Como en la sobreimposición existen también diversos procedimientos, es preciso meditar bien cuál de ellos será más eficiente teniendo en cuenta la característica del objeto. El operador no sólo debe aprovechar los métodos de la filmación de efectos especiales ya en uso, sino también buscar otros para abrirle nuevas posibilidades y perspectivas a su labor creativa.

También en el rodaje especial es fundamental lograr que la imagen tenga veracidad. Como se trata de un método llamado a reproducir verídicamente la vida, no hay que considerarlo como un

simple truco.

Para dar imágenes verídicas a través de la filmación de efectos especiales el camarógrafo debe combinar acertadamente los requisitos técnicos con el principio de la descripción realista. Si se ignora esta demanda, se termina por tergiversar la vida por muy hábil que sea la técnica de filmación. Por ejemplo, en una escena donde las personas se desplazan, si se cambia la velocidad de la película es posible obtener el efecto requerido en el movimiento de los objetos, pero desaparece la veracidad porque se falsean los movimientos de los personajes.

Los camarógrafos deben desarrollar la técnica de filmar en correspondencia a las características y los requerimientos del desarrollo de la cinematografía de nuestro país, manteniéndose con firmeza en la posición del Juche y basándose en los éxitos obtenidos. Lo importante en esto es renovarla sin cesar, a nuestro modo, satisfaciendo a la vez la demanda actual y la perspectiva de desarrollo de la cinematografía de nuestro país. Pero no debe suceder que so pretexto del desarrollo inventen una técnica por la técnica, que no se corresponda ni sea aplicable a la práctica creativa de nuestra cinematografía revolucionaria.

Al mismo tiempo, hay que desarrollar la técnica de filmación, en todo caso, con nuestras propias fuerzas y talento, nuestras materias primas y materiales. Sólo manteniendo el principio revolucionario de apoyarnos en nuestros esfuerzos, consistente en resolver los asuntos técnicos con nuestros propios medios y fuerzas, conforme a nuestra propia realidad, apoyándonos en el poderío de la industria jucheana, es posible desarrollar la técnica de filmar en todos los aspectos, con mayor rapidez y calidad.

Ya que producimos muchos filmes, si tratamos de resolver todos los equipos y materiales necesarios sólo con su importación, no es posible estabilizar ese trabajo, ni lograr administrar la empresa cinematográfica en condiciones seguras. Por eso, librando un fuerte combate contra las tendencias del conservadurismo, del misticismo sobre la técnica y del servilismo a las grandes potencias en la esfera

de la técnica de filmación, debemos resolver los asuntos técnicos, en todos los casos, desplegando el espíritu revolucionario de apoyarnos en nuestras propias fuerzas.

En el desarrollo de esa técnica es inadmisibles abstenerse de lograrlo con nuestra propia fuerza, admirando sólo la ajena, pero tampoco hay que cerrar las puertas obviando la tendencia mundial de la técnica cinematográfica y sus logros. También en este campo es necesario introducir, con un espíritu crítico, las experiencias de otros países y aplicarlas conforme a nuestras condiciones, sobre la base de desarrollar la técnica con nuestra propia fuerza y sabiduría.

Las imágenes cinematográficas no pueden crearse al margen de una desarrollada técnica de filmación. Los camarógrafos deben hacer de nuestra cinematografía un arte de primera clase no sólo en su nivel ideológico y artístico, sino también en el técnico, al sustentar con una técnica perfecta el alto valor ideológico y artístico de las obras.

## **LAS SECUENCIAS Y EL DECORADO**

**“Debemos desarrollar no solamente la pintura, sino también todas las demás artes plásticas como son el diseño escenográfico para el cine y el teatro, el diseño industrial, la escultura, el bordado y la artesanía, todo ello sobre la base de lo original de Corea y conforme al gusto estético y las aspiraciones de los constructores del socialismo.”**

**KIM IL SUNG**

### **HAY QUE BASARSE EN LO ORIGINAL DE COREA**

Los filmes que el pueblo comprende bien y son de su agrado están compuestos por secuencias tan verídicas como las que se observan en la vida real. Estas, con vivas imágenes, se producen gracias a la ayuda de las artes plásticas, además de la filmación. Rostros impresionantes de personajes, armónicos vestuarios y calles como si fueran reales son, sin excepción, creaciones del escenógrafo.

Este reproduce con nitidez los caracteres de los personajes y la época y describe integralmente los complejos aspectos de la vida, valiéndose de diversos medios como el maquillaje, vestuario, accesorios y elementos decorativos. Según el contenido del filme la descripción escenográfica varía, ya que en ella se reflejan los

caracteres de los personajes, las particularidades de la época en que viven éstos y diversos aspectos de la vida social correspondiente. A esto se debe precisamente que los espectadores; al ver los paneles decorativos, vestuario y accesorios, comprendan los caracteres de los personajes y el nivel de vida material y cultural de la época que se trata. Además de éstos, con la ayuda de diversos medios plásticos se crean las apariencias de los personajes y el ambiente de su vida, y la belleza plástica de la escena.

Aunque en el filme la escenografía es un poderoso medio descriptivo que realza de modo plástico al hombre en todos los aspectos de su vida, en todos los casos ésta debe subordinarse al contenido ideológico y las características artísticas y a las condiciones técnicas del filme. Por muy relevante que sea en su aspecto plástico, si no responde a las exigencias ideológico-artísticas y técnicas de la película, no ofrece ningún aporte a la producción de ésta.

El diseño para cine debe ser nacional en su forma y socialista en su contenido. Sólo así puede tener un alto valor ideológico y corresponder al gusto y los sentimientos de nuestro pueblo. Además, puede ajustarse a las características de la cinematografía revolucionaria y coadyuvar de manera activa a elevar el valor ideológico y artístico del filme.

Es lógico que el diseño para cine tenga en su base lo coreano y aproveche ampliamente las mejores formas de las bellas artes nacionales.

Desde la antigüedad nuestro pueblo, que vivía en un territorio tan hermoso como un bordado en oro, era inteligente y diestro y poseía sentimientos estéticos más elevados que otros. A través de su prolongada historia de cinco milenios desarrolló con brillantez la cultura nacional y durante este proceso creó variadas y bellas formas de su propio arte. Entre ellas ocupa un lugar destacado la pintura al estilo coreano, así como otras formas pictóricas nacionales.

Sobre todo, ella es una forma admirable que corresponde a los

sentimientos de nuestro pueblo. Tiene bien sintetizadas las características nacionales propias de éste, formadas a través de su larga historia.

Por su método de pintar en forma nítida y concisa con colores suaves, no intensos y claros, aun valiéndose sólo de líneas expresa tan verídica y admirablemente ricas ideas y sentimientos y también variadas acciones del hombre, y en el uso de los colores se distingue por su unificación armoniosa en todo el cuadro, haciendo resaltar principalmente los tonos originales del objeto dibujado. Estas peculiaridades artísticas de la escuela coreana deben ser desarrolladas no sólo en la pintura, sino también en el diseño para cine y todas las demás formas de las artes plásticas.

Por su carácter sintético el diseño para cine, que abarca diversos factores, desde el boceto para maquillaje hasta la escenografía para el trucaje, requiere de modo más vital que otros, basarse en lo coreano. En él hay que aplicar con amplitud, además de la pintura al estilo coreano, los inapreciables legados artísticos en el vestir, la arquitectura y la artesanía propios de nuestro país.

Los trajes tradicionales son ampliamente conocidos en el mundo por su hermosura y noble estilo. Son muy elegantes y modestos por sus formas, dibujos y colores peculiares.

El aspecto de los edificios construidos en armonía con el bello paisaje y los adornos que hacen resaltar su elegancia, y el arte plástico en la artesanía que muestra sin reservas el sublime mundo espiritual de nuestro pueblo y su refinada maestría artística, están profundamente impregnados de los matices nacionales.

Aunque en el diseño para cine deben aprovecharse ampliamente las más diversas formas de las artes plásticas nacionales, hay que rechazar el restauracionismo que tiende a imitar, tal como es, lo antiguo. Este es una corriente ideológica reaccionaria que aboga por revitalizar sin motivo alguno lo anticuado, alejándose de la posición revolucionaria de la clase obrera y de las aspiraciones y los sentimientos de los constructores del socialismo.

En el sector del diseño para cine hay que distinguir con acierto,

entre las reliquias de las artes plásticas creadas por los antecesores, las progresistas de las retrógradas, las populares de las antipopulares, y heredar de manera crítica las progresistas y populares y renovarlas con audacia conforme a las exigencias de la época revolucionaria. Sólo así es posible crear imágenes plásticas que se corresponden al carácter y la misión de la cinematografía revolucionaria y desarrollar más las tradicionales formas nacionales, de acuerdo con el gusto estético de la época contemporánea.

A fin de desarrollar el diseño para cine sobre la base de lo coreano, no sólo es necesario llevar adelante y fomentar las formas de las artes plásticas nacionales en conformidad con las exigencias de la realidad, sino también desarrollar las actividades creativas con nuestros propios equipos y materiales. Aunque sean formas nacionales, si se dibujan bocetos, diseñan vestuarios, paneles y muebles decorativos, con equipos y materiales ajenos, no puede decirse que el diseño para cine se desarrolla sobre la base de lo coreano.

Entre nuestras formas pictóricas nacionales la de la escuela coreana se distingue en especial de las extranjeras por su método de pintar en forma nítida y concisa, y además tiene su propia peculiaridad en el colorido. Este se caracteriza por la claridad, la no intensidad y la suavidad, que como resultado de una larga historia reflejan originales matices que corresponden al gusto estético de nuestro pueblo. De ahí que se produjeran colorantes apropiados para los cuadros al estilo coreano. Por tanto, sólo cuando se fabriquen nuevos colorantes que gusten al pueblo de nuestra época, desarrollando las mejores características de los anteriores que se fueron perfeccionando junto con el dibujo al estilo coreano, es posible establecer con firmeza el Juche en la creación de las obras de todas las artes plásticas, incluido el diseño para cine.

Desde luego, también con tinturas de otros países puede conseguirse el colorido claro, suave y delicado que responde al gusto y los sentimientos de nuestro pueblo. Pero de más está decir que ellas no pueden igualarse en calidad a las nacionales, que

reflejan nuestro propio gusto. El auténtico dibujo al estilo coreano se crea sólo con los colorantes nuestros.

Además de éstos, también otros equipos y materiales deben producirse a nuestro modo, de acuerdo con las características de las artes plásticas nacionales. Esto cobra suma importancia para la segura garantía del desarrollo jucheano de las artes plásticas y la consolidación de su base material y técnica.

El desarrollo de las artes plásticas sobre la base de lo coreano no debe ser un pretexto para abandonar por completo las formas foráneas. Hoy en nuestro país existen, además de las formas artísticas tradicionales, las extranjeras introducidas en el transcurso de intercambios culturales. A la par que existen las formas propias del país como la pintura al estilo coreano, también las foráneas, como la pintura al óleo y el grabado. El hecho de que en un país coexistan las formas artísticas de distintos orígenes es un fenómeno inevitable, surgido en el curso del desarrollo de la cultura de la humanidad. Lo importante radica en qué postura y actitud se asume en relación con estas dos formas del arte. Nuestro deber es, en todos los casos, priorizar el desarrollo de las formas nacionales de las artes plásticas y, al mismo tiempo, aceptar y asimilar de manera crítica las extranjeras que se correspondan al gusto de nuestro pueblo y merezcan aplicarse.

Es un error que, insistiendo en tales o más cuales peculiaridades del diseño para cine, se absoluticen las formas foráneas en las artes plásticas sin tomar como base lo coreano o que, por ser ajenas, no se acepten incluso aquellas que sirven para aplicarse creadoramente. También en el diseño para cine, sólo si se implanta con firmeza el Juche es posible desarrollarlo más dando prioridad a lo coreano e introduciendo, al mismo tiempo, el óleo y otras formas de artes plásticas extranjeras y sus experiencias, conforme a nuestra realidad.

Para que ese diseño sea nacional en su forma y socialista en su contenido, hay que crearlo en consonancia con el contenido socialista de la obra.

Como el filme revolucionario debe encarnar el contenido socialista, es inevitable que también sea así su diseño. Por contenido socialista en el filme se entienden la destrucción de lo viejo y la creación de lo nuevo, el derrocamiento de la sociedad capitalista y la construcción de la socialista, libre de la explotación y opresión, y la revolucionarización y claseobrerización de toda la sociedad.

El diseño para cine debe reflejar, en todos los casos, la vida que la obra encierra. Al margen de los personajes, son inconcebibles el maquillaje, vestuario y accesorios, y al margen de sus vidas es imposible pensar en paneles y muebles decorativos.

En ese diseño hay que mostrar verídicamente, y desde diversos ángulos, los personajes del guión y su vida. El maquillaje, el vestuario y los accesorios que se utilizan para describir a la clase obrera y demás trabajadores nuestros deben servir para reproducir con nitidez su hermoso y sublime mundo espiritual, y la decoración tiene que reflejar verídicamente el ambiente y el modo de vida revolucionarios de las personas de nuestra época. Sobre todo, en los filmes que abordan temas de la realidad socialista debe expresar con claridad el contenido socialista de la arquitectura de nuestra época, en la que los edificios son cómodos, agradables, hermosos y sólidos.

Sólo cuando el diseño para cine se base en lo coreano y posea un contenido socialista, podrá desarrollarse como una de las artes plásticas, populares y revolucionarias, que concuerden con los sentimientos de nuestro pueblo, y ejercer una gran influencia en la elevación del valor ideológico y artístico del filme.

## **EL MAQUILLAJE ES UN ARTE NOBLE**

En el cine y en el teatro el actor crea no sólo el mundo espiritual del personaje, sino también su aspecto exterior. Sólo si los reproduce de manera idéntica puede decirse que ha creado una

imagen viva del hombre.

El maquillaje es un arte al servicio de la creación de los caracteres, pues reproduce de manera plástica las imágenes de los personajes que representan los actores. Es lo que transforma los rasgos faciales del actor en los del personaje, realizándolos o atenuándolos según las características de este último. Deviene un arte noble que unifica el aspecto exterior de uno con el de otro, y crea nuevos retratos humanos.

Si la imagen del personaje se compara con un fruto bien maduro, el maquillaje puede considerarse como su aspecto exterior y su color. Tal como al ver un fruto maduro es posible imaginarse su sabor, así también el aspecto exterior del personaje sirve de gran ayuda para comprender su mundo espiritual.

Aunque éste se describa verídicamente gracias a una actuación diestra, si el maquillaje es inadecuado no se puede alcanzar una representación impresionante del carácter del personaje. En el propio rostro del actor es imposible leer la imagen viva del personaje, por consecuencia, no se puede sentir confianza y simpatía hacia éste.

El maquillaje debe realizarse de manera realista conforme al carácter del personaje y basándose en el aspecto exterior del actor. Si el maquillista debe conocer bien la figura de éste, es para crear con veracidad la imagen del personaje, adaptándola a su condición natural.

Si, pensando sólo en el carácter del personaje, trata de figurarlo con el maquillaje al margen de la apariencia original del actor, no lo beneficiará en nada, sino que, al contrario, será un afeitado inútil. Pero, si por esta razón se mantiene tal como está la condición natural del actor, resultará que el personaje se le adapta y, por consiguiente, su carácter no puede crearse con veracidad. Puede decirse que el maquillaje es realista sólo cuando se ajusta tanto al aspecto natural del actor como al carácter del personaje.

El maquillaje debe garantizarle al actor la posibilidad de describir con veracidad y de manera minuciosa el carácter del

personaje. Para ello ha de exteriorizar nítidamente los caracteres del mundo interior del personaje. Lo externo y lo interno de cada persona no siempre se identifican, pero lo externo revela su situación social y secuelas de la vida que ha pasado, razón por la cual el aspecto externo del personaje debe estar configurado en concordancia con su mundo interior.

Sólo si se unifican uno y otro, el actor puede compenetrarse hondamente con la vida del personaje y expresar con exactitud el mundo interior de éste a través de su aspecto exterior. A un actor que su figura no se avenga con el carácter de un personaje, le será difícil siquiera llegar a la interiorización.

Además, si el maquillaje se apoya sólo en los aspectos ideológicos del personaje, pretextando que debe basarse en su mundo interior, es imposible evitar la unilateralidad y similitud. Aunque en el carácter la conciencia ideológica es fundamental, si sólo se acentúa ésta y se menosprecian sus diversas expresiones idiosincrásicas, se caerá en el esquema de que el personaje positivo se embellezca y el negativo se maquille feamente.

El proyecto del maquillaje puede elaborarse bien únicamente basándose en la comprensión plena y amplia del carácter del personaje. El diseñador de maquillaje debe dedicar esfuerzos en estudiarlo y analizarlo en concreto, desde diversos ángulos, y reproducirlo con propiedad en el boceto. Si con el pretexto de expresar lo esencial del carácter no se describe de manera expositiva su idiosincrasia, el personaje se plasmará como una persona seca. Exponer con énfasis la esencia del carácter, compaginándolo adecuadamente con la idiosincrasia, he ahí la creatividad del diseñador de maquillaje.

En el maquillaje lo principal es la configuración del rostro. Esta ocupa un lugar importante en la descripción del carácter del personaje. Si bien el gesto del actor desempeña un gran papel en la actuación, no puede compararse con la expresión del rostro. Este refleja con nitidez no sólo las ideas y los sentimientos del hombre, como la alegría y la tristeza, el amor y el odio, sino incluso

complejos cambios psicológicos. Sobre todo, los ojos expresan de manera más intensa y sensible el mundo espiritual de cada individuo e incluso revelan con agudeza profundos pensamientos. A veces, también pueden manifestar de manera significativa sentimientos y psicología delicados, inexpresables con palabras. En este sentido se dice que los ojos constituyen el espejo que refleja el alma de las personas.

Si en el cine se debe maquillar bien el rostro, especialmente los ojos, esto está relacionado también con el hecho de que éste puede tomarse por la cámara en distintas dimensiones. En las secuencias en que se muestra principalmente el rostro del personaje, el fondo no pasa de ser un elemento explicativo y lo fundamental es él. Como quiera que en las secuencias se revelan con nitidez la forma del rostro del personaje, el pensamiento y sentimiento que éste expresa y se acentúan las peculiaridades de su carácter, si fallan en maquillarlo no es posible reproducir éste de manera verídica y expositiva, ni, a la larga, realizar una descripción auténtica en su conjunto.

En el maquillaje del rostro en ningún caso debe admitirse la exageración parcial. Esta trae el resultado de opacar o tergiversar el carácter del personaje. Tal fenómeno ocurre con frecuencia especialmente en el maquillaje del personaje negativo; algunos maquillistas, cuando representan un terrateniente, le pintan el rostro como una caricatura, imposibilitando así discernir correctamente la naturaleza reaccionaria e inhumana de la clase hostil. Aun en el caso del personaje negativo, hay que captar con agudeza su mundo interno y reproducirlo de manera verídica con el maquillaje.

Además de la excesiva exageración en el maquillaje del rostro hay que evitar lo burdo y complicado.

En tiempos remotos, había un cuadro en que estaba dibujado un hombre que contemplaba un pino. Todos lo elogiaron como un cuadro famoso. Pero un pintor, al verlo, expresó: “Si un hombre alza la cabeza, es natural que aparezcan arrugas en la nuca, pero en el cuadro no las hay. Esto es un gran error.”

También en el maquillaje del rostro hay que tener presente que si igualmente se omite o se hace burdo aunque sea uno de sus múltiples detalles, todo el trabajo descriptivo resultará falso. Si uno considera simple y fácil la tarea de pegar barba o hacer cicatrices o arrugas y la realiza con chapucería, cometerá un grave error, como el pintor de aquel “cuadro famoso”.

El diseñador de maquillaje no sólo debe poseer maestría, sino también una actitud creativa tan constante que al hacer un trazo en el rostro medite profundamente las características peculiares del personaje y la armonía del conjunto del maquillaje.

En la plasmación plástica del carácter del personaje es importante aplicar diversos métodos de maquillaje, conforme a las condiciones.

Generalmente, en un filme se presentan numerosos personajes, que son diferentes en sus antecedentes clasistas, profesiones, edades, vocaciones y aspiraciones, entre los cuales, existen los de importancia histórica, cuya presentación debe adaptarse fielmente a la figura original, los que tienen una larga trayectoria desde la niñez hasta la vejez, y aunque raramente, aparecen los de otras nacionalidades. También son diferentes los estilos creativos y las condiciones naturales de los actores que los representan. En estas circunstancias, no es posible aplicar un solo método de maquillaje. El diseñador de maquillaje debe saber escoger los métodos adecuados según las condiciones naturales de los actores y los caracteres de los personajes y buscar nuevos métodos sin interrupción.

Existen algunos que con un solo método pintan de manera similar distintos personajes o lo hacen sin tener en cuenta la moda de la época y el gusto y los sentimientos del pueblo, lo cual es un proceder erróneo. El aspecto externo del hombre se adapta al cambio de la época y se presenta en diferentes formas según los sentimientos y las costumbres de cada nación.

Así, pues, para lograr el maquillaje acertado de los personajes de acuerdo con las exigencias de la época y el gusto estético de las

personas, es indispensable conocer a profundidad a los actores y los personajes, así como las circunstancias de la época y los modos de vida nacionales. Cuanto más profunda sea esta comprensión, tanto más será posible escoger con habilidad los métodos de maquillaje adecuados a las condiciones dadas y descubrir otros nuevos. Cuando se trata de un nuevo personaje hay que buscar un nuevo método de maquillaje porque sólo entonces será posible reproducir con originalidad su personalidad y describir fielmente la época y la vida.

En el diseño para el maquillaje es necesario, además, satisfacer con acierto los requisitos técnicos de la cinematografía. El lente de la cámara capta hasta los más ínfimos detalles que no están al alcance inmediato de los ojos del hombre, razón por la cual el diseñador de maquillaje, consciente de esta particularidad técnica, debe solucionar de manera correcta en su trabajo las exigencias tanto artísticas como técnicas. Si presta importancia sólo a las primeras, menospreciando las segundas, no puede dar la impresión realista en el maquillaje. Sólo aquel personaje bien maquillado, como una imagen viva del hombre, queda por largo tiempo en la memoria de los espectadores.

### **EL VESTUARIO Y ACCESORIOS DEBEN CORRESPONDER A LA EPOCA Y A LOS CARACTERES**

La vestimenta y los objetos reflejan desde diversos ángulos los caracteres de quienes los emplean, así como la época y la sociedad en que ellos viven.

En los tejidos y las formas en que se confeccionan, los dibujos y los coloridos de las ropas con que se visten las personas pueden leerse las características de la época y los sentimientos de la nación.

A través de la ropa se interpretan con claridad también las condiciones de vida de los hombres y sus personalidades. Como éstas son diferentes, lo son igualmente sus vestimentas.

Además, en los utensilios que las personas utilizan en su vida cotidiana se reflejan sus caracteres, el sello de su vida, la época dada, la situación social y económica, el nivel cultural y las peculiaridades de vida nacionales.

Por estas particularidades, el vestuario y los accesorios devienen los medios descriptivos imprescindibles para reproducir de manera singular la época y los caracteres de los personajes en el filme.

Para utilizarlos con eficacia en el rodaje hay que elevar el nivel descriptivo del diseño. Si éste no logra reflejar el vestuario y los accesorios correspondientes a los caracteres de los personajes y a la época, tampoco será fácil que los actores alcancen éxito en su actuación.

Por su parte, el diseño para cine, que se dedica a diseñar el vestuario y los accesorios es un arte delicado que reproduce de manera plástica los caracteres de los personajes que representan los actores. Así, pues, al diseñar estos objetos el escenógrafo debe procurar que la situación clasista y el mundo espiritual de los personajes se expresen con nitidez y con particularidades.

En la sociedad explotadora los pobres no tienen condiciones para vestirse con ropas hechas con buenas telas, ni para usar artículos de calidad, pero los terratenientes y capitalistas sí las tienen. Por eso el escenógrafo debe expresar con acierto la situación de clase de los personajes a través del vestuario y accesorios, que muestran sus condiciones económicas.

La situación de clase y los rasgos ideológicos y espirituales de los personajes se expresan con más nitidez en la forma, dibujos, adorno y colorido del vestuario y accesorios. Si las condiciones de vida económica reflejadas en éstos caracterizan en general la situación de clase de los personajes, el gusto y la preferencia de éstos, expresados en su forma, dibujos, adornos y colorido, plasman de manera detallada y clara los caracteres de clase y rasgos

ideológicos y morales que ellos poseen.

Aunque en la sociedad explotadora los obreros y campesinos no pueden vestirse con buenas ropas, ni utilizar artículos de calidad como lo hacen los ricos, sus útiles son prácticos y, en especial, sus diseños y colores, que son suaves y discretos, muestran los rasgos espirituales, hermosos y sanos de los trabajadores. Sin embargo, los de los terratenientes y capitalistas, con su mezcla de formas extravagantes, dibujos recargados y colores y adornos ridículos, revelan el estado de corrupción y degeneración espirituales de la clase explotadora, tal como es en su esencia. Por consiguiente, el escenógrafo debe estar atento a exponer con agudeza el gusto y la preferencia de los personajes, al mismo tiempo que pone profundo interés en aclarar sus condiciones de vida económica.

Es necesario dirigir especial atención al vestuario y demás accesorios de los personajes positivos del filme, sobre todo de los que representan la realidad socialista. Al ver el filme, los espectadores aprenden e imitan no sólo lo bueno que existe en el lenguaje y conducta de los personajes positivos, sino también su vestuario y accesorios.

El vestuario y los accesorios deben ser modelos susceptibles de generalizar por su correspondencia a los caracteres de ellos, a las exigencias de la época y al nuevo sentido estético del pueblo. Para este fin, se necesita diseñar ropas y accesorios originales que concuerden con la vida de nuestros trabajadores, con los caracteres de los personajes y con los requerimientos del modo de vida socialista, incorporando de manera correcta los aspectos positivos de nuestra herencia nacional y reflejando fielmente las exigencias de la nueva época, sin que se caiga en la tendencia restauracionista, que se obstina en lo obsoleto, o en la imitación servil del modo de vida occidental so pretexto de la “modernización”.

El vestuario y los accesorios deben tener matices particulares de acuerdo con los caracteres de los personajes. Aunque se trata de personas del mismo origen clasista y de la misma aspiración, tienen diferentes gustos en la selección de las ropas y los artículos. Sólo si

en su diseño se da vida a esos matices, es posible describir vívidamente los caracteres de los personajes y exponer con claridad sus diferencias.

El escenógrafo, consciente de estas particularidades de los personajes y sobre la base del análisis profundo de su gusto y preferencia y de su forma de expresión, debe procurar que la idiosincrasia de ellos se exprese con unidad y efectividad en diversos aspectos de la ropa y los accesorios. So pretexto de poner en claro la personalidad, no debe agregar sin motivo ningún elemento ajeno a las peculiaridades comunes de determinada clase o sector. Para que la idiosincrasia del personaje se revele de manera esencial, profunda, es necesario que concurren de modo armonioso diversas características, grandes y pequeñas, del vestuario y los accesorios.

Además, sólo si reproducen con veracidad la época de los personajes y las peculiaridades vitales de la nación a la que pertenecen, pueden el vestuario y los accesorios servir de medios visuales de descripción para tipificar el carácter.

El hombre, ente social, en ningún momento puede vivir ajeno a la época y la nación. En el curso de su existencia en una determinada época y en el marco de una nación, él encarna las peculiaridades de esa época y nación, las cuales, una vez reflejadas en su carácter, se expresan a través de sus palabras y conducta o en su vestuario y artículos.

En otros tiempos, bajo la dominación colonial del imperialismo japonés, nuestro pueblo vivía sin siquiera usar ropas dignas de mención. Pero ahora, a diferencia de aquel período y convertido en dueño del país, se viste y vive tan bien como otros.

Como el hombre no puede separarse de su época, ni sus caracteres, de sus vestimentas y útiles, aquélla y éstos están estrechamente ligados a través de la vida. Sólo si el escenógrafo, observando con atención estas relaciones vitales, descubre con acierto las huellas de la historia legadas en el vestuario y los útiles de las personas y así da imágenes que reproduzcan con claridad sus

peculiaridades, puede expresar verídicamente los caracteres de los personajes como típicos de la época.

No es necesario agregar en igual proporción diversas características de una época a una vestimenta o accesorio con el pretexto de revitalizar las huellas de la época. El escenógrafo debe tener visión aguda para saber captar la más esencial de ellas y la capacidad generalizadora para caracterizar una época a través de uno de sus vestigios.

Las ropas y los útiles conllevan también las huellas de la vida nacional. No sólo en la vestimenta y los útiles tradicionales de un pueblo, sino también en los comunes pueden descubrirse con facilidad sus características nacionales, formadas a lo largo de su larga historia. En cuanto a la misma ropa, por ejemplo, es diferente el estilo coreano y el occidental, y lo mismo sucede con las carteras. En la vestimenta y los útiles de una nación se reflejan a la vez las peculiaridades de la naturaleza, de las costumbres y de la vida económica, las cuales, unidas, reproducen sus matices nacionales.

En la revitalización de esas características del vestuario y los accesorios se precisa mantener estrictamente los principios del historicismo y del modernismo. Como las peculiaridades nacionales cambian y se desarrollan sin cesar según el régimen social y la vida del pueblo, sólo si reflejan con acierto las de la época en que viven los personajes, es posible que su vestuario y accesorios sean verídicos. No se pueden introducir, tal como son, las nuevas peculiaridades de nuestra época en el vestuario o accesorios de las obras que describen la vida anterior, ni reproducir las huellas del pasado en los de las obras que reflejan la realidad socialista. Las características nacionales encarnadas en los caracteres de los personajes deben ser, en todos los casos, históricas y concretas en el diseño del vestuario y los accesorios.

Estos, a la par de corresponder a los caracteres de los personajes y a la época, deben ajustarse igualmente a la figura de los actores, sobre todo las ropas, pues se usan cuando representan los personajes.

Si esto se cumple, su aspecto externo puede resaltar más, e incluso es posible ocultar algún defecto físico. Igual pasa en la vida cotidiana: si la ropa es a la medida de la persona, resalta su personalidad. En este sentido se dice que la ropa es como las “alas”.

También en el filme la ropa debe servir de “alas” para reflejar la personalidad de los personajes. En el diseño de vestuario hay que procurar que éste se realice bien, acorde al rostro y a las medidas del actor para caracterizar de manera más explícita al personaje.

Sin embargo, confeccionar un vestuario que quede bien al actor y realce su figura no debe ir en detrimento del carácter del personaje. Aunque se trate de ropa que le sienta bien al actor, si no sirve para resaltar las cualidades del personaje, resulta chocante a primera vista. El objetivo de hacerla de acuerdo a la figura del actor, es para caracterizar de modo verídico al personaje, por tanto debe responder tanto al carácter del personaje como a la figura del actor.

El vestuario y los accesorios han de diseñarse de tal modo que, además de dar la imagen del personaje, garantice la plasticidad de los planos.

El escenógrafo no debe menospreciar la plasticidad del vestuario y los accesorios, pensando sólo en la época, los caracteres de los personajes y las peculiaridades de la vida nacional, ni omitir la exigencia principal de la tipificación, insistiendo sólo en la plasticidad. Si utiliza las formas, los dibujos y los colores pensando únicamente en la plasticidad del plano resultará que, al estar separado el contenido de la forma, mermará su significación, y en fin de cuentas, el vestuario y accesorios terminan por ser un adorno superfluo. La plasticidad de éstos es inconcebible al margen del equilibrio y la armonía de las formas y la combinación adecuada de los dibujos y colores, y tiene sentido sólo cuando corresponde a los requerimientos de la época y los caracteres.

En el filme el vestuario y los accesorios deben ser armoniosos no sólo en cada personaje particular sino también entre todos los personajes. Aunque sean de buena forma y buen color por separado, si no armonizan con los demás y se destacan algunos se romperá la

plasticidad del conjunto del cuadro.

A través de todo el filme la armonía del vestuario y los accesorios sólo se logra si los de todos los personajes concuerdan bien, aun expresando con veracidad las características de cada cual. En el sentido original de la palabra, la armonía surge con la unión proporcional de distintos elementos. Si se unen materiales similares, es difícil lograr armonía, y no se puede hacer resaltar la idiosincrasia de los personajes, ni evitar la monotonía en la descripción. Por tanto el vestuario y los accesorios deben prepararse en perfecta armonía, aun distinguiéndose unos de otros según los caracteres de ellos.

La indumentaria y los accesorios deben concordar también con las tonalidades del maquillaje, de la decoración y el ambiente natural, pues así es posible elevar la plasticidad de la escena, mientras contribuyen a la caracterización de los personajes. Si el vestuario no armoniza con la tonalidad del maquillaje, parecerá que los personajes se han vestido con ropas prestadas que no se adaptan a sus caracteres. En este caso, aunque el actor desempeñe su papel con habilidad, los espectadores no confiarán en él. Precisamente cuando el vestuario y los accesorios de los actores correspondan a la tonalidad del maquillaje, el público puede ver imágenes vivas de los hombres y aceptarlas como verdaderas.

La indumentaria y los accesorios no deben desentonar ni chocar con los colores de la decoración y del ambiente natural, ni confundirse con ellos hasta el punto de no poder diferenciarlos. El asunto de cómo armonizarlos con los elementos que constituyen el ambiente debe solucionarse con seriedad, porque está relacionado con la vital exigencia de la tipificación, o sea, en qué principio y cómo resolver la correlación entre el ambiente y los caracteres.

Ya que el efecto del vestuario y los accesorios se logra en concreto con el trabajo del actor, el escenógrafo debe resolver perfectamente todas estas exigencias surgidas en el boceto de ellos. Sobre el escenógrafo, más que en los demás, recae la responsabilidad de hacer que el vestuario y los accesorios se

conviertan en un poderoso medio para mostrar el carácter de los personajes, y no en un adorno inútil del actor. Aun cuando trace una línea o ponga un punto, debe meditar profundamente, imaginándose el carácter de los personajes. Sólo con una profunda reflexión y búsqueda puede crear diseños verídicos y vívidos que muestren con nitidez la época y el carácter de los personajes.

### **CADA PIEZA DECORATIVA DEBE EVOCAR LA EPOCA**

Si el maquillaje, el vestuario y los accesorios sirven de medios principales para interpretar en forma plástica el carácter de los personajes, las piezas decorativas lo son para describir la época y el ambiente en que ellos se desenvuelven.

En el filme el ambiente se logra con descripciones gráficas por medio del diseño decorativo. Este reproduce como un cuadro las condiciones naturales y sociales que lo constituyen, reflejando la situación social y clasista de los personajes y sus condiciones económicas, su nivel de educación cultural, sus costumbres, así como sus ideas y sentimientos.

En el diseño decorativo que crea el ambiente donde se desenvuelven los personajes, es importante reflejar con acierto las exigencias de su vida y de sus caracteres.

Sin embargo, en algunos filmes ocurre que no se observan con exactitud estos requerimientos esenciales del diseño decorativo. Por ejemplo, hace tiempo se produjo un filme que trataba sobre un músico que vivía sometido a toda clase de maltratos y desprecios bajo la dominación colonial del imperialismo japonés; su casa no fue reproducida acorde con su situación real. La habitación estaba decorada con un valioso cuadro bordado, un gran tocador y otros elementos por el estilo, piezas que correspondían al nivel de vida de

los ricos en aquel entonces.

Aun en el caso de las viviendas, no se deben igualar las de los trabajadores con las de los terratenientes y capitalistas, y tampoco, cuando se trate de las primeras, reproducirlas todas por igual sin tener en cuenta la época y el régimen social. Los objetos decorativos que no reflejan fielmente los caracteres y las condiciones de vida de los personajes y las tendencias de la época, en nada contribuyen a reproducir con veracidad la vida.

El diseño decorativo debe subordinarse, ante todo, a recrear de manera viva y verídica la época y el ambiente. Al igual que con el cambio de la época y las condiciones de vida varían los caracteres de las personas, así también el estilo arquitectónico, los muebles y los adornos se modifican y desarrollan en diversos aspectos.

Las viviendas de hoy difieren de las de antes e igual sucede con los muebles y adornos. La arquitectura de nuestra época se desarrolla en el sentido de combinar bien la forma nacional con el contenido socialista, y también los muebles y adornos se producen conforme al modo de vida socialista. Esto significa que en la cinematografía el diseño decorativo debe responder a la época y la vida.

Los elementos decorativos deben ser representativos de la época y la vida correspondientes.

Con el pretexto de provocar la sensación de realidad, no se deben imitar fielmente las casas y su mobiliario, sin imprimirles ninguna modificación descriptiva. Si el diseño decorativo traslada mecánicamente la realidad al cuadro, es imposible tipificar el ambiente, y por consiguiente, no se puede interpretar de manera correcta las características de la época ni la posición y la actitud de los personajes ante la vida. La tendencia naturalista en el diseño decorativo oscurece el contenido ideológico del filme y debilita su función cognoscitiva y educativa.

Concordar las formas y el colorido de los objetos decorativos con los reales constituye un requisito elemental del diseño decorativo. Este no debe limitarse a reproducir simplemente los aspectos

externos de las casas y de sus muebles, sino destacar también las características esenciales de la época y del régimen social, reflejadas en ellos, de manera que cada pieza decorativa sea típica. Sólo entonces, ésta resulta realista e impresiona profundamente, y por tanto logra que el público comprenda con claridad los rasgos de la época que refleja el filme.

Sin embargo, no hay que exagerar demasiado en los paneles y demás objetos decorativos, alegando que subrayan con énfasis y agudeza los aspectos esenciales de la vida. Si esto ocurre, espontáneamente se barniza la existencia, por lo que las imágenes del filme pierden la veracidad y eficacia.

A la vez que no debe adornar por gusto la vida, el diseño decorativo tampoco debe menoscabarla. Si una pieza decorativa se confecciona tan pobremente que no corresponda a la realidad, la vida se tergiversará y perderá valor pictórico.

Sólo cuando el escenógrafo, superando todas esas desviaciones posibles en la creación, plasma verídicamente los objetos decorativos según las exigencias de la época y el régimen social, puede describir verazmente el ambiente fidedigno en que se desenvuelven los personajes y ofrecer al público la correcta comprensión de la vida.

Las piezas decorativas deben mostrar con nitidez, además de la época, también el carácter propio de cada personaje que vive en ella.

Las personas, viviendo sin excepción en las circunstancias sociales de una determinada época histórica, se ven influidas por ellas y, al mismo tiempo, las transforman según sus ideales y exigencias. De ahí que en ellas se reflejen tal como son los caracteres de las personas correspondientes. Prueba elocuente de esto es que, aunque se trate de personas que viven en una misma época y bajo un mismo régimen social, cada cual resuelve a su manera las condiciones de vida.

También en nuestra sociedad, si observamos cómo las personas acondicionan sus hogares, podemos constatar que cada cual tiene distintos gustos. Algunas de ellas prefieren adornarlos con peceras,

floreros y cosas por el estilo, y otras, colocar cuadros, bordados o algo parecido. Como cada persona tiene diferente vocación y gusto en la vida, es natural que lo mismo suceda en la decoración del hogar.

En la cinematografía el diseño decorativo siempre debe describir el ambiente de vida conforme al temperamento de los personajes. Si en los paneles y muebles decorativos se acentúan sólo las peculiaridades de la época y el régimen social y no se le imprimen correctamente las idiosincrasias de los personajes, reflejadas en ellos, no sólo resulta que el ambiente de su vida no da la impresión verídica, sino que tampoco se expresan con autenticidad sus caracteres.

La ambientación en la obra artística se necesita, en todos los casos, para describir el carácter de los personajes, y sólo cuando se subordina a ello puede ser significativa. Ninguna pieza decorativa utilizada en el filme debe ser un adorno desvinculado con esos caracteres.

Por muy pequeña que sea, ésta debe tener una relación inseparable con la vida de los personajes, como algo indispensable vinculado estrechamente con sus caracteres. Además, en cada una de esas piezas deben reflejarse con nitidez el sello de la vida y las peculiaridades características de los personajes. Sólo aquellos objetos decorativos que están en estrecha vinculación con la trayectoria de las personas pueden desempeñar un gran papel en la descripción de sus caracteres.

Aunque esos objetos deben diseñarse a partir de las necesidades vitales de los personajes y subordinarse para aclarar sus caracteres, si, inclinándose sólo a ello, no reflejan con fidelidad las particularidades de la época ni del régimen social, no podrán interpretar de manera verídica su vida, ni tipificar su ambiente.

Cuando los crea, el escenógrafo tiene que combinar de manera correcta las exigencias de la vida y de los caracteres, sin realzar ni menospreciar ninguna de las dos. Sólo cuando estas exigencias se satisfacen a un tiempo en el cuadro, los objetos decorativos pueden

servir de significativos medios de descripción para dar un ambiente y un carácter representativo.

A fin de plasmar con claridad las particularidades de la época y de los caracteres en las piezas decorativas, es necesario saber excluir los elementos secundarios y dar énfasis a los principales que se requieren para crear un ambiente específico y aclarar las características de los personajes en la escena respectiva. Si a menudo el cuadro aparece complejo y disperso, se debe a la anárquica distribución de tales o cuales piezas y a la complicada combinación de los adornos.

El decorador debe conformar en forma plástica el ambiente. Aunque éste sea típico, puede tener sentido en el filme sólo cuando ofrece una visión plástica. Si las casas y los utensilios de los personajes no tienen plasticidad, aunque evoquen la época, no pueden dar una visión clara.

Para darle plasticidad al ambiente, es preciso, ante todo, hacerlo correctamente con los elementos específicos como paneles y muebles y demás objetos decorativos. El escenógrafo debe realizar esta labor conforme a las exigencias de la vida, mientras presta atención a las formas y el colorido de esas piezas.

Cuando el hombre edifica una casa o construye un mueble, combina sus aspectos prácticos y estéticos. Por tanto todas las piezas decorativas del filme deben ser utilitarias y también logradas en el plano estético.

A la par que hacer efectiva la armonía de los elementos particulares necesarios en la creación del ambiente el escenógrafo debe asegurar también la de todo el cuadro. No es maestría enfatizar una de ellas suprimiendo la otra. Aunque los elementos decorativos en particular mantienen su belleza plástica, si no conforman una armonía integral, no es posible asegurar la plasticidad de toda la escena. La belleza de una pieza en particular tiene valor sólo cuando coadyuva a la plasticidad del conjunto del cuadro.

Aunque sea formidable el set, si no están acordes los utensilios y los adornos, no puede decirse que está logrado el diseño decorativo.

Los llamados muebles decorativos de especial matiz o impresionantes adornos, que no concuerdan con él, sólo traen como resultado el rompimiento de la veracidad del cuadro, pues no se corresponden con el ambiente.

De igual manera, para elevar la plasticidad del cuadro hay que asegurar su efecto estereográfico mediante un hábil arreglo de la perspectiva del set así como mantener el equilibrio en su disposición. Si las piezas decorativas no se distribuyen equilibradamente, aunque tengan asegurado el efecto estereográfico, no pueden garantizar la armonía de las secuencias. Además de esto, también deben combinar armoniosamente las formas, el colorido, los dibujos y los adornos de todas las que intervienen en la descripción del ambiente.

Materializar de manera correcta el requisito técnico de la cinematografía en la escenografía constituye una de las condiciones básicas que garantizan la descripción verídica del ambiente. En el diseño decorativo deben cumplirse en forma sintética diversos y complicados requerimientos creativos, como son la distribución del espacio por el director, el desplazamiento de la cámara y el libre movimiento de los actores. Aunque el set tenga plasticidad, si los actores se ven restringidos para su actuación en él o el operador no puede maniobrar con la cámara libremente, ellos no podrán cumplir como es debido sus objetivos de trabajo.

La cámara reproduce casi tan vívidamente como son en la realidad los objetos, tanto en sus formas como en sus aspectos cualitativos. Por eso, si los paneles y muebles decorativos no dan la sensación de realidad, los cuadros se malograrán sin excepción.

Cuando todos los sets se preparan conforme a la época y a los caracteres, y a las peculiaridades del filme, el ambiente resultará verídico y en él se crearán imágenes vivas del hombre.

## LA ESCENA Y LA MUSICA

**“Si los filmes carecen de música y canciones no pueden considerarse películas y dejarán sólo impresiones deprimentes y no se diferenciarán de obras teatrales puramente dialogadas. Para lograr un filme excelente que pueda conquistar realmente el corazón de la gente es indispensable incluir en él buenas canciones.”**

KIM IL SUNG

### SI NO TIENE MUSICA NO ES UN FILME

Para que el filme sea admirado por el público se debe basar en un argumento de profundo contenido y tener música y canciones de calidad.

Si no tiene música y canciones no es un filme.

Utilizarlas en éste es sumamente natural tanto en vista de la demanda de la vida como de la peculiaridad de la cinematografía.

Desde sus orígenes, la música es el arte más íntimamente ligado al pueblo, nacido en el curso del trabajo humano para transformar la naturaleza y la sociedad y que se desarrolla en medio de la vida. Aunque todas las artes tienen su origen en la vida, la música, junto con la danza, está más vinculada a ella que cualquier otra, ya que surgió y se entona directamente en el curso del trabajo.

Es lógico que exista música y melodía donde se desarrolla la vida.

Y más aún en nuestra sociedad socialista, donde el pueblo es dueño del país, el trabajo proporciona espontáneamente la alegría de la creación, y la vida misma se convierte en una hermosa canción. Ahora en todos los lugares de nuestro país donde laboran y viven los trabajadores, resuenan vigorosamente las canciones combativas y revolucionarias. Si nuestro pueblo tiene desde la antigüedad un apego extraordinario a la música y la danza, esto es una clara expresión de su característica nacional, formada a lo largo de su historia, y el reflejo de su noble inclinación artística.

Para que el filme esté acorde con los sentimientos y los gustos nacionales de nuestro pueblo es lógico que incluya muchas canciones de calidad que gusten a las masas populares. Si carece de música y canciones no resulta interesante, porque en ese caso la vida allí da una impresión de aridez y aspereza y, por consiguiente, no puede disfrutar de la acogida del público.

Las buenas canciones y la buena música también desempeñan un papel importante en la elevación del valor ideológico y artístico del filme.

La música es un arte noble que expresa de modo profundo el mundo interno y las vivencias del hombre, y llena su vida de fervorosa pasión, ricos sentimientos y gran viveza. En el filme ella contribuye a elevar su valor ideológico y artístico, ya que revela la existencia con mayor emotividad.

Aunque el público puede conocer el contenido ideológico del filme también a través de las imágenes, si se escucha en él la música, se enaltece su sentimiento, se aumenta su inspiración artística y, a la larga, se identifica con ese contenido con mayor impresión y emoción. Es precisamente por esta razón que, si el filme carece de música y canciones, da la impresión de una pieza teatral puramente dialogada.

Cuando un filme es acompañado por buenas canciones y buena música, desbordan en él la ardiente pasión y otros sentimientos, y su contenido ideológico se expresa con mayor vivacidad.

También pueden expresarse con mayor delicadeza las ideas y los

sentimientos de los personajes y describirse de modo más claro el proceso del desarrollo de sus caracteres.

En la escena de la película “Mar de sangre” en donde la madre que estaba encarcelada regresa a su hogar, no se escuchan los diálogos de los personajes ni se produce una acción especial, pero el público al escuchar la canción “Siempre con el espíritu revolucionario”, se emociona profundamente por la infinita fidelidad de ella hacia la revolución.

En el filme la música desempeña un destacado papel también en mostrar la época, la naturaleza del régimen social y las características nacionales. El escenógrafo puede recrear detalladamente, por ejemplo, el ambiente social e histórico, pero no tanto como la música en cuanto a revelar estéticamente y en forma precisa la época y la naturaleza del régimen social y en lo que se refiere a conmover al público.

En el filme es posible describir vivamente las características de la época y del régimen social y la situación de la vida de los personajes también mediante el uso de una música conocida ampliamente en el mundo. Si en una escena en que se representa la vida en los períodos de la Lucha Armada Antijaponesa o de la Guerra de Liberación de la Patria se oyen las canciones que el pueblo entonaba gustosamente en aquellas épocas, los espectadores recuerdan con viveza la vida de entonces y meditan mucho.

La utilización de una música de calidad en el filme es de suma importancia también para divulgarla ampliamente entre las masas. Las bellas melodías de los filmes son cantadas hoy ampliamente por nuestro pueblo y, al cantarlas, las personas viven, trabajan y luchan como sus protagonistas.

En nuestros filmes deben usarse lo más posible la música y las canciones. Pero, esto no significa necesariamente que se incluyan descuidadamente las que no se relacionan con su contenido ni con la demanda de sus escenas o las mal compuestas. Una música sin un claro contenido y finalidad y desacorde con la vida que se desarrolla en la escena no ayuda a elevar su valor ideológico y artístico.

Nuestros filmes deben tener una música combativa y revolucionaria, una música popular bella y noble que convenga a la demanda de la época y a las aspiraciones del pueblo, y que exhorte enérgicamente a los hombres a la creación de una nueva vida, convenciénolos de la innegable verdad de ésta. Sólo cuando se escuche una canción que refleje con profundidad la hermosa aspiración y sentimiento del pueblo y que a cualquiera le sea comprensible y agradable, puede decirse que el filme posee una música legítima.

En él no deben utilizarse canciones que conduzcan hacia una atmósfera pasiva la vida revolucionaria, que pugna por la lucha y el progreso, sino otras, plenas del espíritu combativo de barrer lo caduco y reaccionario, y de pasión revolucionaria por defender con la lucha lo nuevo y lo noble.

Huelga decir que en la música para cine no se le debe dar importancia sólo a lo combativo echando a un lado lo lírico. El lirismo en la música debe brotar, en todo caso, del mundo interno de nuestro pueblo, que se caracteriza por un elevado fervor revolucionario y sentimientos nobles; lo combativo, en su esencia, no debe estar lleno de gritos inútiles y huecos, sino debe poseer nobles ideas y sentimientos y un lirismo atractivo. Sólo entonces la música para el filme se convierte en un arte eficaz que exhorte a los hombres a una vida digna y a la lucha por alcanzarla.

Para que ella cumpla efectivamente los cometidos de elevar el valor ideológico y artístico de la película y exhortar poderosamente a las masas populares a la creación e innovación, el compositor debe ser un vanguardia de la época y un revolucionario entusiasta. La creación de una música verídica y eficaz emana de una gran idea y elevada conciencia, del fogoso fervor y los profundos sentimientos del compositor. Si éste conoce el carácter y la vida del protagonista sólo conceptualmente, sin poseer una entusiasta pasión por la época ni un amor por el hombre y la vida, no puede imprimirle a su música más que una visión general. Sólo quien conozca hondamente al hombre, con una cálida pasión y un noble sentimiento, puede crear

una música profunda y excelente que agrade y haga vibrar con gran fuerza las fibras de los corazones de millones de seres.

Las melodías de los filmes pueden divulgarse ampliamente y atraer a las masas populares sólo cuando son capaces de conmover los corazones. Gracias a las buenas canciones las imágenes cinematográficas permanecen por más tiempo en el recuerdo de las personas.

### **UNA CANCION DESTACADA SE TORNA MAS AGRADABLE Y EMOCIONANTE CUANTO MAS SE ESCUCHA**

Los filmes buenos tienen buenas canciones y las buenas canciones los hacen famosos. Ellas no sólo elevan el valor ideológico y artístico del filme, sino que también desempeñan un gran papel educativo al divulgarse ampliamente entre las masas.

No hay quien no conozca la canción “Siempre con el espíritu revolucionario”, del filme “Mar de sangre”, y “Se abren plenamente las flores rojas de la revolución”, de “La florista”. Desde el mismo momento de su surgimiento son muy entonadas por las personas, porque cuanto más lo hacen sienten más deseos de cantarlas y escucharlas. Por eso, la música y las canciones de un filme deben ser óptimas.

Una buena canción, mientras más se escucha, se torna más agradable e impactante.

La música y las canciones de calidad se caracterizan por la conjugación de una elevada idea con una ardiente pasión.

El “Himno a la revolución”, creado en el fragor de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, es famoso; aún hoy día es muy cantado, lo cual estimula con fuerza a nuestro pueblo a la revolución y la construcción. Este himno imprime fuerza y dinamismo porque

su ideal de profundo significado vibra fundido con una ardiente pasión.

La música y las canciones pueden conquistar los corazones de las personas e infundirles una fuerza y un ánimo inagotables sólo cuando encierran una idea profunda y un gran sentimiento. Por más que tengan hermosas y delicadas melodías, si carecen de una idea significativa y de la fuerza emotiva capaz de conmover, no pueden ser cantadas ampliamente por el pueblo.

El valor de la composición musical se determina por la idea que encierra. Pero en la música la idea significativa debe mezclarse con una ardiente pasión que tenga su repercusión en el sentimiento de las personas. Sólo entonces puede llegar a sus corazones. La peculiar atracción y la eterna vitalidad de una canción famosa están en la conjugación de una noble idea con una ardiente pasión.

La música debe crearse con pasión. La pasión, que refuerza su contenido ideológico y da impulso y viveza a su expresión, emana del ardiente corazón del compositor. Pero no todos poseen el ardor. Quien no ve correctamente la realidad ni ama la vida no puede arder de pasión. Sólo aquel compositor que ame con fervor la vida y la defienda con ahínco puede sentir un fuerte impulso para cantarla con todo su ser y crear una música esplendorosa que pueda conquistar los corazones de quienes la oyen.

La canción debe tener una melodía suave y hermosa. Sólo entonces puede ganarse el cariño de las personas y resultarles agradable y fácil de cantar.

Algunos creen que el valor artístico de una canción crece cuando es difícil de cantar, pero sólo cuando le guste al pueblo puede considerarse una obra admirable con un elevado valor artístico, ya que también la música, lo mismo que el resto de las artes, está al servicio de las masas populares.

La canción se crea para el pueblo. Una pieza incomprensible y difícil de interpretar a causa de su complejidad no puede gozar de su amor ni, por lo tanto, perdurar mucho tiempo. Si so pretexto de crear una canción de elevado valor artístico se le da a su melodía giros y

altibajos innecesarios o se aplican sólo las notas altas, haciéndola incomprendible para las masas, no puede ser aplaudida por éstas ya que no es más que una canción por canción.

También en la música nuestro pueblo ha preferido siempre lo suave y sosegado y no lo bullicioso y complicado o el falso adorno.

La vocación artística propia de nuestro pueblo, formada en el largo decurso del tiempo, se expresa claramente en sus canciones populares. Las mejores canciones populares son cortas, concisas, comprensibles y fáciles de interpretar. No están cargadas de imágenes y rebuscamientos innecesarios ni son complicadas y caprichosas. La característica de la música popular y su auténtico valor artístico consisten en que inspiran deseos de cantar cuando se escuchan por primera vez y cuanto más se interpretan dejan impresiones más profundas e incitan nuevas ideas.

Actualmente las numerosas canciones revolucionarias creadas en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa sirven como armas de lucha que exhortan enérgicamente a nuestro pueblo a la revolución y la construcción. Los compositores deben consagrar toda su fuerza y talento a estudiar a fondo las características de esas canciones creadas por los combatientes comunistas en medio del fragor de la lucha revolucionaria, y crear canciones admirables, verdaderamente revolucionarias y populares, tomándolas como modelo.

Para que la música para la cinematografía sea famosa y haga vibrar las fibras de los corazones de las masas, debe apoyarse en la forma estrofa del canto popular que es la mejor.

Desde el punto de vista del desarrollo de la música, puede decirse que la época actual es la de la canción en estrofas. En la época de la revolución, en la de la construcción del socialismo y el comunismo hay que realzar y desarrollar la composición de las canciones estróficas, que es una forma combativa y popular, comprensible y agradable de cantar.

Esta forma es la más popular, es la mejor que se ha aprovechado por los siglos de los siglos para expresar los sentimientos y deseos

de las masas con una construcción modesta y refinada. Sólo cuando se aproveche esta forma para componer música para la cinematografía ésta resultará excelente y gozará del amor del pueblo. Sólo puede ser famosa aquella que combine armoniosamente las ideas y los sentimientos hermosos y nobles con la forma popular.

En la música es preciso también que el contenido y la forma estén unidos y que el valor ideológico se vincule estrechamente con el artístico.

En una canción lograda, tanto el contenido y la forma como el texto y la música están fundidos tan perfectamente que con sólo leer la letra se desprende espontáneamente la melodía y si se canta se recuerda de inmediato la letra.

Una buena canción nace de las palabras de rico contenido y profundo sentido, a la vez que concisas y refinadas. Si la letra, en vez de versificarse, adopta la forma de diálogo, es probable que también la música se convierta en un diálogo cantado. El compositor puede escoger un motivo original e interesante sólo cuando ahonda en la vida, la experimenta lo suficiente y simpatiza entusiastamente con el contenido poético del texto.

Este debe estar constituido por una poesía hermosa y pulida. Si se excede en muchas explicaciones y rebuscamientos, difícilmente se adapta a la música, ya que su letra es abundante y complicada, y no suscita ninguna emoción estética aun cuando se adapte a la melodía. Sólo cuando cada palabra encierra un sentido profundo, y cada verso, una gran idea que conmueve a las personas, facilita la composición de la música, y el sentido y la inspiración de su melodía pueden tener un profundo contenido.

La letra y la música de la canción deben estar en perfecta armonía y concordancia artísticas. Este es uno de los requisitos fundamentales para la creación de la canción en estrofas, y una condición importante para darle a la melodía suavidad y hermosura.

La concordancia entre letra y música se logra cuando ambas se componen en ideas y matices estéticos, cuando la cadencia musical

se aviene con la rima de la letra y el ritmo de su melodía, con la entonación del texto.

La canción y la música cinematográficas deben ser agradables aun cuando se escuchen independientes, sin ir acompañadas de las imágenes. La música en el cine debe perfeccionarse como una pieza independiente aun cuando persiga producir efectos descriptivos de las imágenes. Este requisito es mayor aún en el caso de las canciones. Si bien las canciones se supeditan siempre al argumento del filme y se basan en el contenido de las escenas, constituyen por su parte una creación acabada, por lo cual si están bien compuestas se pueden cantar incluso sin el acompañamiento de las imágenes. Cuanto más elevado es su valor ideológico y artístico, tanto mayor es ese carácter independiente. Una canción que puede entonarse sola aunque haya sido compuesta para dar mayor realce a la escena cinematográfica es una pieza verdaderamente bien lograda.

Una música excelente, en la que se desborden ideas y sentimientos hermosos y nobles sólo puede nacer del ardiente corazón de un compositor que vive la realidad junto con los trabajadores. Delante del escritorio o del teclado del piano, jamás puede surgir una inspiración creadora.

Tal inspiración creativa puede brotar sólo cuando se está firmemente dotado con el concepto jucheano del mundo, se ahonda en la vida de las masas populares, aprende de ellas el espíritu revolucionario y la voluntad combativa inquebrantable de la clase obrera y ama la vida, vive y lucha de modo revolucionario como ellas. Puede considerarse admirable una música en cuya melodía desbordan una idea profunda y una pasión ardiente, emanadas de una posición revolucionaria hacia la realidad y de un cálido amor por el pueblo.

El compositor no debe escatimar tiempo ni esfuerzo para aprender del talento creador del pueblo, manteniéndose en disposición de componer una canción para él.

La música popular es la suma del talento del pueblo en este aspecto. Este género musical permite expresar maravillosamente el

profundo y complejo mundo interno de las personas y hacer reír o llorar a los oyentes. Sus melodías no sólo son alegres y optimistas, suaves y elegantes y están impregnadas de sentimientos delicados y ricos, sino que también dan estímulo y ánimo a las personas por su gran fuerza expresiva y descriptiva y su vigor inagotable.

El compositor puede crear una magnífica música revolucionaria correspondiente a la nueva época y que se avenga al gusto y los sentimientos de los coreanos, sólo cuando aprovecha con espíritu creador las características notables de la música popular.

La canción célebre es fruto del esfuerzo y del talento. Una música buena no se crea por casualidad.

El compositor debe poner un gran empeño para crear incluso un género tan sencillo como la canción. No por ser una canción es fácil su composición. La canción es el fundamento de todas las formas de la música y la cristalización de la imaginación musical.

Incluso para crear una melodía significativa y hermosa, el compositor debe ahondar en la realidad y estudiar constantemente la vida. Para obtener un lenguaje musical vivo debe conocer a profundidad no sólo la exigencia de la nueva realidad, sino también aprender humildemente del patrimonio musical legado por la humanidad. Sólo entonces puede crear el nuevo lenguaje musical, que nadie antes ha logrado, y la melodía original que la nueva realidad exige.

El compositor debe adoptar una actitud tal ante la creación que le permita perfeccionar una canción aunque para ello tenga que crear cien. En una búsqueda tan apasionada para crear una buena canción, aunque se hayan tenido que hacer cien pruebas para obtener una nota adecuada y perfeccionar una frase retocándola cien veces, sobresale el talento creativo y surgen melodías originales y emotivas.

Un compositor que no se esfuerza ni cultiva su talento jamás podrá crear una canción famosa.

## **LA MELODIA DEBE TENER UN MATIZ PECULIAR**

El encanto de una música genuina consiste en la hermosura y pureza de su melodía.

El compositor puede crear una música buena que convenga al filme y sirva para la educación ideológica y estética del público, cuando trabaja bien en busca de la melodía. Esta es una labor creativa fundamental del compositor, encaminada a convertir en una expresión musical su motivación basada en el requerimiento de la semilla y de la escena del filme y garantizarle a éste el valor ideológico y artístico.

La melodía, como medio principal para expresar el contenido ideológico y emotivo de la música, constituye el factor básico que determina la calidad ideológica y artística de la composición musical. El valor de cualquier música se define por cuán hermosa, pura y original es su melodía.

Esta es la cristalización de las ideas y los sentimientos del creador. En el curso de la vida las personas suelen experimentar un impulso irreprimible de expresar con canciones sus ideas y sentimientos. Aunque uno no sepa mucho de música, si está alegre empieza a tararear una canción o cuando está triste, sin darse cuenta, canta una canción pesimista. Así, la melodía es la expresión de la emoción que se apodera espontáneamente del hombre bajo el impulso de sus ideas y sentimientos. Por eso, si quiere reflejar vivamente en la música cinematográfica la profundidad del mundo espiritual de los personajes y las diversas facetas de su vida el compositor tiene que prestar atención primordial para crear una melodía de matiz peculiar.

El contenido ideológico y lírico de la música se expresa con la

melodía. Independiente de ésta es imposible imaginarlo. Sólo una melodía de profundo e impresionante significado que suena en forma natural puede hacer más ricos la idea y el lirismo de la música.

Es innecesario decir que la letra de una canción expresa directamente su contenido ideológico, pero tampoco ésta puede cobrar vida sin la melodía. La melodía en la canción es el medio principal para expresar el contenido ideológico reflejado en la letra. Si una canción, aun cuando se ejecuta instrumentalmente, emociona tanto como si se cantara a voz, es porque su melodía expresa magníficamente, en forma musical, el contenido ideológico y emotivo de la letra. En una palabra, la melodía es la vida de la descripción musical. Por eso, la cuestión fundamental de la creación musical consiste siempre en qué melodía crea el compositor.

Este debe crear una melodía hermosa, noble y pura que las masas populares puedan amar y cantar con gusto.

Una música de alto valor ideológico y artístico se caracteriza por una melodía hermosa, noble, suave y fresca. Su belleza y riqueza coinciden con las de las ideas y los sentimientos de un hombre de verdad. Si el compositor quiere crear melodías hermosas y ricas, debe ahondar en la vida y encontrar allí sus gérmenes, experimentando con todo su ser el noble mundo espiritual de las masas. Cuando crea una música para cine debe estudiar a fondo no solamente la vida real, sino también las ideas, los sentimientos y la existencia de los personajes de la obra. Una particular importancia tiene conocer bien el carácter y la vida del protagonista. Sólo cuando experimenta hondamente sus nobles ideas y sentimientos, sus aspiraciones, y se identifica a plenitud con su vida, puede hallar el germen melódico que se aviene al contenido de la película.

Es posible que la vida ofrezca muchas motivaciones para melodías, pero el compositor debe escoger de ellas la que pueda expresar del modo más claro las ideas y los sentimientos a los que quiere cantar de acuerdo al contenido del filme. Tal germen de la melodía no siempre le ofrece una imaginación perfecta desde el

comienzo. Pero con el estudio de la vida y una profunda meditación el compositor la perfecciona en una melodía con claro matiz y forma ideológica y estética y una marcada tendencia de desarrollo. Una melodía puede ser verídica, hermosa y peculiar sólo cuando brota del corazón de un compositor que ama fervorosamente y experimenta con todo su ser la vida.

Ella puede ser original cuando tiene una clara tonalidad lírica y un matiz peculiar. La tonalidad de la música y la canción difiere según su género y estilo, pero aun cuando son del mismo género y estilo revisten un tono particular según la posición del compositor hacia la vida y su inclinación artística. Analicemos el mismo género de la marcha: uno la llena de melodías palpitantes de espíritu combativo, otro la compone con melodías alegres y optimistas, y otro la caracteriza con una melodía solemne.

El compositor puede expresar con claridad el contenido ideológico del filme cuando imprime a la melodía un justo matiz lírico de acuerdo con la escena, sin dejar de mantener su personalidad creativa.

Supongamos que hay una escena en que un explorador, que actúa en la retaguardia enemiga para asegurar la ofensiva del Ejército Popular, se despide de un trabajador clandestino para infiltrarse en la misma guarida enemiga en el momento decisivo. Ambos son camaradas de la revolución cuya amistad se ha forjado compartiendo el peligro, las alegrías y las penas y en el cumplimiento de tareas revolucionarias en difíciles condiciones, en la región ocupada por el enemigo. La separación se debe a sus misiones. Aquí surge el problema de cómo definir el matiz de la música.

Si el compositor, sin tener en cuenta las ideas, los sentimientos y las aspiraciones principales de los dos personajes, acentúa simplemente la tristeza de la despedida, la música quedará imprecisa. Ambos sienten el noble deseo de acercar la victoria en la guerra consagrándose totalmente a la justa lucha contra el enemigo. Por tanto, de ningún modo puede ser de pesar el sentimiento de

quien se dirige a la guarida enemiga, dispuesto a arriesgar su vida en aras de la misión combativa, ni el del otro que lo despide en silencio. El corazón de este último no pueden menos que desbordar una profunda admiración y respeto por la heroica acción de su camarada, quien toma ese sendero considerando como un supremo honor el inmolarsse en el camino de la revolución, y hace ardientes votos por su éxito. Sólo cuando el compositor expresa con la melodía tan noble espíritu revolucionario y ardiente sentimiento de los protagonistas, destacando claramente su matiz, puede exteriorizar de modo verídico esas ideas y sentimientos y conformar el matiz emotivo de la música al requerimiento de la escena.

La música cinematográfica puede tener un matiz claro y peculiar sólo si caracteriza emotivamente, y destaca bien, el contenido ideológico de la obra y las ideas y los sentimientos de los personajes. Si en distintas películas la música se inclina sólo a la melodía combativa por referirse igualmente a la clase obrera, ella no tendrá ningún matiz particular y, a la larga, no podrá darle al filme un efecto emotivo nuevo y original. Sólo cuando exista lo combativo y lo lírico, lo fuerte y majestuoso y lo alegre y vivo, según los caracteres de los personajes y la lógica del desarrollo de la vida, la música agrada e impresiona hondamente porque entonces el matiz emotivo de la melodía concuerda con el contenido ideológico del filme.

En la composición es importante aprovechar nuevos y diversos medios y métodos descriptivos para que la melodía proporcione un nuevo sabor.

Si bien la experiencia personal de la vida permite al compositor hallar un motivo musical original, éste sólo puede convertirse en melodía en el curso del hábil uso de ciertos medios y métodos de expresión. Por muy peculiar que sea el matiz del motivo que ha encontrado, la melodía no puede tener originalidad si no se expresa a través de nuevos medios y métodos.

Es imposible ocultar la propiedad intrínseca de la melodía. Si el compositor, en vez de buscar constantemente nuevas melodías,

imitando, toma las de otras piezas y las reconstruye, éstas no resultarán nuevas por muy hábilmente que lo haga. He aquí precisamente la razón por la cual una música sin originalidad da la impresión de haberse escuchado antes. El compositor debe crear cada vez nuevas melodías buscando constantemente nuevos medios y métodos y utilizándolos con originalidad.

Tampoco hay que incurrir en el tecnicismo so pretexto de dar a la melodía un matiz peculiar.

Tal como una música para sí misma, una música que se inclina más a la forma que al contenido, no puede granjearse el amor del pueblo, así tampoco en el filme una música semejante, que no se ajusta al contenido de la obra, sirve para nada. El talento de quien compone para cine consiste en crear melodías hermosas y claras, acordes al contenido del filme e irreprochables también como pieza musical.

No importa la secuencia de que se trate, la música para cine debe tener una melodía hermosa, suave y clara. El compositor debe respetar en la música las características nacionales de nuestro pueblo. Una canción que tiene injustificadamente notas demasiado altas y largas es difícil de cantar, suena mal y no le gusta a nuestro pueblo porque pierde suavidad y dulzura.

Resulta agradable al oído y es fácil de cantar sólo cuando su melodía sea hermosa, dulce y suave y tenga un curso fluido. Si el compositor quiere crear una canción que le guste al pueblo y que éste la cante con amor, debe hacerla a nuestro estilo. Se considera una canción a nuestro estilo la que corresponde a los sentimientos y el gusto de nuestro pueblo y que las masas la canten con agrado.

El compositor puede crear tal canción cuando encuentra una nueva melodía acorde con el sentimiento estético moderno utilizando como fondo la melodía nacional. En ésta están encarnados claramente las nobles ideas y sentimientos y el lirismo de nuestro pueblo. El compositor debe estudiar profundamente las características de las melodías nacionales, creadas y pulidas por las masas populares durante largo tiempo y, sobre esta base, crear

nuevas melodías que respondan a la exigencia de la nueva época.

Una melodía de matiz nuevo y peculiar puede obtenerse sólo a base de las vivencias personales del compositor. Si éste es incapaz de juzgar la vida con su propia manera de ver, a la altura del espíritu de la época, no puede imprimir su personalidad creativa en la composición ni crear una melodía de matiz original e impresionante.

Una buena música da al filme una tonalidad peculiar. El compositor debe dedicar todo su entusiasmo a crear melodías que concuerden con los sentimientos de nuestro pueblo y el espíritu de la época, experimentando con pasión la vida e identificándose plenamente con ella.

### **SOLO PUEDE CREARSE UNA BUENA CANCION CUANDO LA LETRA ES BUENA**

La canción es el género menor de la música, pero conmueve los corazones de las personas con una fuerza tan grande que ningún otro puede igualarlo. La sinfonía se percibe de distintas maneras e incluso se interpreta de modo contrario según los oyentes. Pero la canción es fácil de comprender para cualquiera y por tanto ejerce una gran influencia sobre las personas, ya que su letra, junto con su melodía, expresa directa y concretamente las ideas y los sentimientos.

En todo momento y en cualquier lugar, como una íntima compañera de viaje en la vida, la canción se canta y comunica conmoviendo infinitamente los corazones de la gente y exhortándola a la lucha por la creación de una nueva vida. Así de grande es su influencia ideológica y emotiva sobre las personas. Por eso en la música para cine es importante crear buenas canciones.

Lo primordial para esto es escribir buenas letras.

Estas son el fundamento ideológico y artístico de la canción. Sólo puede crearse una buena canción cuando la letra es buena. Únicamente de una excelente letra puede surgir una excelente música.

La letra debe ser versificada y tener un rico contenido ideológico. Dar a una forma poética, hermosa y pulida, un rico contenido ideológico, constituye el requisito básico para crear un texto que ligue el elevado valor ideológico con la nobleza artística.

La vida de la letra consiste en aclarar el significativo contenido ideológico con una descripción poética refinada. Su calidad y el valor ideológico y artístico de la música dependen de qué contenido ideológico expresan y con qué nivel poético lo describen.

El texto de la canción para cine debe tener un contenido revolucionario, acorde a las ideas y los sentimientos de la gente de nuestra época, la que construye el socialismo y el comunismo, y al carácter de nuestros filmes. Es innecesario decir que según lo que indique la escena él puede reflejar la digna y feliz vida del pueblo o dedicarse a la naturaleza.

Pero, incluso en el caso de tratar la dicha del pueblo, si acentúa sólo el sentimiento alegre y feliz puede incurrir en el diversionismo. También en este caso, debe orientar a la gente a no olvidar su trágica situación del pasado e infundir en su corazón una aspiración y pasión ardiente por llegar cuanto antes a un futuro aún más luminoso.

Cuando se le canta a la naturaleza, es preciso mostrar a través de ella la superioridad del régimen socialista y la digna vida del pueblo, y destacar el espíritu revolucionario de éste. También una canción dedicada a la belleza de la naturaleza, si está bien lograda, puede alegrar el alma de las personas, pero lo más valioso es un texto que refleje la digna vida y la lucha del pueblo y describa con profundidad su hermoso y noble mundo espiritual.

Independientemente de la escena del filme en que se inserta una canción, su texto debe contener principalmente lo nuevo, lo

hermoso y lo revolucionario en la vida de la gente. La letra que expresa con profundidad la esencia de la vida y el hermoso mundo interno del hombre, cuanto más se escucha da una impresión mayor por contener ideas profundas y desbordar en ella el lirismo.

No hay que pensar sólo en la actualidad so pretexto de expresar en las letras los problemas nuevos y significativos que presenta la vida. Si ocurre esto, no es posible abarcar un contenido que generalice con gran dimensión la época y la vida. Una canción que se cante sólo en el momento de su aparición no tiene gran valor como resultado artístico. Puede considerarse como un arte verdaderamente valioso esa canción que el pueblo canta hoy y mañana, esa canción que se difunde por el mundo y se transmite a través del tiempo por encima de las pruebas de la historia. Para crear una canción de tan alto valor es preciso que sea buena la música y, a la vez, su texto plantee los problemas más importantes en la vida humana y los generalice en un alto nivel de descripción poética.

Las letras deben tener no sólo un profundo contenido ideológico, sino también un alto nivel artístico. Si un contenido ideológico valioso no es acompañado por una elevada calidad artística, no puede conmover profundamente a las personas.

El texto debe ser un verso excelente. La versificación es como la vida para la canción. Por eso, de un texto en prosa no puede surgir una melodía hermosa. Desde la antigüedad, los buenos versos, que disfrutaban del amor del pueblo, vienen cantándose musicalizados espontáneamente.

Cuando decimos que el texto es un verso, esto quiere decir que está lleno de lirismo. En la poesía la idea debe expresarse en forma lírica. La fuerza de la descripción poética consiste en conmover líricamente a la gente.

Versificar la letra significa llenar su descripción poética de una ardiente pasión y rico lirismo sobre la vida. Tan sólo con arreglar rimas y sílabas según los métodos de versificación no es posible empaparla de pasión y lirismo, ni tampoco, expresando sólo la idea, aumentar la influencia emotiva del verso.

No se debe tratar de evitar las expresiones políticas bajo el pretexto de escribir la letra en forma poética. El intento de perfilar la descripción poética evitando las expresiones políticas, emana del desconocimiento de la esencia del verso. Aun cuando se utilicen estas expresiones, si en ellas palpita la pasión del poeta y la descripción está realizada en forma poética, pueden conmover a las personas con una gran emotividad exhortativa y convincente. Si en los textos de algunas canciones se percibe más de lo necesario el significado político, este defecto se debe a que su lirismo no está en condiciones de asimilar el contenido ideológico.

Cuanto más corto sea el texto, tanto mejor. Aquí deben ser claros la idea y el sentimiento, y sus expresiones, concisas y de profundo sentido.

La canción es un género musical cuya extensión es limitada, pero que expresa de manera concentrada las ideas y los sentimientos de las personas por un canal natural, por lo cual puede ser fácil tanto su composición como su ejecución cuando su letra es sumamente breve y concisa. Si la letra no está en estrofas no es posible pulir la descripción poética conforme a las características de la estructura musical ni, por tanto, profundizar en el contenido ideológico y lírico de la canción.

Para escribir un texto conciso y claro hay que asir el núcleo ideológico y asegurar su constancia. Si, sin captar correctamente el núcleo ideológico, se refiere confusamente a cualesquier cosas, no se salva ni siquiera una idea, y el contenido de la letra pierde su corazón. El poeta debe poner en sus versos sólo la esencia de lo vivido o sentido, y describirla en forma concisa, en pocas imágenes poéticas.

Aun cuando expresa lo esencial de su idea y sentimiento, si la descripción se hace en prosa, no puede ser concisa. La explicación en el texto musical jamás destaca la idea, sino eclipsa su descripción poética. También el rodeo que no expresa con lírica claridad la esencia de la idea, constituye el factor que menoscaba el valor descriptivo de la letra.

Para escribir una letra concisa hay que escoger bien las palabras. En lo cotidiano una misma idea o sentimiento puede expresarse de una u otra forma, pero en el texto musical, no. Si se alinean los vocablos no claros en el sentido y en el matiz emotivo, no puede decirse que el texto sea poético. Cualesquiera que sean la idea y el sentimiento, su tonalidad puede ser clara sólo cuando se expresan con exactitud, de modo detallado y penetrante.

En el trabajo de selección de palabras es importante, al tiempo de escoger bien las poéticas, componer hábilmente los versos que concuerden con el desarrollo de la música. Por muy poética que sea una palabra, si no se sitúa en un lugar apropiado no puede dar el sentido correcto. En la letra de la canción los versos deben estructurarse de tal modo que sean claras y fáciles de comprender, manteniendo rígidamente el núcleo de la idea y el sentimiento a expresar, así como también deben ser suaves y rimados. Además, en la canción no hay que utilizar la prosa. Esta atenta contra la descripción poética.

Nuestra lengua, hermosa y rica, es una fuente inagotable de verdaderas palabras poéticas. Ella es riquísima en expresiones y capaz de describir minuciosamente cualquier idea y sentimiento, por muy complejos y variados que sean. El que escribe letras de canciones debe versarse en el idioma coreano y aprender sin cesar los vocablos nuevos, hermosos y cultos, pulidos por el pueblo. Las palabras verdaderamente poéticas se hallan en el lenguaje del pueblo. Apoyarse firmemente en su habla es para el poeta el camino más correcto para hacer minuciosas y ricas expresiones y pulirlas.

En la composición no solamente hay que escoger bien las palabras, sino que también deben rimar correctamente. Si el verso carece de rima pierde lirismo. El poema lírico es para recitar, pero puede decirse que la letra es un verso para cantar. Por eso, la rima en las canciones debe ser sencilla y fluida, de modo que puedan cantarse siguiendo el curso de la hermosa melodía. No es permisible que la contextura suscite una respiración demasiado rápida o lenta ni, mucho menos, que sea entrecortada. Aun cuando se escojan palabras fáciles, si carecen de rima, los versos serán complicados.

Si el ritmo de la versificación es demasiado rápido la canción resulta superficial, pues no da tiempo para la meditación ni ofrece serenidad; por el contrario, si ese ritmo es demasiado lento, se torna ineficaz por no tener cambios el curso del sentimiento.

En la redacción del texto musical hay que ponerse en guardia ante los estilos ilegítimos y restauracionistas que no concuerdan con el sentimiento de la época, como lo complicado, lo caprichoso y lo estéril. Desde el principio, a nuestro pueblo no le gustan los caprichos sofocantes ni la lentitud enervante. El poeta debe crear continuamente ritmos nuevos, vigorosos, nobles y alegres que convengan a la época en que se hace la revolución.

La letra de una canción debe ser fácil de comprender y musicalizar. Sólo a base de tales textos pueden crearse canciones que disfruten del amor del pueblo y se hagan famosas.

Aunque la canción tenga un buen contenido ideológico, si para el pueblo es difícil de comprender y cantar, no puede desempeñar un papel educativo. Para crear una canción que sea aceptada por el pueblo debe ser buena su música, pero lo primordial es que su letra sea fácil de comprender y cantar. Si ésta es difícil, también la música termina por serlo.

Lo importante en la popularización de las letras de canciones es expresar un contenido ideológico de profundo sentido con vocablos fáciles. Todas las canciones revolucionarias creadas durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa están escritas de tal forma que cualquiera comprende con facilidad su significado aunque tiene un profundo contenido ideológico de carácter socio-político.

Las letras resultan fáciles de comprender y cantar para todos cuando se aprovechan con habilidad, conforme al contexto, las palabras con las que el pueblo está familiarizado.

Para la letra lo que importa es, además de escoger palabras fáciles, ordenar también en forma espontánea cada verso. En las canciones revolucionarias las palabras no sólo son las populares, familiares a la gente, sino que también están con facilidad ordenadas en correspondencia a la usanza del habla común del

pueblo. Tales expresiones son siempre agradables como las de uso cotidiano y compulsan a recitarlas, ya que se acercan al lenguaje y, a la vez, llevan en forma natural las rimas propias de la poesía.

En el cine la letra de la canción debe concordar con el contenido de la secuencia y la escena. Sólo entonces también la canción se corresponderá con ese contenido, porque ella, en todo caso, debe responder al destaque del contenido ideológico del filme. Pero, si por esta razón simplemente repite y explica en línea directa lo que indican la secuencia y la escena, no puede revelarlo con amplitud y profundidad, ni, por tanto, elevar el valor ideológico del filme.

La letra de la canción no debe expresar en línea directa la idea de la secuencia, sino de manera figurada, con profundidad. Si se logra esto, puede añadir muchas cosas al contenido de la secuencia y, por tanto, no sólo se profundiza la idea temática del filme sino que también las masas aman la canción y la cantan con más frecuencia.

La letra de la canción debe contener ideas sustanciales dando respuesta a la tarea representativa de la secuencia y la escena. En una escena pueden presentarse muchas ideas, pero la letra de la canción no puede reflejarlas todas. De suceder esto, terminará por convertirse en explicativa. Si la letra repite los diálogos de los personajes o explica sus acciones, nada nuevo podrá añadir en calidad de arte para describir la idea básica de la escena. Ella puede ayudar a elevar el valor ideológico de la obra sólo cuando expresa con profundidad y amplitud la idea básica de la escena.

Sólo se puede crear una buena canción cuando su letra lo es, y así también se eleva la descripción cinematográfica.

## **LA MUSICA DEBE AJUSTARSE A LA ESCENA**

En el filme la música debe ajustarse al contenido de la escena y a

la situación de la vida. Por muy buena que sea, si no concuerda con la escena no puede considerarse bien lograda. La música para cine es buena cuando se adecúa a la escena y resulta lograda independientemente como pieza musical.

Adecurar la música a la escena constituye una de las condiciones importantes para producir un filme magnífico que encierra correctamente combinado el valor ideológico y el artístico.

No existe la música buena para cualquier momento y lugar. En el trabajo y en la batalla contra el enemigo, se requieren piezas que se adecúen respectivamente. Es por esta razón que desde la antigüedad existen por separado los cantos de trabajo y las marchas militares. Una música puede conmover a la gente sólo cuando concuerde no sólo con el espíritu de la época sino también con una determinada situación de la vida.

Tampoco en el filme puede haber una música que concuerde con todas las escenas, ya que éstas expresan distintos contenidos ideológicos y situaciones de la vida. Por mucha calidad que tenga una música, si no responde a las exigencias de la escena y a las circunstancias concretas de la vida no puede servir para elevar el valor ideológico y artístico de la cinta.

Una música que refleja la idea y el sentimiento del personaje y surge en forma natural de la vida, aporta mucho al filme y conmueve profundamente a las personas. Cuando armoniza con la escena, sirve para mejorar la calidad ideológica y artística de la cinta y ejerciendo una gran influencia artística, es cantada ampliamente por la gente.

La música cinematográfica debe concordar, ante todo, con el contenido de la cinta.

Para las distintas escenas en un filme se utilizan muchas piezas musicales y en diversas formas. Esto es natural, ya que los caracteres de los personajes del filme y el contenido de los hechos y la situación de cada escena son diferentes.

Para que la música concuerde con el contenido del filme hay que componer bien, primero, la canción tema. Esta constituye la

columna vertebral en la música cinematográfica. Por tanto, el problema de cómo componerla y utilizarla es fundamental en la determinación del nivel general de la música cinematográfica y su matiz lírico.

Para crear el tema musical conforme al contenido de la cinta hay que expresar claramente la idea temática de ésta y el mundo espiritual de su protagonista. En una obra se exponen ideas y sentimientos de diversos matices, pero el fundamental de éstos emana de la vida del protagonista. Por eso, el tema musical puede desempeñar un papel activo en la aclaración de la idea temática sólo cuando se compone conforme al matiz de la idea y los sentimientos del protagonista.

Pero no debe inclinarse a enfatizar únicamente la personalidad del protagonista bajo el pretexto de hacer resaltar su idea y su sentimiento. El tema musical puede profundizar la idea temática del filme cuando refleja la época y la esencia del régimen social en que vive el protagonista y generaliza con amplitud los sentimientos y las aspiraciones de la clase a la que él pertenece.

Dirigiendo la atención al mundo de ideas y sentimientos de los personajes, el compositor debe enfocar la descripción para aclarar el contenido social que lo motivó. Si se aferra sólo al mundo de ideas y sentimientos de un personaje, no puede revelar con amplitud la esencia del carácter ni exponer correctamente la época y al pueblo. Un tema musical es logrado y se identifica con el contenido de la cinta cuando caracteriza con claridad su idea temática y expresa con profundidad la idea y los sentimientos del protagonista.

Para revelar el contenido del filme con el tema musical es preciso no sólo componerlo bien, sino también insertarlo en las escenas más apropiadas, de modo que su significado sea mayor.

Cuando la vivencia emotiva del protagonista, quien desde la posición central aclara la idea temática del filme, llega a sublimarse, el drama necesita el tema musical. Si bien éste debe insertarse en los momentos importantes para aclarar la idea temática de la obra, no debe utilizarse si no está creada cierta coyuntura emotiva en el

desarrollo ideológico y espiritual del protagonista. Por eso, para su uso eficiente es importante que el director de cine y el compositor definan el momento y lugar y, al mismo tiempo, ordenen con acierto el drama y los sentimientos de modo que se adecue su uso.

En el filme un tema musical bien logrado puede repetirse en diversas formas, lo que constituye también un método para elevar el papel de la música. Se trata de un sistema que permite obtener resultados positivos al poner acentos descriptivos impresionantes en la aclaración de la idea temática del filme y ahondar persistentemente en el mundo de ideas y sentimientos del protagonista.

Mientras se desarrolla el drama pueden darse varias oportunidades en que se sublima la vivencia ideológica y emotiva del protagonista. Si en la cinta se captan con exactitud tales coyunturas emotivas y se usa con acierto el tema musical, es posible crear imágenes precisas e impresionantes.

En el filme “Mar de sangre”, la canción tema “Mar de sangre” se repite en forma original, y esto conmueve grandemente al público al acentuar de manera constante y de acuerdo con el desarrollo del drama el tema y la idea de la obra y enriquecer más su contenido ideológico y lírico.

En el cine deben concordar con la escena no sólo el tema musical sino también las demás canciones y músicas.

La música puede corresponder al contenido del filme y a la exigencia de las escenas sólo cuando se basa en el argumento del mismo. Basarse la música en el argumento significa que ella se inicie y desarrolle siguiendo el curso del argumento, manteniéndose en una relación de atracción y repulsión recíprocas. Cuando no se utiliza la música a pesar de que se desarrollan los caracteres o no concuerda con la escena aunque ésta cambia, se crea la inadecuación entre ambas.

Cuando el drama se acerca al clímax, y se desarrolla un suceso serio, si la música no sigue ese curso de gradual exaltación, sino irrumpe de golpe sólo en el momento del choque, el público no

puede estar listo para percibirla plenamente. Además, si la música entra tarde o se va pronto, con independencia del curso del relato, interrumpe la emotividad del público y opaca la impresión de la cinta. En el cine, si la música no se basa en el argumento daña su descripción.

No hay que tratar de ajustar la música al contenido de la escena de manera directa y mecánica so pretexto de usarla acorde con ella. En la descripción de la escena a la música le corresponde un papel independiente. Si la música, que participa en esa descripción con un lenguaje propio, explica su contenido en forma directa o lo repite mecánicamente, esto no tiene nada que ver con el requisito descriptivo del cine, que es un arte de síntesis. Ella debe identificarse, en todo caso, en el aspecto ideológico y emotivo, con el contenido de la escena y desempeñar el papel de profundizar y agudizar más el drama.

No es una ley que, cuando el protagonista se encuentra en una situación delicada, se inserte sin falta música melancólica y triste so pretexto de identificarla con la escena. Si a pesar de ello él tiene la fuerza para superar esa prueba y si tiene que levantarse sobreponiéndose a todas las dificultades, se puede y debe incluir música solemne y triste, pero llena de vigor combativo y pasión. La escena y la música deben coincidir siempre en su contenido.

En el filme la música debe concordar también con el desarrollo del relato. Sólo cuando ambos nacen y se unen sobre la base de una misma vida puede lograrse un desarrollo armonioso del conjunto de la cinta. Si so pretexto de respetar la independencia de la música, se inserta en desacuerdo con el desarrollo del argumento, esto no sólo destruye la armonía en la descripción, sino que también desvirtúa el contenido de la obra.

La música, aun teniendo, como tal, su curso invariable debe ajustarse al desarrollo del argumento y desempeñar un papel activo en crear giros sutiles en ese curso.

La violenta explosión del sentimiento, la tensión excitante y el júbilo pueden tener en la cinta un pleno efecto artístico sólo cuando

se acompañan por una música acorde, y entonces el público puede percibir ese efecto en forma aún más natural, siguiendo el curso de la música.

Como son distintos las ideas, los sentimientos y las vidas de los personajes y, por consiguiente, las descripciones de las escenas, la música puede identificarse con la cinta sólo cuando se utiliza en diversas formas y métodos.

El compositor siempre debe pensar profundamente en qué forma y método utilizar la música. En la práctica, en la creación ocurren no pocos casos de fracaso a causa del desacierto al escoger la forma y el método para el empleo de la música, aun estando bien compuesta.

También la cuestión de la forma y manera de utilizar la música debe resolverse conforme a la exigencia de la escena. Si, lejos de atenerse a esta exigencia, se usa una forma no acorde con la escena tratando de destacar sólo la música, no se logra ésta, sin hablar ya del éxito del filme. Sólo cuando se determina correctamente la forma acorde a la escena y se usa de modo conveniente, la música puede armonizar con el filme y destacar clara y emotivamente sus imágenes.

Por tanto, el compositor debe determinar la forma de la música: para solo, coral u orquestal, según el contenido ideológico de la escena, las circunstancias de la vida, el desarrollo del sentimiento y la atmósfera emotiva. Escoger la forma musical conforme al desarrollo del argumento y a la escena y elevar el nivel descriptivo de la música, es un trabajo creativo que requiere minuciosidad y sutileza.

Tal como el director de cine compone las secuencias, también el compositor tiene que redactar la música. La redacción de ésta es un trabajo mediante el cual el compositor decide las formas de usar la canción y la música conforme al desarrollo del argumento y la escena, y define la manera de conjugar y expresar en un mismo curso varias piezas musicales y canciones. Estas pueden ayudar a destacar el contenido ideológico y emotivo del filme sólo cuando por medio de este trabajo del compositor se armonizan bien con las

escenas, pasando de una forma a la otra.

Cuando se usa la música en el filme, no deben suceder casos tales como los de hacerla prevalecer sobre el trabajo del actor, impidiéndole expresar en forma natural el carácter del personaje y su vida. Como la cinematografía es un arte de acción, en sus cuadros ocupa el punto central la acción del personaje. No debe ocurrir que, bajo el pretexto de aprovechar diversas formas de música y sin tener en cuenta tal característica del filme, se haga sin ningún propósito especial que el actor cante una canción o se utilicen sin motivo grandes formas musicales como la coral o la orquestal, menoscabando la acción del personaje.

Para nuestra cinematografía es mejor utilizar ampliamente el *bangchang* que hacer cantar al actor o hacerle doblar la voz de un cantante profesional. Un *bangchang* bien aplicado a las acciones de los personajes y a la situación puede exponer minuciosamente su mundo psíquico y llevar siempre a mayores niveles la línea de sentimientos según la lógica de la vida.

En el filme hay casos en que el actor puede cantar. En el momento en que la vida lo hace indispensable, su canción deja una impresión particular en el público. Pero si esto excede el límite de la lógica, se provoca una sobreactuación. Nuestro modo consiste en expresar en forma natural con el *bangchang* las ideas y los sentimientos y el estado psíquico de los personajes, y así enriquecer más el contenido ideológico y artístico del filme.

En el filme, la música tiene que encajar en un lugar apropiado, y su curso ser armonioso. Cuando en el guión literario y en el técnico no está prevista en el lugar que se necesita o está inconvenientemente insertada el compositor debe presentar su sugerencia y esforzarse para vitalizar esa escena con una buena música. Pero no debe inventar forzosamente un episodio para incluir la música. Si ésta no está en el lugar necesario tiene que hacer su sugerencia, pero no debe insistir en modificar la estructura de la obra tan sólo para destacar la música. Cuando se incluye a la fuerza, no acorde con el curso del drama, pierden vida tanto éste

como la música.

La ejecución musical en el filme puede tener éxito sólo con el esfuerzo colectivo del director de la orquesta, los cantantes y músicos. En particular, cuando el director de la orquesta y el compositor cooperan estrechamente, pueden lograr una ejecución musical excelente que corresponda al requerimiento del filme.

Una buena música da vida al filme, y un buen filme a su vez le da más brillantez a la música. En la armonía del cuadro y la música está el fruto de la creación y la satisfacción del compositor.

## **EL ARREGLO MUSICAL ES TAMBIEN UNA CREACION**

En un filme se da que una misma música se repite en varias escenas. Por ejemplo, el tema musical puede usarse en solo, coro y orquesta. Cuando una misma música o canción se repite en varias escenas con diversas formas y métodos, su papel descriptivo depende de cómo es arreglado.

Si se menosprecia el arreglo musical es imposible perfeccionar la música cinematográfica a un nivel superior. Si algunos compositores, aunque tengan creadas buenas canciones, no logran expresar plenamente su valor, esto está relacionado mucho con que fallan al adaptarlas.

El arreglo musical es también una creación. El tiene una gran importancia para elevar el valor ideológico y artístico de la pieza musical y enriquecer y especificar la ejecución vocal e instrumental. También en el caso de una misma música su calidad en la ejecución depende de cómo se adapta. Una buena adaptación posibilita expresar de modo más detallado el gusto y el matiz de la música original, de lo contrario, cuando ella se malogra rebaja su valor ideológico y artístico.

Una música con un buen arreglo revela claramente su idea y sentimientos y da una descripción variada y peculiar. Por eso se dice que la ejecución de la música y de la canción depende de su arreglo.

Para hacerlo bien es necesario, ante todo, conocer con exactitud las características de la música original. No sólo cuando se arregla la música de otros, sino también cuando se hace con la suya propia, se debe iniciar siempre este trabajo después de analizar con profundidad las características de su melodía y su matiz lírico, con una actitud y posición que se asumen al tratar una nueva música. De no conocer bien las características ideológicas y artísticas de la música original, no puede adaptarla con éxito por mucho talento que tenga.

Lo fundamental en el arreglo es dimensionar y enriquecer más lo descrito en la música original, sin alejarse de su motivo. Sólo basándose en éste, es posible mantener correctamente su tono ideológico y emotivo, y elevar a un nivel superior el conjunto de la descripción musical. Si se desvía de ese motivo, no es posible expresar debidamente su idea y sentimiento en el arreglo ni tampoco producir matices nuevos ni evitar la similitud o la imitación.

Sólo cuando el compositor capta con acierto el motivo de la música original y pone su empeño en destacarlo con mayor detalle puede lograr una descripción musical singular interpretando con claridad el núcleo de la original. Sin una profunda meditación creativa no puede lograr una adaptación de matiz peculiar. Algunos compositores arreglan en una noche dos o tres piezas, pero así no pueden exponer un mundo musical nuevo y original.

El arreglo nunca es un trabajo creativo fácil y sencillo. De modo particular, en la música para cine este trabajo debe realizarse teniendo en cuenta no sólo sus requisitos generales, sino también las características ideológicas y artísticas del filme y los requerimientos concretos de la escena y el cuadro que la música debe acompañar. Por eso, al emprenderlo, es preciso trazar claramente el proyecto general de la descripción musical y supeditar el arreglo, en todo

caso, a destacar la melodía principal y elevar la calidad ideológica y artística de la cinta. Cuanto más amplio y profundo sea el plan del compositor en el sentido de resolver satisfactoria y simultáneamente los problemas descriptivos complejos de la música y el filme, tanto mejor podrá resultar el arreglo musical.

El principio en esta labor consiste en dar la mejor expresión a la melodía principal de la música original. Según la manera de dar curso a esta melodía se decide el conjunto de la interpretación en el arreglo.

Tercer complicadamente, de una u otra manera, la melodía y tratar de darle una elegancia presuntuosa elevando y bajando sus notas innecesariamente, no es un arreglo con nuestro estilo. Complicarla cambiando la escala sin ningún sentido es una tendencia negativa que obstaculiza su libre curso y oscurece su color ideológico y emotivo.

En el arreglo hay que procurar que el curso de la melodía sea conciso y fácil de comprender. Sólo cuando se ejecute la melodía principal de la música original de modo que resulte fácil y concisa, el público será atraído espontáneamente al mundo musical manteniéndose al tanto de la música original.

Además, el arreglo debe dar un sabor nuevo a la música original manteniendo su característica. Tal como toda interpretación musical debe ser de un matiz nuevo, así debe serlo también el arreglo y sólo entonces puede tener valor como interpretación musical. De modo particular, en el cine el arreglo debe darle mayor desarrollo y giros nuevos a la música original toda vez que la música para cine está obligada a explicar con profundidad el contenido temático-ideológico de la obra.

Para producir un matiz peculiar con el arreglo, el compositor debe crear algo nuevo con su propio criterio. No puede dar una nueva interpretación con sólo complicar la música o modificar algunas frases sin agregarle nada de su cosecha.

Escoger y utilizar con originalidad nuevos medios y métodos interpretativos constituye también una manera de producir un nuevo

sabor en el arreglo. Recurriendo a la facilidad de aprovechar los medios y métodos muy usados por otros, no es posible crear nada nuevo. Como un nuevo contenido no puede dar un sabor nuevo si no es nueva la forma de su expresión, el arreglista debe esforzarse para crear una nueva forma, conveniente al contenido, aun siguiendo la melodía principal de la música original. La destreza en la técnica del arreglo consiste en dar curvas a la música y hacerla interesante sin alejarla de su carácter y estilo.

En la música para cine es preciso adaptar bien la música acompañante. Como en un filme se insertan varias canciones, el arreglo acertado de las piezas para los instrumentos constituye una garantía importante para elevar el valor interpretativo de la música en la cinematografía.

En la adaptación de la música acompañante hay que procurar que ésta apoye con suavidad la canción expresando bien su melodía principal. Ella tiene sentido sólo cuando revela en conjunto la canción, destacando la melodía principal y haciendo que se distinga bien la letra. Si la música acompañante no motiva en forma natural el inicio de la canción ni pone de relieve su contenido ideológico y emotivo sosteniéndola de principio a fin, no agregará nada particular a la representación musical, sino, al contrario, la obstaculizará.

La música acompañante debe adaptarse de tal forma que dé más riqueza y brillo a la interpretación general de la música y la melodía principal sobre un nuevo matiz.

En el arreglo de la música se debe dirigir una profunda atención a aumentar el efecto de la ejecución instrumental. El aumento y la disminución de este efecto dependen mucho del arreglo.

Definir en este trabajo los instrumentos a emplear y el papel de cada uno de ellos no es un simple problema técnico y práctico. Todos los instrumentos producen tonos peculiares, como medios fundamentales para realizar la interpretación musical. Como ellos reflejan de modo particular las características nacionales en distintos aspectos, ejercen no poca influencia en la expresión de los

sentimientos nacionales en la interpretación musical.

Nuestros instrumentos nacionales de cuerda y de viento-madera producen sonidos de tonalidad peculiar, muy del gusto estético de la nación, por lo cual se avienen al gusto y los sentimientos de nuestro pueblo. Por eso, el trabajo de adaptación musical debe realizarse con miras a utilizar principalmente los instrumentos nacionales de cuerdas y de viento-madera, aun escogiendo los instrumentos según la característica de la melodía. Entre aquéllos es importante elevar el papel de los instrumentos de viento-madera, que agregan un rico matiz nacional a la descripción musical.

En la formación de la orquesta de instrumentos occidentales, el asunto de escogerlos debe resolverse también bajo el mismo principio que en el caso de la orquesta de instrumentos nacionales. Pero, como la música occidental tiene su propia peculiaridad, es preciso, sin descuidarla, unificar los sonidos a través del matiz coreano. Para lograr esto, también en la adaptación para la orquesta occidental es mejor utilizar principalmente los instrumentos de cuerda, de sonidos suaves, y abstenerse en la medida de lo posible de los de viento-metal, que producen sonidos metálicos, y los de viento-madera que tienen sonidos agudos o graves.

Destinar gran parte de la melodía al piano no es una adaptación con nuestro estilo. Especialmente, en el acompañamiento del solo no se debe recurrir al método dogmático de utilizar sólo el piano. Al mismo tiempo, hay que ponerse en guardia contra el fenómeno de abusar demasiado de los sintetizadores electrónicos, y utilizarlos con eficiencia, en todo caso, subordinándolos para expresar las características nacionales de nuestra música.

En la formación de la orquesta se presenta también como un aspecto importante la correcta combinación de los instrumentos nacionales y los occidentales. Algunos especialistas afirman que esta combinación borra el tono peculiar de la música nacional, pero esto es un criterio unilateral. Por supuesto, no es fácil obtener sonidos con marcado tono nacional combinando los instrumentos de orígenes completamente distintos.

Pero en realidad tenemos la magnífica experiencia de haber hecho más claro el matiz nacional de la música y haber obtenido sonidos peculiares convenientes al gusto y sentimiento de nuestro pueblo al combinar, en la música acompañante de las piezas de las danzas “Cae la nieve” y “La azalea de la Patria”, el *haegum* y el violín y agregarles nuestros instrumentos de viento-madera, rompiendo así el viejo molde de ejecutarla sólo con los instrumentos occidentales. Esto evidencia que la combinación de los instrumentos nacionales y los occidentales no causa de por sí la mezcla de sonidos. La cuestión consiste en qué principio y de qué manera se hace esa combinación.

La combinación de los instrumentos nacionales con los occidentales a la que nos referimos, es la que se basa en el principio de subordinar los occidentales a la música coreana, dándole la mayor importancia a los nacionales; esto constituye un método de combinación de instrumentos, encaminado a realzar las características de nuestros instrumentos de viento-madera de modo que se destaquen los tonos propios de los instrumentos nacionales, y combinar adecuadamente los instrumentos de distintos sistemas. Si en la formación de la orquesta no se observa el principio jucheano, sino se mezclan unos y otros instrumentos de manera igualitaria, los sonidos resultarán ser una mezcla y no se podrá mantener la peculiar tonalidad nacional de nuestra música. Para combinar correctamente los instrumentos nacionales y los occidentales hay que hacerlo de manera racional, conforme a la característica de la música y a la función y tonalidad de cada instrumento, centrándose principalmente en destacar la tonalidad coreana.

Cuando en la adaptación se escogen los instrumentos hay que tomar sin falta en consideración la calidad del sonido y el estilo de la canción. El principio que rige en la combinación de instrumentos en el arreglo de la música que acompaña a las canciones en el filme consiste, en todo caso, en destacar la canción. Por tanto, para ella es preferible, por lo general, emplear grupos instrumentales o una orquesta pequeña para que la canción tenga mayor armonía.

En el arreglo de la música para la cinematografía el compositor debe pensar siempre y profundamente en el cuadro y la escena concretos del filme en que se insertará. Según el requerimiento de éstos puede realizar la interpretación musical de distintas maneras. Pero ésta puede cumplir debidamente su función sólo cuando se armoniza con el cuadro respondiendo a la demanda de la música original. Aunque responda a esta demanda, si no armoniza con el cuadro, ese arreglo no tiene sentido. Conforme a la idea y el efecto emotivo del cuadro y a la forma de éste, el compositor, mientras realiza el trabajo de arreglo, tiene que definir voces e instrumentos y decidir la forma musical y el método de su realización considerándolos con seriedad en todos los aspectos.

El arreglo es una labor creativa que añade nuevo color detallado y nuevo hálito a la vida humana descrita en el cuadro al desarrollar la música y la canción en un plano nuevo. Un compositor que menosprecia el arreglo reconociendo sólo la música original es un artista que no conoce plenamente la música. La llave del éxito en la intrpretación musical se halla en el arreglo. Sólo quien es diestro tanto en la composición como en el arreglo puede considerarse como un compositor verdaderamente excelente.

## **EL ARTE Y LA CREACION**

**“El deber de los cineastas es revolucionarizarse con firmeza a sí mismos y dedicarse por entero a la lucha en bien del Partido y de la revolución, y por la victoria de la causa del socialismo y del comunismo. Sólo de esta forma podrán responder a la solicitud y confianza del Partido.”**

KIM IL SUNG

### **LA CREACION DEBE SER UN PROCESO DE REVOLUCIONARIZACION Y CLASEOBRERIZACION**

El problema de si los escritores y artistas se revolucionarizan y claseobrerizan o no, es la cuestión de si ellos continúan o no la revolución hasta llegar a la sociedad comunista, y, por consiguiente, esto constituye una clave que decide el destino de la creación de la literatura y el arte socialistas y comunistas.

Revolucionarizar y claseobrerizar a los escritores y artistas significa prepararlos como revolucionarios comunistas, dotados sólidamente con el concepto jucheano del mundo, como escritores y artistas revolucionarios de nuevo tipo.

Esto cobra suma importancia en vista del papel que ellos desempeñan en la revolución y la construcción y de las peculiaridades de la creación literaria y artística.

Los escritores y artistas son soldados responsables de un frente en la labor ideológica del Partido y encargados directos de la creación de la literatura y el arte nacionales socialistas. Con conocimientos de su especialidad y talentos artísticos, participan directamente en esta tarea creativa y hacen aportes a la formación de todos los miembros de la sociedad como revolucionarios comunistas de nuevo tipo, armados firmemente con la idea Juche.

El papel de los escritores y artistas se agranda en la misma medida en que se profundiza la construcción socialista. Una vez implantado el régimen socialista, ante la literatura y arte se presenta en primer plano la tarea de crear mayor número de obras revolucionarias que contribuyan activamente a armar a las personas con la concepción comunista del mundo. Con el establecimiento de ese régimen desaparece la base económica de las ideas caducas, pero los rezagos de éstas, heredadas de la sociedad explotadora, superviven por largo tiempo en la mente de las personas, porque el progreso de la conciencia ideológica queda a la zaga del cambio de las condiciones materiales de la sociedad. De ahí que los escritores y artistas deban crear mayor cantidad de obras revolucionarias, que puedan ejercer una gran influencia en pertrecharlas con la ideología comunista.

Para alcanzar este objetivo es necesario que ellos mismos, artífices de la creación, sean los primeros en revolucionarizarse y claseobrerizarse, y prepararse como comunistas. Las obras revolucionarias pueden crearlas sólo aquellos escritores y artistas dotados firmemente con el concepto revolucionario del mundo.

En las obras literarias y artísticas se refleja tal como es la cosmovisión de los autores. Los escritores y artistas analizan y evalúan la realidad, desde su posición clasista e inclinación ideológica, y la reproducen en las obras. El concepto del mundo de ellos acciona eficazmente en todo el proceso de la creación, desde la escogida de la semilla en la vida hasta su descripción, por lo cual es probable que la obra adquiera el carácter de la clase obrera y popular, o burgués y antipopular, según las ideas que poseen. A fin

de cuentas, la revolucionarización y claseobrerización consecuente de los mismos escritores y artistas deviene una condición fundamental y una garantía decisiva para imprimir el carácter partidista, de clase obrera y popular a la literatura y el arte socialistas.

Además, revolucionarizar y claseobrerizar a los escritores y artistas se presenta como una exigencia imprescindible en relación con sus antecedentes y las características de la creación de obras artísticas. Los viejos escritores y artistas fueron influenciados en el pasado más que nadie por las ideas caducas; y en cuanto a los de la nueva generación, tienen en su mayoría menos ocasiones que otros trabajadores para forjarse por la vía revolucionaria en medio de la lucha, pues se dedican sólo al trabajo intelectual, separado de la práctica productiva, y además existen las condiciones objetivas para que la cultura capitalista les influya. En estas circunstancias, si no se continúa la lucha por revolucionarizarlos no es posible erradicar de sus mentes las ideas capitalistas como el individualismo, el egoísmo y el liberalismo, y otras concepciones obsoletas como el dogmatismo y el revisionismo, ni impulsar con dinamismo el proceso de revolucionarizar y claseobrerizar a toda la sociedad.

Aplicar este proceso a los escritores y artistas no sólo constituye una tarea acuciosa de nuestra revolución, sino que también es la exigencia madura para el desarrollo de la literatura y el arte.

La literatura y el arte socialistas pueden desarrollarse por la vía correcta únicamente por un sistema y método de creación revolucionario, correspondiente a la naturaleza de la sociedad socialista. No obstante, en esta esfera aún superviven en gran medida los rezagos del viejo sistema y método creativo legado por la sociedad clasista, y también, en lo que se refiere a la forma, existen muchas cosas que esperan modificación. Así pues, para desarrollar nuestra literatura y nuestro arte conforme a las exigencias de la época del Juche y a la naturaleza de la sociedad socialista, es indispensable hacerlos revolucionarios. También para esto se necesita revolucionarizar a los escritores y artistas.

Entonces, ¿cuál es el método para revolucionarizarlos y claseobrerizarlos?

Hace ya mucho tiempo que el Partido planteó la orientación de convertir la creación en un proceso de revolucionarización y claseobrerización, basándose en el análisis de la importancia que tiene la forja revolucionaria de los intelectuales para realizarlo en toda la sociedad, y en el análisis de las peculiaridades de la práctica creativa de los escritores y artistas.

Llevar esta orientación a la práctica constituye una vía importante para revolucionarizar a los escritores y artistas.

Para éstos la práctica creativa y la revolucionarización están en relación inseparable. Son dos aspectos de la lucha por alcanzar una sola meta.

El objetivo que el Partido persigue revolucionarizando a los escritores y artistas, consiste en armarlos con el concepto jucheano del mundo, para que creen obras revolucionarias de calidad que contribuyan a la educación y transformación comunistas de las personas, y en llevarlos hasta la sociedad comunista. Sólo si se impulsan en forma unificada la práctica creativa de los escritores y artistas y la lucha por revolucionarizarlos, es posible acelerar con fuerza este proceso y, al mismo tiempo, encauzar la literatura y el arte por la vía correcta. Separar estos dos eslabones perjudica tanto a la revolucionarización de aquéllos como al progreso de éstos. Al separarlos surgen la desviación derechista de conceder primacía a la creación negando la forja ideológica de los escritores y artistas, y la izquierdista de persistir sólo en ésta menospreciando aquélla. Si uno cae en tales desviaciones, no es posible impulsar su revolucionarización y claseobrerización, ni tampoco llevar a buen término la creación de una literatura y arte de nuevo tipo, comunista.

La orientación del Partido encaminada a convertir la creación en un proceso de la revolucionarización es científica y real, pues no sólo responde al requisito fundamental de este proceso, sino también a la naturaleza de la creación de la literatura y el arte

revolucionarios.

La práctica revolucionaria tiene un significado muy importante en la transformación de la conciencia ideológica del hombre y el aceleramiento de su revolucionarización y claseobrerización.

El Líder enseñó que esta práctica revolucionaria sirve de poderoso medio para modificar la conciencia ideológica de las personas.

Por lo general, éstas se forjan sin cesar y crecen como revolucionarios en medio de la ardua y compleja lucha práctica por transformar la naturaleza y la sociedad. De igual manera, los escritores y artistas pueden impulsar con energía el proceso de revolucionarizarse a través del cumplimiento de su misión principal, que es la creación de las obras literarias y artísticas, y de las actividades de representación.

La creación de las obras literarias y artísticas revolucionarias nunca es una tarea fácil. La práctica creativa es una labor revolucionaria muy difícil y compleja, que requiere la máxima tensión espiritual y el entusiasmo, la firme voluntad y la paciencia persistente, y la férrea disciplina organizativa y el noble espíritu colectivista.

La práctica creativa revolucionaria asegura suficientes condiciones y posibilidades para revolucionarizar y claseobrerizar a los escritores y artistas. Partiendo de estas condiciones y posibilidades, el Partido propuso la orientación de hacer de la creación un proceso de la revolucionarización y claseobrerización. Los escritores y artistas, conscientes de la esencia revolucionaria de esta orientación, deben esforzarse para materializarla hasta sus últimas consecuencias.

A fin de revolucionarizarse de manera consecuente a través de sus actividades creativas, ellos deben mantener con firmeza, ante todo, el partidismo, el espíritu de clase obrera y el popular en la creación, y hacer de ésta un proceso de cultivarse una infinita lealtad hacia el Partido y la revolución.

Crear y escenificar las obras literarias y artísticas revolucionarias

constituye el primer deber revolucionario y la honrosa tarea combativa que les asignó el Partido. Para ellos cumplir con honor esta tarea es, precisamente, responder fielmente a la profunda confianza política y la expectativa del Partido. Así pues, sólo convirtiendo la creación en un proceso de cultivar la fidelidad hacia el Partido y de forjar sin interrupción su partidismo, es posible hacer de ella un proceso auténtico de revolucionarizarlos.

Para alcanzar este objetivo, los escritores y artistas deben vivir, actuar y combatir como protagonistas de las obras revolucionarias en todo el curso de la creación.

Los protagonistas de nuestras obras literarias y artísticas son arquetipos de los revolucionarios que están firmemente pertrechados con la gran idea Juche y se esfuerzan con abnegación para plasmar cabalmente la política y el lineamiento del Partido. Sus artífices son escritores y artistas, pero no es que todos ellos estén a la altura espiritual de los protagonistas. De vez en cuando se dan casos en que el público estima que los protagonistas de obras literarias y artísticas no alcanzan la altura de sus prototipos reales; esto se debe a que los escritores y artistas no alcanzan a éstos en el mundo espiritual.

Por supuesto, cuanto más firmemente se armen los escritores y artistas con el concepto jucheano del mundo y más alta sea su disposición ideológica para vivir, actuar y luchar como protagonistas revolucionarios, tanto más elevado será el mundo espiritual de éstos, y mayor, el valor ideológico de la obra. A los escritores y artistas les compete, primero, aprender con sinceridad de los protagonistas y superarse constantemente en el plano ideológico. Quienes se desempeñan como revolucionarios sólo cuando escriben obras o se presentan en la escena, mientras actúan de cualquier manera en la vida cotidiana, nunca pueden retratar magníficamente y en un alto nivel a los revolucionarios, ni revolucionarizarse y claseobrerizarse a sí mismos.

La creación no es un oficio sino una honrosa tarea revolucionaria. Si un artista que siente un alto orgullo y dignidad por servir al

Partido y al pueblo con sus actividades creativas, asume la tarea de retratar a un revolucionario, debe autosuperarse, preguntándose repetidamente si está preparado en lo político e ideológico y en lo técnico y profesional para poder cumplirla, si posee la noble cualidad revolucionaria de ese protagonista, que realiza la exigencia del Partido y de la revolución hasta sus últimas consecuencias y contra viento y marea, y si se le asemeja en los rasgos humanos. Para ello, los escritores y artistas deben proponerse en todo el curso de la creación una clara meta que se precisa en esta consigna: “¡Vivamos, trabajemos y luchemos como protagonistas revolucionarios!”, y esforzarse tesoneramente, y con un fin bien definido, para alcanzarla. Sólo entonces pueden ser escritores y artistas revolucionarizados que respiran, piensan y actúan del mismo modo que los protagonistas revolucionarios, y hacer, prácticamente, de la creación un proceso de su educación revolucionaria y superación ideológica.

Para convertir la creación en un proceso de revolucionarización y claseobrerización es necesario, además, que en sus actividades creativas los escritores y artistas intensifiquen la vida orgánica revolucionaria y produzcan un cambio radical en su vida personal.

La conciencia ideológica de los escritores y artistas no puede separarse de su vida. Un hombre revolucionarizado se muestra consciente y activo en la labor creativa y es culto y modesto en la vida. El punto de vista ideológico y el modo de vida del artista se manifiestan de manera más concentrada en la práctica creativa. Quien no se esmera en la vida cotidiana tampoco lo hace en sus actividades creativas.

Sólo si los escritores y artistas consideran que la creación es, precisamente, el proceso de su superación ideológica y forja revolucionaria y participan con honestidad en la vida orgánica, pueden prepararse como auténticos revolucionarios. Todos ellos, sin excepción, cumplirán con lealtad las tareas creativas que les asigna la organización, observarán a conciencia la ética de creación y tomarán como una norma de la vida y hábito crear y vivir de modo

revolucionario bajo la dirección y el control de las organizaciones del Partido.

Para ello es de especial importancia organizar, planificar y disciplinar las actividades creativas. El Partido ya puso punto final al sistema creativo viejo y conservador e implantó otro nuevo, revolucionario, e incluso formuló el horario de las actividades creativas. En cualquier condición y circunstancia los escritores y artistas reglamentarán estrictamente su labor creativa y su vida según las exigencias de este sistema y las de las normas de vida, establecidas por el Partido, y desarrollarán una recia lucha ideológica contra las prácticas de quienes crean y viven a su albedrío infringiendo el orden y la disciplina ya implantados.

En nuestra sociedad la creación de las obras literarias y artísticas revolucionarias no se realiza de modo alguno por las inteligencias y los talentos de unos cuantos hombres, sino por los esfuerzos conjuntos, las inteligencias colectivas y la disciplina voluntaria de los escritores y artistas, que están profundamente conscientes de su misión. En esa tarea creativa, la elevada conciencia política de los escritores y artistas, su férrea disciplina y espíritu colectivista constituyen una importante garantía para conducir la obra al éxito

Sobre todo, en el arte sintético como la cinematografía, la ópera y el teatro la unidad de ideología y voluntad del colectivo y su disciplina son tanpreciadas como la vida. En el arte sintético todos los creadores deben pensar y actuar con una sola idea y voluntad y encaminarse como un solo hombre a perfeccionar la obra, ayudándose y guiándose unos a otros bajo la consigna de “Uno para todos y todos para uno”.

Con el objetivo de elevar la calidad de la obra y lograr la unidad de ideología y voluntad del colectivo, es preciso hacer de la creación misma un proceso para intensificar la vida orgánica de los artistas y establecer la ética de creación comunista entre ellos. Sólo entonces la práctica creativa servirá de crisol para la forja ideológica y de excelente escuela para la educación revolucionaria.

En la conversión de la creación en un proceso de la

revolucionarización y claseobrerización es importante intensificar la crítica.

La práctica creativa revolucionaria deviene el proceso de lucha y de renovación para suprimir con audacia todo tipo de ideas y moldes viejos legados por la sociedad explotadora en la esfera de la literatura y el arte y para, reformando éstos según exige la idea Juche, crear los nuevos, comunistas, correspondientes a la naturaleza de la clase obrera. Cuando la literatura y el arte se transforman según los postulados de la idea Juche, inevitablemente levantan la cabeza toda clase de ideas espurias. De ahí que sea necesario librar una lucha intransigente, mediante la crítica, contra todos los elementos malsanos y las deficiencias surgidas en el curso de la creación.

La crítica siempre debe ser franca, de principios y camaraderil. Sea quien sea, con una actitud de principios respecto a la crítica, tiene que mostrarse sincero mirándose a sí mismo siempre en el espejo que son las masas, confesar con franqueza y rectificar sus errores, y, al mismo tiempo, participar en la crítica camaraderil encaminada a corregir las deficiencias y errores de los demás. Sólo cuando en el seno del colectivo se establezca el ambiente de crítica revolucionario, será posible que la labor creativa marche mejor y, en este curso, los artistas se forjen y progresen con mayor rapidez.

La dirección del Partido es una premisa y una garantía decisiva para transformar la creación en el proceso de la revolucionarización y claseobrerización.

Toda la tarea de renovar de manera revolucionaria la labor creativa y la vida cotidiana de los escritores y artistas, puede llevarse a feliz término sólo cuando se orienta acertadamente por el Partido. Todos los escritores y artistas que están decididos a aportar a la causa revolucionaria de la clase obrera, deben esforzarse con tesón para ser firmes revolucionarios bajo la dirección del Partido.

Para disfrutar de esta dirección, ellos tienen que depositar por entero su destino en el Partido y tener una firme confianza en él. El asunto de si uno lo pone todo a disposición del Partido o no, está

relacionado directamente con la cuestión de si es honesto ante éste, o no. Quien lo confía todo al Partido y lo sigue, puede revolucionarizarse con mayor rapidez, pensando y actuando siempre según éste le enseña.

Cuanto más difícil y ardua sea una situación, tanto más resueltamente se debe defender al Partido, y cuando se haya cometido un error hay que ser franco y confiar firmemente en él y seguirlo, sin importarles cuándo, por dónde y qué viento sople. Proceder así es, precisamente, la posición y actitud propias de los hombres leales al Partido. Tales personas siempre logran éxitos en todas sus actividades y, aun cuando cometan errores, pueden rectificarlos rápidamente y seguir progresando.

Revolucionarizar y claseobrerizar a los escritores y artistas mediante la práctica creativa no es, de ningún modo, una tarea que se logra con facilidad en el curso de la creación de una o dos obras. El hombre debe realizarlo durante toda su vida e ininterrumpidamente. Aunque se trate de una persona que se haya forjado en la ardua lucha revolucionaria, si deja de autosuperarse ideológicamente y templarse en medio de la lucha práctica, puede convertirse en un rezagado de la época.

Por ejemplo, si para curar a un hombre y reforzar su salud se necesitan cien paquetes de medicamentos, éstos surten efecto sólo cuando se aplican todos, y si se omite aunque sea uno, resultarán infructíferos los noventa y nueve ya tomados. Así tampoco los escritores y artistas deben librar a su capricho la lucha por su revolucionarización, ni abandonarla luego de acelerarla por algún tiempo en forma de ataque. El hombre no se convierte en revolucionario en uno o dos días, ni se revolucionariza inmediatamente después de haber leído algunos libros o de registrar una o dos innovaciones. Necesariamente, debe impulsarla con paciencia y con tesón, hasta sus últimas consecuencias.

Convertirse en hombres de arte revolucionarios constituye el deber más importante para los escritores y artistas que crean la literatura y el arte socialistas y comunistas. En acato a la orientación

del Partido de transformar la creación en un proceso de la revolucionarización y claseobrerización, ellos deben realizar tesoneros esfuerzos para prepararse como auténticos escritores y artistas de tipo nuevo, comunista.

### **EL HOMBRE OBSERVA, ESCUCHA, SIENTE Y ASIMILA DENTRO DEL MARCO DE SUS CONOCIMIENTOS**

La cognición del hombre no tiene límites. En el mundo no existen cosas o fenómenos incognoscibles. También aquellos que ahora están fuera del entendimiento pueden esclarecerse sin dudas a medida que se desarrolla la sociedad y se alcanza un alto nivel científico. Pero cada uno comprende las cosas o fenómenos con diferente amplitud y profundidad. Esto se debe a que son distintos su nivel de conciencia y su capacidad cognoscitiva.

La conciencia del hombre es el reflejo de la realidad, pero ésta no se refleja por sí sola en aquélla. Como la comprensión de la realidad es un proceso de pensamiento activo, no puede rebasar el límite de formación del hombre. Cuanto más conozca éste, tanto más amplia y profundamente puede comprender la realidad. Pero, quien ha visto, escuchado y experimentado poco, en igual medida tiene la visión estrecha y no le queda más remedio que restringirse en la observación de la realidad.

A fin de cuentas, la amplitud y la profundidad del conocimiento se definen por el nivel de cosmovisión y la capacidad cognoscitiva. El hombre observa, escucha, siente y asimila dentro del marco de sus conocimientos. Por lo tanto, cada cual debe estudiar con diligencia para levantar, peldaño a peldaño, la torre de los conocimientos.

Sin embargo, no es que todos éstos sirvan de fuerza para la

cognición y la práctica. Los inaplicables en ésta no pasan de ser meros conocimientos que no valen nada, por muy ricos que sean.

El verdadero significado de los conocimientos se define por la certeza con que aclaran la verdad de la naturaleza y la sociedad, y por la fuerza que engendran en la práctica. Sólo aquel saber que ha surgido según la exigencia de la práctica y se ha probado a través de ésta como una verdad, sirve de fuerza para la transformación de la naturaleza y de la sociedad.

El hecho de que uno observe, escuche, sienta y asimile dentro del marco de sus conocimientos y de su nivel de preparación, implica que puede hacerlo acertadamente con todas las cosas y los fenómenos sólo si posee muchos conocimientos útiles y, sobre esta base, encauzar sus actividades prácticas por la vía correcta.

Para que el conocimiento se convierta en una fuerza, debe combinarse con la visión revolucionaria del mundo. Esta, que es el conjunto de los criterios sobre la naturaleza y la sociedad, determina la posición y la actitud de los hombres respecto a la realidad y condiciona las actividades cognoscitivas y prácticas de ellos, razón por la cual, sólo si poseen una correcta concepción del mundo, pueden observar con exactitud y asimilar la realidad y orientar bien sus actividades prácticas.

Estas relaciones entre el mundo objetivo y la cognición, entre ésta y la práctica rigen también en la creación de las obras literarias y artísticas.

El objetivo que persiguen la literatura y el arte auténticos consiste en ofrecer a las personas la visión revolucionaria del mundo que sirve de arma práctica para la comprensión correcta del mundo y la transformación de la naturaleza y la sociedad. Este objetivo puede alcanzarse sólo cuando las obras presentan problemas significativos del hombre, describen amplia y profundamente el proceso de formación de su visión revolucionaria del mundo y muestran con suficiencia diversos aspectos de la vida social. Esto significa que un artista puede obtener éxitos en la labor creativa cuando se imbuya plenamente de la cosmovisión

revolucionaria de la clase obrera.

También el artista observa, escucha, siente, asimila y expresa en la misma medida de lo que conoce. La amplitud y la profundidad de los conocimientos que él posee sobre la naturaleza y la sociedad, sobre el hombre y la vida, se reflejan tal como son en sus obras. Sólo si tiene ricos conocimientos y vivencias, puede describir a la vida y al hombre en forma tan variada, profunda y viva como son en la realidad.

En cualquier obra se reflejan literalmente el criterio político y la maestría del artista. La realidad viene a ser la fuente de la creación, la base de la descripción, pero no toda ella es el objeto del arte, ni mucho menos se reproduce en la obra tal como es.

En ésta se refleja, sin excepción, lo que fue analizado y valorado por el criterio ideológico y artístico del autor, y también su forma la crea éste según la exigencia de su contenido. En la obra no hay nada en que no haya intervenido el juicio subjetivo del artista. También en lo que se refiere a un mismo objeto y una misma vida, éstos se describen en distintas formas según el nivel ideológico y artístico de los autores. De ahí que surja la necesidad de que éstos tengan una amplia visión política, una elevada maestría profesional y conocimientos multifacéticos para observar exactamente las cosas y los fenómenos y describirlos con veracidad.

Ante todo, el artista debe tener una amplia visión política. Por ésta se entiende la visión partidista que permite observar de manera correcta todas las cosas y los fenómenos y apreciarlos con seriedad desde el punto de vista revolucionario.

Sólo cuando la posea, podrá descubrir el quid del problema en la compleja y diversificada realidad, analizarlo de manera acertada y tratarlo de acuerdo con la exigencia del Partido y los intereses de la revolución. Si no posee un correcto punto de vista revolucionario en la experimentación de la realidad y la creación de la obra, no sólo no podrá captar la esencia y la importancia de los sucesos que acaecen en ella, sino que además llegará a tergiversarla.

La visión política del artista es un factor que determina el valor

ideológico-político de la obra y, al mismo tiempo, una condición importante que garantiza su valor artístico. Sólo ampliándola, puede mantener con firmeza el principio de reflejar con veracidad la vida, y crear con éxito las obras, juzgando a tiempo si se describen bien o no.

Además de la amplia visión política, debe estar dotado de una elevada maestría profesional. Esta es una exigencia indispensable para él, pues aporta al Partido y a la revolución con la creación de las obras artísticas. Quien tiene un bajo nivel técnico no puede ser excelente técnico, y quien no tiene una alta maestría artística tampoco puede llamarse genuino autor. Esta, junto con la amplia visión política, constituye uno de los índices principales que caracterizan al artista revolucionario.

La maestría del artista es una condición importante que permite combinar el alto valor ideológico y el noble valor artístico en la creación. Cuando él tiene talento, puede llevar a buen término su propósito de descripción. Aun cuando el escritor escoja una semilla de significación social en la vida y arda en entusiasmo creativo, si no tiene o es poca su capacidad, no puede representarla de manera impresionante. En la semilla no sólo existe el germen ideológico, sino también el cimiento en que echarán raíces los elementos descriptivos que lo hacen florecer, así que para retratarla como una flor hermosa se necesita que el autor esté dotado de una alta maestría artística, además de la amplia visión política.

La técnica del artista puede convertirse en una verdadera fuerza creadora sólo cuando se vincula con la amplia visión política. Quien sólo conoce el arte y desconoce la política y la línea del Partido, no puede ser un artista revolucionario ni, sólo con su talento, crear una obra de alto valor ideológico y artístico. Un arte admirable puede lograrlo únicamente aquel creador que tiene un correcto criterio sobre todas las ramas de la revolución y la construcción y, al mismo tiempo, está dotado de ricos conocimientos sobre la naturaleza y la sociedad y de talento artístico.

El artista debe ser diestro en la creación, multifacéticamente

preparado. El arte refleja la realidad de manera combinada e integral. Es así como el artista debe conocer amplia y profundamente la vida y poseer ricos y multifacéticos conocimientos sobre el mundo.

Sólo cuando conoce todas las esferas de la naturaleza y la sociedad, tan bien como un especialista, podrá crear sin dificultad cualquier imagen artística. En particular, el cineasta, que crea un arte sintético, debe estar versado en todos los campos de éste y de la técnica.

El artista habrá de ser también un entusiástico lector, que estudia sin descanso, valiéndose de todos los medios y métodos, y de todas las condiciones y oportunidades.

Para los artistas el libro constituye un arca de conocimientos que les ofrece los alimentos espirituales necesarios. A través de él pueden adquirir ricos y variados conocimientos sobre la sociedad y la naturaleza, tales como la política, la economía, la ciencia, la cultura, los asuntos militares y la moral. Nadie, especialmente los artistas, puede vivir ni realizar ninguna actividad creativa sin leer. El libro es un compañero de viaje y un excelente maestro del que no deben separarse durante toda su vida.

Asimismo, los artistas han de estudiar sin cesar a través de la práctica. Las actividades creativas son, para ellos, una práctica social sumamente importante y significativa. En medio de la práctica creativa deben adquirir a la perfección los conocimientos de su especialidad y seguir cultivando sus aptitudes e inteligencias. Como la práctica constituye el punto de partida y la base de la cognición, lo más racional para ellos es acumular los conocimientos de su especialidad y la maestría profesional en las actividades creativas.

Los cineastas deben conocer a la perfección la teoría del cine, pero esto no significa que así puedan crear un filme excelente. Aunque esa teoría es muy importante para ellos, sólo con ella no pueden resolver favorablemente todos los problemas que se presentan en la práctica creadora. Sólo a través de ésta pueden adquirir los conocimientos y la técnica para la creación de filmes.

En medio de esta práctica, el artista puede asimilar como un experimento vivo los métodos de generalización y diversas maestrías descriptivas que permiten plasmar la vida de manera artística; concretar y consolidar aún más la teoría aprendida, comprobar la veracidad de los conocimientos que poseen y acumular otros nuevos y las experiencias.

El artista deberá aprender de las experiencias de otros creadores. Pero, sobre todo, tiene que dar vida a sus propias experiencias y lecciones extraídas de la creación, aprendiendo al mismo tiempo, con sinceridad y ahínco, de las vivencias prácticas de otros, pues sólo así puede acumular ricos y multifacéticos conocimientos y experiencias necesarios.

En vez de lamentarse del tiempo perdido en no hacer nada, debe estudiar con paciencia durante toda la vida. Cuando uno estudia más y más, se le abre un ancho camino que conduce a alcanzar un gran éxito en la creación.

## **HAY QUE CORRESPONDER LEALMENTE A LA CONFIANZA DEL PARTIDO**

Los escritores y artistas deben corresponder lealmente con su maestría a la alta confianza política que el Partido ha depositado en ellos. Esta es la nueva exigencia que el Partido les presenta para revolucionarizarlos y llevar a una escala superior el nivel ideológico y artístico de la literatura y el arte, en conformidad con las demandas de la construcción del socialismo y el comunismo.

Responder con fidelidad y con la técnica a la profunda confianza política del Partido es un aspecto importante que está relacionado con su vida política y su destino como artistas.

La confianza política del Partido constituye el mayor honor y felicidad, que sólo pueden disfrutar los escritores y artistas que

depositan por entero su destino en el Partido y consagran todo su ser en bien de él y la revolución. Sólo en virtud de esta confianza llegan a poseer la vida política y hacerla brillar más. Al margen de ella no pueden pensar en su existencia política.

Los escritores y artistas deben ganarse la confianza del Partido, además de en el plano político, en el técnico. Esto significa darle la seguridad de que pueden crear obras maestras de elevado valor ideológico y artístico y cumplir de modo satisfactorio cualquier tarea creativa por difícil que sea. De ella pueden disfrutar únicamente los escritores y artistas provistos de amplia visión política, conocimientos multifacéticos y gran talento artístico.

Si nuestro Partido les exige tan insistentemente elevar el nivel político-ideológico y la capacitación artística y asegura óptimamente todas las condiciones para que puedan superarse en lo político y profesional, es con el fin de revolucionarizarlos cabalmente y guiarlos hasta la sociedad comunista, sin que ninguno quede a la zaga. Por tanto, ellos, bien conscientes de que el Partido les exige prepararse con solidez en el plano político y el práctico partiendo de la profunda confianza y amor, deben corresponderle con lealtad.

Su fidelidad al Partido ha de expresarse no con meras palabras sino con hechos concretos, mediante la creación de obras. El camino que ellos deben seguir para recompensar esta gran confianza es el de crear obras revolucionarias de alto valor ideológico y artístico que se correspondan con la exigencia de la época y la aspiración del pueblo.

Tales obras pueden lograrlas sólo aquellos escritores y artistas sólidamente preparados en lo político-ideológico y lo artístico. Ellos deben establecer con firmeza el sistema de ideología única del Partido y elevar más su capacitación artística y, así, estar preparados plenamente en todos los órdenes para poder cumplir de modo impecable, tanto en lo ideológico como en lo artístico, cualquier tarea creativa asignada por él.

El estudio y los ejercicios prácticos constituyen los métodos

básicos para elevar su nivel político y profesional. Quien se descuida en estos aspectos nunca podrá alcanzar un alto nivel político y profesional. La amplia visión política y una gran maestría artística se logran sólo en el transcurso del incansable estudio y los ejercicios.

La superación política y profesional de los escritores y artistas ha de realizarse sobre la base del principio de impulsar a la vez el estudio teórico y los ejercicios prácticos.

En lo que se refiere al estudio teórico es importante combinar de manera apropiada la teoría política y la artística. A fin de realizar la labor creativa en un alto nivel ideológico-artístico, es imprescindible que uno esté versado tanto en la teoría política como en la de su especialidad. Si conoce sólo ésta, ignorando aquélla, no podrá crear obras de calidad para la sociedad y el pueblo. Es obvio que el artista que no comprenda la época y la revolución no puede pensar en un arte que refleje el noble ideal de la época y las ideas revolucionarias de profundo sentido, y que quien no está preparado multifacéticamente no logra describir con propiedad la compleja y diversificada vida humana.

Conceder preferencia a la superación política e intensificarla es el primer precepto al que debe atenerse en el estudio y los ejercicios.

Lo fundamental en el estudio político es aprender y asimilar a fondo la gran idea Juche. Para los escritores y artistas, armarse firmemente con ésta adquiere importancia decisiva para alcanzar una firme concepción revolucionaria del mundo, aprender las teorías y maestría de sus especialidades y desenvolver las actividades creativas.

Además, les compete asimilar de modo consecuente las ideas y teorías literario-artísticas jucheanas de nuestro Partido. Estas aclaran de modo global y profundo todos los problemas que se presentan en la práctica creativa, partiendo de los principios y métodos fundamentales a los cuales debe atenerse la creación de la literatura y el arte socialistas y comunistas. Por tanto, si uno se arma sólidamente con las ideas literario-artísticas jucheanas, no

encontrará obstáculos insuperables ni problemas irresolubles en la creación, así como tampoco correrá el riesgo de desviarse a la derecha o a la izquierda.

En el estudio de la teoría artística pueden utilizarse otros materiales de referencia, para conocer con mayor profundidad y amplitud la esencia y justeza de las ideas literario-artísticas jucheanas y para comprender con claridad la esencia y las consecuencias nocivas de las “teorías” contrarias a aquéllas. Pero deben tener en cuenta que si leen y asimilan todo lo que les caiga a la mano, sin estar armados con las ideas literario-artísticas jucheanas, no sólo no podrán distinguirlo correcto de lo erróneo sino que, además, se equivocarán fácilmente al ver todo de forma turbia.

El estudio del arte han de efectuarlo teniendo por principio prepararse como competentes artistas comunistas, desarrollados en múltiples aspectos. La sociedad socialista y comunista exige a todos hacerse trabajadores competentes, que posean amplios conocimientos, nobles virtudes y buena salud. En consonancia con la exigencia de la nueva sociedad, los artistas deben versarse no sólo en los conocimientos y la técnica de sus respectivas especialidades, sino también en los de otras esferas, así como poseer una amplia visión política, nobles virtudes morales y excelente salud.

El estudio del arte tiene que estar sometido al cumplimiento exitoso de la tarea creativa inmediata y llevarse a cabo sistemáticamente con arreglo a una clara meta perspectiva. Un actor que al día siguiente debe representar a un tractorista arando el campo no puede estar aprendiendo a tocar algún instrumento musical con el pretexto de elevar sus habilidades. El estudio del arte puede dar buenos frutos sólo cuando se combina estrechamente con la práctica creativa.

Además de efectuarse en consonancia con la tarea inmediata de creación, el estudio ha de atenerse al principio de alcanzar la meta perspectiva de prepararse como artistas desarrollados múltiple y armoniosamente. Si hoy, con el pretexto de tener una tarea

apremiante de creación, se realiza sólo el estudio necesario para acometerla, y mañana se entrega a la preparación para cumplir la urgente tarea de representación, en fin, si así dejan pasar todos los días de la creación, que suceden sin fin, no podrá elevarse de manera sistemática y armoniosa la destreza artística. El plan de estudio y el horario de actividades hechos con visión estrecha podrían llenar brechas temporales, mas serán incapaces de salvar al artista, que va empobreciéndose irremediabilmente con el paso de los meses y los años. El estudio puede resultar interesante y fructífero cuando se trazan metas y etapas claras y se ejecutan con puntualidad una tras otra.

En él es preciso adquirir conocimientos útiles para la práctica. Para ello, es necesario combinar estrechamente el estudio de la teoría con los ejercicios prácticos para elevar la maestría creativa, y éstos tienen que desarrollarse con un fundamento científico, sobre la base del estudio de la teoría. Esto es porque la teoría del arte constituye el terreno científico para cultivar la capacidad práctica, y porque los ejercicios sirven de proceso de conversión de la teoría en conocimientos reales y sólidos. La habilidad artística sirve de fuerza en la creación sólo a condición de que en ella se combine la teoría con la capacidad práctica. No se puede llamar artista quien, aunque tiene un claro intento, y lo expresa con palabras, no sabe llevarlo a la práctica.

Todos los escritores y artistas, sin excepción, tienen que realizar activamente los ejercicios prácticos tendientes a mejorar sus cualidades. Sin embargo, por lo general los escritores, directores, camarógrafos y escenógrafos se entregan a ellos con menos entusiasmo que los actores y músicos. Sin duda alguna, aquí funciona una concepción errónea en cuanto a esos ejercicios, pues hay quienes los consideran necesarios sólo para los novatos no adiestrados profesionalmente o los que debutan en el arte. Los escritores y artistas que quieren servir de corazón al Partido y al pueblo deben empeñarse toda su vida por elevar su capacidad artística.

También desde el punto de vista de la pericia profesional no se puede decir que los escritores, directores, camarógrafos o compositores no necesitan ser diestros en otros campos del arte. El guionista debe conocer sobre arte del director y el actor, la filmación, la escenografía, la música y todas las demás especialidades relacionadas con el cine, en tanto que el director, que rige a los actores, debe ser más diestro que éstos en la teoría y la práctica. El camarógrafo que no posea más que la habilidad de filmación no puede reproducir el guión en una excelente cinta y el compositor que no conozca la literatura y carezca de destreza para tocar instrumentos musicales no puede componer buena música para cine.

La reunión para la demostración de la maestría constituye uno de los mejores métodos de ejercicios para elevar la habilidad artística. Esta es una forma eficaz que no sólo contiene todo lo apropiado para alcanzar el objetivo del ejercicio práctico, sino que también permite que participen muchas personas, viendo y aprendiendo unas de otras, y que se puede programar regularmente.

Para obtener éxitos en ella hay que escoger buenos números del repertorio, ricos en contenido político-ideológico y apropiados para elevar la pericia artística en diversos aspectos. Para eso es necesario elegir diversas variedades como escenas importantes de algún filme, piezas teatrales de un solo acto, novelas y poemas, sainetes, diálogos humorísticos, música vocal e instrumental, etcétera.

En la reunión para la demostración de maestría han de materializarse consecuentemente las exigencias docentes y educativas en su contenido y su forma, de manera que los asistentes puedan aprender de ella muchas cosas, al tiempo que se eleve el nivel de habilidad de los que actúan. No debe efectuarse en forma de simple emulación presentando sólo a los mejores actores o a los de bajo nivel. Si se presentan en especial actores competentes, los menos diestros quedarán todavía más rezagados, pero si ocurre lo contrario no estimulará mucho a los de cierto nivel y, además, ejercerá una influencia negativa sobre los que actúan, lo que

obstruirá la elevación de la calificación general del grupo y, a la larga, dejará sentir sus consecuencias sobre las labores de creación.

Otra forma importante para ejercitar la destreza es ofrecer funciones en pequeños grupos. Se trata de una actividad significativa que une estrechamente el arte con la vida y a los artistas con las masas mientras se llevan a cabo los ejercicios de destreza.

En cuanto a estos ejercicios es conveniente combinar los colectivos, de forma organizada, tales como las reuniones para la demostración de la maestría y las actividades de representación, con los individuales.

Es difícil que en los ejercicios colectivos participen a la vez todos los artistas. Además, los ensayos deben efectuarse cotidianamente, sin creer que se realicen sólo cuando hay esas reuniones y funciones. El ensayo colectivo resultará exitoso sólo cuando todos los artistas se preparen bien de manera individual.

Los ejercicios individuales deben llevarse a cabo infatigablemente con una meta y las tareas bien trazadas, según un sistema científico y bajo la dirección de las organizaciones y la ayuda del colectivo.

Con el objetivo de ligar estrechamente el estudio y los ejercicios con la labor de creación es importante que los artistas aprovechen bien cada día según un eficiente horario, conscientes de que un día, si bien no pasa de ser un instante en la vida de las personas, es un momento importante y significativo que no ha de ser omitido en allanar el camino hacia el lejano porvenir.

Como el programa diario es el plan de un día dentro del proceso de vivir, trabajar y luchar de manera combativa según un estilo de vida revolucionario estrictamente establecido, no puede respetarse a menos que se elimine de raíz toda clase de hábitos caducos. Donde reinan conceptos y costumbres obsoletas jamás es posible que se establezca como es debido un nuevo estilo de vida revolucionario. Los artistas deben esforzarse de modo ingente para barrer todo lo caduco, la indolencia, la blandenguería y el desorden, y vivir

siempre alegres y animados, con un alto entusiasmo político.

Para crear y vivir de manera revolucionaria los escritores y artistas tienen que organizar, normalizar y tomar como hábito la ejecución de las actividades diarias. Esto es de gran importancia para acelerar su revolucionarización y su claseobrerización e impulsar con dinamismo sus trabajos de creación.

Si planifican y organizan sus actividades, pueden realizar su labor creadora y su vida correctamente, de modo consciente y con objetivos claros y acometer un trabajo de valor aunque vivan un solo día, pero si viven comoquiera, sin ningún plan, no podrán aprovechar con eficiencia el tiempo y pasarán los días sin sentido. En la vida desordenada, sin un objetivo claro, aparecen muchos vacíos y manifestaciones de indisciplina, razón por la cual se infiltran factores malsanos de toda laya que enturbian la mente de las personas, haciéndolas enfermarse en lo ideológico.

Normalizar las actividades diarias y tomar por regla su ejecución significa organizar siempre de modo planificado el estudio y la creación, la vida política y cultural, y convertirlos en un requisito imprescindible de la existencia, en un proceso natural. Son características propias de los comunistas planificar con minuciosidad el trabajo y mantener un alto grado organizativo en las actividades, cualidades que han de materializarse de modo inalterable en la vida.

Lo principal en la vida diaria de los artistas es la labor creativa. La vida política y organizativa y el trabajo social, para no hablar del estudio y la vida cultural, deben subordinarse a cumplir mejor esta tarea principal. En la preparación y ejecución del programa diario es necesario poner en su centro la labor de creación y, al mismo tiempo, intensificar la vida política y organizativa, convertir en una parte de la vida cotidiana el estudio del arte tendiente a mejorar la calificación, y paralelar también el trabajo social y el cultural. Si menosprecian y postergan la vida política y organizativa y el estudio, alegando que la creación es lo principal, no pueden desarrollar como es debido ni siquiera la creación, y ello dejará una

consecuencia grave también en su propio desarrollo político. Quien hace la revolución debe saber emplear provechosamente el tiempo trabajando con arreglo a un plan, por muy ocupado que esté.

La vida de los artistas debe ser siempre un proceso de tensos y persistentes esfuerzos para vivir, trabajar y crear de manera revolucionaria. La jornada debe comenzar por el estudio y terminar por el balance organizativo de la labor realizada y la planificación del trabajo para mañana, y ser un proceso de continuos avances y progresos en que los de hoy difieran de los de ayer y los de mañana de los de hoy. Puede decirse que los artistas que van adornando su vida de cada día y momento con las actividades creativas en aras del Partido y la revolución llevan una existencia significativa y digna, respondiendo lealmente a la alta confianza política y atención del Partido con la elevada conciencia política y la alta destreza profesional.

### **LA BATALLA DE VELOCIDAD ES EL PRINCIPIO BASICO DE LA CREACION DE OBRAS LITERARIAS Y ARTISTICAS REVOLUCIONARIAS**

En los últimos años en la esfera de la literatura y el arte, al haberse desarrollado con vigor la batalla de velocidad<sup>5</sup> se han registrado ascensos creativos sin precedentes, y de esta forma se han producido muchas obras de alto nivel ideológico y artístico. La vitalidad de esta batalla fue evidenciada sin reservas en el curso de la adaptación cinematográfica de la inmortal obra clásica “El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa” y, posteriormente, en la producción de filmes de temas de la actualidad, así como en la creación de óperas revolucionarias del tipo de “Mar de sangre”. La experiencia muestra a las claras que la batalla de

velocidad constituye el principio revolucionario de creación que permite hacer progresar rápidamente la literatura y el arte en consonancia con las exigencias de la realidad y elevar decisivamente la calidad ideológica y artística de las obras.

La batalla de velocidad en la creación literaria y artística es el principio revolucionario y la manera fundamental del trabajo de creación, que permiten plasmar a tiempo y de modo correcto en la realidad la demanda de la labor ideológica del Partido, al posibilitar la producción exitosa de obras de alto valor ideológico y artístico en un corto plazo de tiempo mediante la movilización máxima de la conciencia política y el entusiasmo creador de los escritores y artistas.

El desarrollo vigoroso de esta batalla en la creación sirve de una firme garantía para dar respuestas oportunas y correctas a la exigencia de la realidad, en donde progresan a saltos la literatura y el arte, y para elevar decisivamente su papel combativo.

La literatura y el arte han de ir siempre a la vanguardia de la realidad para desempeñar el papel movilizador en cada período y etapa de la lucha revolucionaria. Para cumplir de modo acertado con este papel, deben tener gran agilidad para reflejar a tiempo la política que el Partido traza en cada período.

Hoy nuestro pueblo crea cada día y cada momento nuevos prodigios e innovaciones con el elevado celo revolucionario de aproximar cuanto antes la victoria total del socialismo en la parte Norte de la República y la causa de la reunificación de la Patria, y en medio de este gigantesco avance surgen muchos hombres de tipo nuevo, comunista. Nuestra realidad, en la que hoy resulta caduco lo que se consideraba nuevo hasta ayer, presenta constantemente nuevas tareas a la literatura y el arte.

Para dar solución oportuna a los asuntos apremiantes que la realidad revolucionaria les plantea, hay que eliminar, por completo, la vieja concepción y actitud de no cumplir en tiempo con el pretexto del “estado de ánimo” y la “falta de inspiración”.

La batalla de velocidad refleja no sólo el requerimiento

ineludible del desarrollo de la literatura y el arte socialistas, sino también la naturaleza de la producción de obras literarias y artísticas revolucionarias.

Por principio, el trabajo de creación no es una empresa que se lleva a feliz término cuando se le dé largas. El secreto de su éxito no está en el tiempo sino en la elevada disposición ideológica y el entusiasmo del creador. Si está ideológicamente motivado y arde de pasión creadora, puede acometer con confianza y denuedo cualquier tarea difícil y completar en poco tiempo su obra por extensa que ésta sea.

El arte es el producto de la ideología y la pasión. La meditación profunda, la pasión ardiente y los esfuerzos tenaces e incansables constituyen factores decisivos para imprimir una velocidad inimaginable en la creación y elevar sin parangón el nivel ideológico y artístico de las obras. Por muy corto que sea el tiempo, si el artista acomete continua y denodadamente con elevada conciencia política, incontenible inspiración y entusiasmo creativo, obtendrá sin la menor duda magníficos resultados. Si, en contraste, el autor carece de la conciencia política y del vigor creador, no puede producir buenas obras aunque dedique mucho tiempo.

En efecto, tenemos valiosas experiencias de que algunos artistas que no tenían éxitos en la creación llegaron a producir excelentes obras con ánimo redoblado cuando les dimos a conocer la alta exigencia de la batalla de velocidad sustentándolos ideológicamente y apelando a su entusiasmo revolucionario. La batalla de velocidad no sólo corresponde a la naturaleza de la creación de obras de literatura y arte revolucionarios, sino que también sirve de garantía decisiva para elevar, por igual, la calificación política y profesional de los artistas y escritores y el nivel ideológico y artístico de las obras.

Decir que la aplicación de la batalla de velocidad en la creación reduce la calidad de las obras no pasa de ser un sofisma capitalista y revisionista que preconiza la “liberalización” de la labor creativa.

En la sociedad socialista existen muchas posibilidades para

desarrollar en un nivel elevado y con rapidez la literatura y el arte. Porque bajo la dirección única del Partido se pueden movilizar y utilizar sin reservas todas las condiciones y posibilidades para ello, y organizar y planificar el trabajo creador. Además, el Estado les ofrece a los escritores y artistas todas las condiciones materiales necesarias para la vida y el trabajo, razón por la cual pueden dedicarse enteramente a la producción de obras, desplegando con amplitud la energía y la inteligencia, y elevar así tanto la calidad de éstas como el ritmo del proceso creador.

En esta sociedad la sabia orientación y minuciosa atención del Partido constituyen factores decisivos para desarrollar por la vía acertada y rápidamente la literatura y el arte. En cada período y etapa del desarrollo de la revolución, el Partido les traza a los escritores y artistas una acertada dirección para su actividad creadora, da aclaración científica a todos los problemas teóricos y prácticos que se presentan en la aplicación de esta dirección a las obras, eleva el nivel de preparación política y práctica de ellos mediante la intensificación de su formación ideológica y estudio artístico, y presta una orientación detallada a sus actividades creativas, lo que les posibilita desarrollar rápida y cualitativamente la literatura y el arte.

La posibilidad de que en la sociedad socialista una y otro sigan progresando a un ritmo acelerado y en un nivel elevado, crece a medida que vaya intensificándose el papel rector del Partido sobre la literatura y el arte, aumente el nivel político y profesional de los escritores y artistas, y se creen mejores condiciones materiales y técnicas para el trabajo creativo. Librar o no la batalla de velocidad sobre la base de las posibilidades favorables creadas depende de cómo los escritores y artistas, protagonistas de la labor creativa, y las personas que los orientan comprendan la esencia revolucionaria de esta batalla y lleven a la práctica su demanda.

La exigencia fundamental de esta batalla en el trabajo creativo consiste en impulsarlo al mayor ritmo con la movilización de todas las fuerzas y, al mismo tiempo, asegurar en el máximo nivel la

calidad ideológica y artística de las obras. Dicho en otras palabras, exige obtener el máximo éxito tanto en la cantidad como en la calidad en el más breve tiempo.

El ritmo en la creación artística tiene como premisa la calidad. La rapidez al margen de la calidad es una velocidad por la velocidad y no tiene ningún sentido.

La elevación de la calidad en la labor creativa no debe ser pretexto para disminuir la velocidad. La laxitud del ritmo es el testimonio de la falta de pasión y confianza creativas. Cuando uno carece de la comprensión de la vida y de la confianza en el resultado de la descripción, la rapidez creativa decrece espontáneamente y en este caso se reduce la calidad de las obras en la misma medida.

No debe ocurrir lo contrario, o sea, que merme la calidad bajo el pretexto de aumentar la velocidad. Si se rueda un filme en un mes insistiendo sólo en la rapidez y se pone a rehacerlo durante tres meses, no puede resolverse el problema de la calidad; al contrario, se acarrearán graves pérdidas, pues se malgastarán gran cantidad de materiales, fondos, tiempo y mano de obra. La velocidad en la creación literaria y artística, en vez de existir por sí misma, debe ser la que sirva para mejorar la calidad ideológica y artística de las obras. La exigencia de la batalla de velocidad puede materializarse de modo correcto en la labor creadora sólo cuando se conceda igual importancia a la velocidad y la calidad y se las combine justamente.

A fin de materializar la batalla de velocidad en la creación, es preciso escoger correctamente la semilla y tener una comprensión profunda de la obra. Escoger correctamente la semilla en la creación constituye la condición previa para esa batalla. Sólo entonces será posible dar solución correcta a los problemas ideológicos y artísticos en la creación y prever claramente el resultado de esta labor. Cuando se tenga la confianza en el resultado de la obra y se concentren todas las fuerzas en su producción, se logrará una gran rapidez y se incrementará la calidad ideológica y artística de la obra.

En el caso del arte sintético, tales como el cine y la ópera, la batalla de velocidad puede desarrollarse con éxito sólo cuando se

base en una obra literaria completa con la semilla bien definida. Como el filme y la ópera pueden entrar en el pleno proceso de creación cuando le precede la obra literaria, no se debe tratar de librar la batalla de velocidad con una obra incompleta. De acometerla con una obra incompleta, es posible que se presenten muchos casos de rectificación y, por consiguiente, inevitablemente disminuirán el ritmo y la calidad.

Con miras a desarrollar de un modo sustancial la batalla de velocidad en la creación del arte sintético, es preciso que, además de que se garanticen obras literarias bien acabadas, todos los miembros del grupo creador tengan una comprensión perfecta de ellas. Todos los que toman parte en la creación del filme o la ópera tienen que estudiar de modo profundo e integral las características ideológicas y artísticas de la obra y llegar a la unanimidad de criterios sobre los problemas que se presenten en el proceso creativo. Si se acomete la empresa en toda su amplitud sin tener esa comprensión y esa concordancia de criterios, se producirán confusiones. Por tanto, es necesario regularizar el estudio cabal del guión y el libreto y efectuar con calidad la reunión para exponer la intención creativa, para que todos los miembros del grupo de creación comprendan a la perfección la obra.

Una vez captada con precisión la semilla y comprendida la obra, hay que trabajar con denuedo y velozmente, y cumplir una tras otra las tareas mediante la batalla de conquista sucesiva. Cuando es clara la meta y firme la convicción, se debe avanzar con tenacidad y denuedo por su realización, hasta alcanzar la victoria decisiva; este es el original método revolucionario y el estilo combativo de trabajo de los comunistas. También en la producción de las obras artísticas, luego de seleccionar una buena semilla, deben centrarse todas las fuerzas en ella y dar un gran impulso a la empresa con inflexible voluntad y entusiasmo. Sólo entonces se logrará una velocidad extraordinariamente alta y mejorará la calidad de la descripción artística.

La batalla de velocidad puede coronarse con éxito cuando estén

creadas las condiciones materiales y técnicas que permitan desenvolver a un ritmo vertiginoso el trabajo de creación. Empezar sin estar preparadas las condiciones no pasa de ser una ambición de notoriedad y un formalismo. En el trabajo de creación es preciso oponerse a tales manifestaciones y, al mismo tiempo, combatir con agudeza los fenómenos de no mostrar la actividad quejándose de la falta de condiciones.

Para hacer suficientes preparativos materiales y técnicos para la batalla de velocidad, todos los creadores tienen que empeñarse con tesón poniendo plenamente de manifiesto el espíritu revolucionario de apoyarse en sus propios esfuerzos. Por supuesto, las organizaciones del Partido y los funcionarios administrativos de los conjuntos artísticos se empeñarán activamente en asegurar las condiciones materiales y técnicas necesarias para la creación, pero como los escritores y artistas son en todo caso los protagonistas en ésta, ellos mismos deben saber crearlas. Cuando ponen en juego el espíritu revolucionario de apoyarse en sí mismos, sin esperar a que otros se las preparen, podrán acometer con valor la batalla de velocidad convirtiendo en favorables las condiciones adversas.

Lo más importante en el aseguramiento de esta batalla es dar preferencia a la labor política y acompañarla con una enérgica lucha ideológica.

Para efectuar con dinamismo la batalla de velocidad, deben ser solucionados por igual estos tres problemas: ideología, técnica y dirección; pero lo principal es resolver el primero. Sin esto no será posible resolver ni el segundo ni el tercero.

El resultado de la batalla de velocidad depende enteramente de la disposición ideológica y espiritual de los que producen obras literarias y artísticas. Si no es suficiente esta disposición, de los autores y funcionarios, no es posible llevar a buen término la lucha para aumentar la rapidez y la calidad, aunque se hayan creado suficientes condiciones materiales y técnicas. Por tanto, es necesario priorizar con mano firme la labor política con respecto a todos los trabajos de creación y desplegar con energía la lucha

ideológica.

La labor política debe ser sin falta el trabajo con la gente. En la tarea de creación es importante que los propios creadores y funcionarios manifiesten todo su entusiasmo político y actividad creadora para convertirse por sí mismos en protagonistas de la batalla de velocidad. Para ello, se debe lograr, ante todo, que ellos conozcan a fondo el objetivo de esta batalla, el método de su cumplimiento y el significado que tendrían las obras que van a crearse para la formación revolucionaria de los trabajadores, y que cada cual cumpla al pie de la letra el deber que le corresponda.

Además, hay que procurar que la colectividad se una sólidamente con una sola idea y voluntad y desarrolle su actividad creativa con el esfuerzo mancomunado. La batalla de velocidad puede llevarse a buen término sólo en aquella colectividad compactamente unida con fidelidad, y con la única disposición de aceptar con presteza y puntualidad la política y la demanda del Partido y cumplir de modo incondicional y hasta el fin con su deber revolucionario. La infinita lealtad al Líder, el alto sentido de responsabilidad ante el deber y la unidad de ideología y voluntad de la colectividad agrupada firmemente por un mismo propósito, procrean el fervor revolucionario y la voluntad inflexible, y constituyen la fuente del poderío con que se puede desarrollar la batalla de velocidad, venciendo cualquier obstáculo.

Lo fundamental en la labor política para la batalla de velocidad es implantar cabalmente en la colectividad el estilo revolucionario de cumplir de modo incondicional las enseñanzas del Líder y las exigencias del Partido. En el trabajo de creación se registrarán de continuo nuevos prodigios e innovaciones cuando en toda la colectividad se desborde el espíritu revolucionario de la incondicionalidad, o sea, el de considerar aquéllas como la ley y la orden suprema y obtener brillantes éxitos, poniendo de manifiesto la abnegación infinita y la iniciativa creadora con la convicción férrea de que no hay derecho a descansar ni a morir antes de culminar su tarea revolucionaria.

Dado que la batalla de velocidad es una forma de combate para cumplir incondicionalmente la tarea de creación, nadie puede, una vez comenzada la empresa, modificar a su albedrío la meta y el plan decididos sobre la base de la discusión colectiva, ni variar el programa de actividades diarias ya establecido. El comité del Partido discute y decide colectivamente el plan y la meta de la batalla de velocidad, y en ellos se reflejan el propósito del Partido y la voluntad colectiva de las mismas masas. Suceda lo que suceda, el plan diario ha de cumplirse puntualmente, y las metas del trabajo de cada día y cada semana deben alcanzarse en forma inmejorable en lo cualitativo y lo cuantitativo.

La batalla de velocidad será un combate significativo de creación cuando se convierta en un proceso de revolucionarización y claseobrerización de los escritores y los artistas.

Ella es de por sí un proceso combativo para erradicar toda clase de actitudes y estilos de trabajo caducos y establecer los nuevos. Se realiza en medio de una seria lucha entre lo nuevo y lo viejo, es decir, entre lo avanzado y lo conservador, entre la innovación y la inactividad y entre el avance y el estancamiento. Por tanto, sirve como lucha ideológica para extraer de raíz los rezagos ideológicos que quedan en la mente de los escritores y los artistas y revolucionarizarlos e imprimirles la conciencia de la clase obrera.

Para ello es imprescindible, ante todo, convertir el trabajo de creación en un proceso de establecer cabalmente entre ellos el sistema de la ideología única del Partido. La batalla de velocidad puede hacerse un proceso de educación y transformación de las personas sólo cuando se logre que todos los participantes en la tarea de creación manifiesten en alto grado el estilo revolucionario de aceptar incondicionalmente la orden y las instrucciones del Partido y de cumplirlas hasta el fin y, al mismo tiempo, se empeñen en extraer de raíz toda clase de rezagos de la caduca ideología que quedan en su mente.

Para efectuar con éxito la batalla de velocidad es preciso, además, intensificar la vida orgánica revolucionaria entre los trabajadores y

poner de manifiesto su espíritu colectivista y nobles rasgos morales comunistas. Las organizaciones del Partido deben ayudar eficientemente a todos los trabajadores a desarrollar una enérgica lucha ideológica con el método de la crítica y a revolucionarizarse y tomar conciencia de clase obrera de manera ininterrumpida en este proceso.

La batalla de velocidad ha de ser un trabajo cotidiano para todos los estudios cinematográficos y todos los colectivos de creación. Si se efectúa sólo en unos cuantos colectivos seleccionados, creándoles condiciones especiales, no podría servir de ayuda a vigorizar el trabajo de creación artística en su conjunto, ni mucho menos ejercer una buena influencia sobre los artistas que no participan en ella. Además, si en vez de realizarse como una labor regular se limita a solucionar problemas inmediatos, podría coronarse con la victoria en la primera vez, pero en la segunda no la conseguiría y en la tercera ni siquiera llegaría a comenzar.

Como la batalla de velocidad ha de ser una labor regular en la creación, no debe desarrollarse en forma de ataque temporal. A medida que crezca la intensidad de la batalla, tanto más se necesita fortalecer la vida orgánica, normalizar el estudio, trabajar de manera revolucionaria, llevar una vida optimista y descansar en forma culta. Si bajo el pretexto de estar en una batalla no se organizan reuniones, se posterga el estudio y no se descansa, sino se exige dedicarse sólo a las tareas de creación, esto podría impedir que los hombres trabajen de continuo con gran interés creador.

Cada vez que se lleve a cabo la batalla de velocidad, el trabajo creativo y la vida deben programarse armoniosamente de manera que resulten alegres y animados y, en este curso, se aprenda y progrese mucho. Sólo entonces el próximo trabajo de creación marchará mejor y el que le siga obtendrá mayor éxito, y así, a medida que se repita la batalla de velocidad, el hombre y el arte progresarán y avanzarán más. Sólo cuando ésta resulte exitosa las personas desearán de corazón vivir, trabajar y crear de manera revolucionaria, y se acostumbrarán y se apegarán tanto a ella que no

podrán dejar de acometerla.

La batalla de velocidad debe hacerse un proceso de creación tenso, altamente organizado y planificado. Por muy elevados que sean el entusiasmo político y el ímpetu creador de las personas, no es posible esperar el éxito si no se asegura una labor organizativa.

Para impulsar con dinamismo la batalla de velocidad, el estado mayor debe elaborar un plan científico sobre la base de un cálculo correcto del estado del personal, materiales y técnica, programar en detalle el trabajo de organización de la producción y mejorar y fortalecer decisivamente la dirección, acorde con la demanda de la realidad en desarrollo.

El elevado entusiasmo político y la actividad creadora de los artistas y la unidad de ideología y voluntad del colectivo de creación pueden manifestarse y realizarse sólo cuando el espíritu y el método Chongsanri<sup>6</sup> y el sistema de trabajo Taeon<sup>7</sup> se encarnen cabalmente en la labor organizativo-directiva para la producción del filme. Lo importante en esto es establecer un correcto sistema organizativo-rector, unitario y colectivo, del estado mayor bajo la orientación del comité del Partido, y que se combine estrechamente la orientación política con la artística.

El que los dirigentes profundicen en el proceso de creación del filme, capten a tiempo los problemas pendientes y los resuelvan con responsabilidad, viene a ser un principio a que deben atenerse cotidianamente en la organización y dirección de la batalla de velocidad.

La labor organizativo-directiva en la realización del filme debe encaminarse a asegurar la puntualidad del trabajo de creación con arreglo al plan, y a movilizar con energía al personal para registrar innovaciones creativas. Por eso, los dirigentes tienen que asegurar a tiempo y en cantidades requeridas los materiales, fondos y medios técnicos y realizar de modo satisfactorio el servicio de abastecimiento, de modo que todos los miembros del colectivo de creación pongan sin reservas sus fuerzas e inteligencias en aras de producir con éxito y en poco tiempo filmes de elevado nivel

ideológico y artístico. Para movilizar concentradamente las fuerzas de creación y poner en pleno funcionamiento todos los equipos, aparatos y materiales, es importante que todo el personal de los estudios cinematográficos, desde los responsables hasta los obreros, y todos los equipos y aparatos, desde las cámaras hasta los proyectores, se introduzcan en el combate de creación y desempeñen un papel activo.

Nuestros cineastas revolucionarios, al materializar cabalmente la orientación revolucionaria sobre la batalla de velocidad bajo la dirección del Partido, han instaurado el “estilo de trabajo del Colectivo de Creación Paektusan”, que ha aplicado en la esfera de la literatura y el arte el gran espíritu y método Chongsanri y el sistema de trabajo Taean. Este estilo constituye un nuevo modo de creación comunista, que manifestaron los cineastas revolucionarios formados por el Partido en el curso de la adaptación cinematográfica de las inmortales obras clásicas en fiel acato a la orientación revolucionaria sobre la batalla de velocidad.

La esencia revolucionaria del “estilo de trabajo del Colectivo de Creación Paektusan” consiste en que todos los artistas, armados firmemente con la idea Juche, produzcan más rápido y mejor filmes de alto nivel ideológico y artístico, librando de modo vigoroso la batalla de velocidad y trabajando tal como exigen el espíritu y método Chongsanri y el sistema de trabajo Taean.

Lo principal en este estilo de trabajo es la lealtad infinita al Líder de los cineastas, armados firmemente con la ideología única del Partido. “¡Que seamos guardias y brigadas de choque infinitamente fieles al gran Líder!”, esta es la consigna revolucionaria y el férreo credo de vida que agrupan sólidamente al Colectivo de Creación Paektusan con una sola idea y voluntad y lo hacen actuar al unísono. Por poseer esta elevada conciencia política y credo de vida, el Colectivo ha podido llevar a feliz término en un breve lapso de tiempo la importante tarea de adaptar a la cinematografía “Mar de sangre”, “El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa” y “La florista”, inmortales obras clásicas que tienen gran importancia

en la historia de la literatura y el arte de nuestro país.

El “estilo de trabajo del Colectivo de Creación Paektusan”, establecido en el curso de la materialización del principio de la batalla de velocidad se ha popularizado en todas las esferas de la literatura y el arte y ha hecho posible el prodigio de crear a corto plazo varias obras famosas, incluida “Mar de sangre”, ópera revolucionaria que abrió una nueva era en la ópera revolucionaria de nuestra época. Esto es uno de los inapreciables frutos de la batalla de velocidad, nuevo principio de creación revolucionario que planteó el Partido y que constituye una gran innovación en la producción literaria y artística.

## LA CREACION Y LA DIRECCION

**“Cuando son justas la línea y la política del Partido y se fijan correctamente las medidas y los métodos para llevarlas a cabo, el éxito o el fracaso en el cumplimiento de la tarea revolucionaria depende totalmente del método y el estilo de trabajo de los funcionarios que la organizan y ejecutan directamente, y de cómo organizan y movilizan a las amplias masas en esa labor.”**

KIM IL SUNG

### LA PRACTICA DE CREACION REVOLUCIONARIA REQUIERE UN NUEVO SISTEMA DE DIRECCION

Después del triunfo de la revolución socialista, ante el partido de la clase obrera se plantea en toda su magnitud la tarea de crear una literatura y un arte comunistas.

Ambos, al describir figuras típicas de hombres nuevos que se entregan con total abnegación a la construcción de la sociedad socialista y comunista, contribuyen a pertrechar firmemente a todos los miembros de la sociedad con la concepción revolucionaria del mundo y a estimular con fuerza la lucha revolucionaria y la labor constructiva de las masas populares, encaminadas a transformar y modificar al hombre, la sociedad y la naturaleza según la exigencia

del Juche. El éxito o el fracaso del cumplimiento de la histórica tarea de crear tal literatura y arte depende por entero de cómo el Partido dirige la labor en esta esfera.

El partido de la clase obrera es el estado mayor y la fuerza rectora que organiza y dirige toda la lucha revolucionaria por la soberanía, la independencia y la construcción del socialismo y el comunismo. El destino del pueblo coreano y la victoria definitiva de su revolución dependen de forma total de la dirección de nuestro Partido. Fortalecerla incesantemente en todos los frentes de la lucha revolucionaria y la labor constructiva constituye la garantía decisiva de la victoria de nuestra causa revolucionaria.

También en el campo de la literatura y el arte, sólo bajo la dirección del Partido se puede realizar con éxito la histórica tarea de construir y crear una literatura y un arte de la clase obrera que correspondan a la naturaleza de la sociedad socialista y comunista. Se puede llevar a feliz término la honrosa pero difícil misión que se presenta ante la literatura y el arte, sólo cuando se intensifique la dirección del Partido sobre éstos y los escritores y artistas la acaten con sinceridad.

A fin de asegurar una acertada dirección del Partido sobre nuestra literatura y arte, que han entrado en una nueva fase de desarrollo, es preciso implantar en forma correcta un sistema y método de trabajo conformes a la exigencia de la idea Juche. La correcta manifestación de la superioridad de la literatura y el arte comunistas depende de qué principio y forma se eligen para implantar el sistema y el método de realización detallada de la orientación del Partido sobre ellos.

Actualmente existen personas que niegan esta dirección, si bien aseguran que están creando una literatura y un arte comunistas. Debilitan la función de control de los organismos estatales de su administración, aparatos de la dictadura proletaria, y convierten en clubes las organizaciones de escritores y artistas y, por otra parte, no dan orientación política a las actividades creativas de éstos y las “liberalizan” por completo. En ciertos países, a causa de la errónea

política del partido respecto a la literatura y arte, éstos se encuentran en un grave estado de estancamiento y aflora el peligro de restauración del capitalismo.

La experiencia histórica muestra que para desarrollar la literatura y el arte en correspondencia con la naturaleza de la sociedad socialista y comunista, el partido de la clase obrera debe establecer cabalmente un nuevo sistema y método de dirección revolucionarios y comunistas e intensificar su orientación.

Lo más importante al realizar la dirección del Partido sobre las actividades literario-artísticas es establecer de modo consecuente su sistema.

Esto significa organizar y llevar a cabo todo el trabajo en este campo bajo la dirección única del Partido y, así, materializar cabalmente la política literario-artística de éste. En otras palabras, significa establecer entre los militantes y los artistas el estilo revolucionario de aceptar, defender y cumplir incondicional y consecuentemente las instrucciones del Líder y las indicaciones del Partido, y hacer que las actividades creativas se desenvuelvan sólo bajo la dirección única del Comité Central.

La literatura y el arte, que ocupan una parte de la labor ideológica del Partido, siendo como son trabajos sumamente importantes relacionados con la ideología de la gente y que ejercen una seria influencia político-ideológica sobre su vida, han de efectuarse siempre bajo la dirección única del Partido.

Sólo cuando se establezca de forma cabal el sistema de dirección del Partido en la labor literaria y artística, será posible defender y materializar hasta sus últimas consecuencias las ideas literario-artísticas jucheanas de nuestro Partido, sin la menor vacilación ante cualquier circunstancia, y seguir desarrollando nuestra literatura y nuestro arte como una literatura y un arte jucheanos, como modelos de la literatura y el arte comunistas, llevando adelante brillantemente, generación tras generación, la gloriosa causa revolucionaria del Partido.

También será posible mejorar la formación de los militantes del

Partido de la esfera literario-artística, y de los artistas como fervorosos revolucionarios comunistas, provistos con firmeza de la visión del mundo jucheana, y fortalecer la unidad y cohesión ideológicas y de voluntad de las filas de los escritores y los artistas.

Teniendo en cuenta que en la sociedad socialista todos los medios literarios y artísticos están en manos del Partido y el Estado, y que éstos desempeñan un importante papel en la formación ideológica de las masas trabajadoras, nuestro Partido tomó como principio invariable asegurar su dirección única sobre la literatura y el arte. Este es precisamente el principio de dirección jucheano que permite que el Partido confíe en los escritores y los artistas y éstos, por su parte, depositen por entero su destino en él y materialicen cabalmente su política respecto a la literatura y el arte, de manera que tanto la una como el otro se desarrollen con mayor rapidez como una literatura y un arte revolucionarios que sirvan a nuestro pueblo e impulsen nuestra revolución, y con esto hagan aportes activos a la mundial.

El hecho de que nuestra literatura y arte hayan podido florecer y progresar tan esplendorosamente como hoy, es por entero el resultado de que el Partido haya tomado directamente en sus manos las riendas de esta esfera, poniéndola bajo su dirección única. También en el futuro, hemos de poner en primer plano y profundizar sin cesar el trabajo de establecer el sistema de la dirección del Partido en este campo.

Para implantarlo de modo consecuente es indispensable solventar todos los problemas que surgen en este terreno según la decisión única del Comité Central del Partido, y mantener estrictamente el principio de cumplir cabal e incondicionalmente los trabajos decididos y organizados por él.

Para elevar su papel rector respecto de la literatura y el arte, es importante que el partido de la clase obrera defina claramente la posición y el papel de los organismos estatales de administración de aquéllos y las uniones correspondientes, delimite de forma correcta sus tareas y haga eliminar de modo consecuente todo tipo de viejos

moldes en sus trabajos.

Como el sistema y el método de trabajo del pasado están arraigados en las viejas tradiciones y orden, formados en un largo transcurso del tiempo, no es fácil rectificarlos conforme a las nuevas circunstancias. El problema de revocar el caduco sistema y método en la dirección de la labor creativa, donde subsisten no pocos remanentes capitalistas, y de establecer los nuevos en consonancia con las características y exigencias de la literatura y el arte socialistas, puede ser resuelto exitosamente sólo cuando se adoptan una correcta posición y actitud respecto a una y otro. El sistema y el método de trabajo son manifestaciones del punto de vista ideológico y el estilo de trabajo de la gente, razón por la cual, para implantar un nuevo sistema y método de dirección de la labor creativa, es necesario, ante todo, rectificar ese punto de vista y estilo.

En la sociedad socialista la literatura y el arte tienen un amplísimo campo para el progreso. El nuestro, siendo el más avanzado régimen socialista, facilita todas las condiciones para que los escritores y los artistas puedan dedicarse por entero al trabajo creador, y asegura una sólida base capaz de desarrollar con rapidez la literatura y el arte sobre un amplio terreno masivo.

La superioridad del régimen socialista puede ponerse de pleno manifiesto sólo cuando los escritores y artistas desarrollen con sus fuerzas unidas, de manera consciente y con espíritu de iniciativa, sus actividades encaminadas a crear una excelente literatura y arte que sirvan al Partido y al pueblo. Pero esa conciencia e iniciativa no pueden manifestarse por sí mismas; se ponen en pleno despliegue sólo cuando el Partido ejerce una correcta y minuciosa dirección sobre la labor literario-artística.

En esta tarea, nuestro Partido se ha esforzado de manera incansable por elevar la función y el papel de los organismos directivos de la literatura y el arte y las uniones respectivas, conforme a la naturaleza de la sociedad socialista y las exigencias de la creación literario-artística.

Hace tiempo nuestro Partido presentó la orientación de

establecer el sistema de cooperación unitaria de las tres entidades, o sea, el de que él mismo, el Ministerio de Cultura y Arte y la Federación General de Escritores y Artistas intensifiquen la dirección y la asistencia a la labor literaria y artística, con un solo propósito y voluntad. Es una orientación correcta, porque permite fortalecer la unidad y la cohesión políticas e ideológicas de las filas de escritores y artistas, y lograr grandes éxitos en la creación, mediante el incremento del papel rector del Partido en la literatura y el arte, la elevación de las funciones administrativo-organizativas del Ministerio de Cultura y Arte y las educadoras de la Federación General de Escritores y Artistas, y la movilización máxima de las fuerzas colectivas.

En la sociedad socialista, el organismo estatal de administración de la literatura y el arte, como un aparato de la dictadura proletaria, debe intensificar su función organizativa y de control en la ejecución de la política literaria y artística del Partido y, al mismo tiempo, asegurar con responsabilidad a los escritores y artistas las condiciones para el trabajo creativo.

La Federación General de Escritores y Artistas, como correa de transmisión que une a éstos con el Partido, tiene que prepararlos firmemente en lo ideológico y artístico, agruparlos sólidamente en torno a él y prestar una ayuda colectiva a sus labores creativas, apoyando la política del Partido en la literatura y el arte.

Elevando el papel del Ministerio de Cultura y Arte como ejecutor de la política literaria y artística del Partido y órgano de dirección administrativa en estas esferas, y fortaleciendo la función y el papel de la Federación General de Escritores y Artistas como entidad educativa, nuestro Partido hizo que su dirección de la literatura y el arte se realizara con más profundidad y eficiencia en todos los aspectos.

Pero, a fin de llevar nuestra literatura y arte a una etapa superior de desarrollo, hay que eliminar todo sistema y método caducos que subsisten en este campo, sobre todo sistemas y métodos de carácter ambiguo que no son ni capitalistas ni tampoco socialistas. Todavía

entre los funcionarios de nuestros organismos directivos en esta esfera hay quienes tienden a tratar de manera administrativa y práctica la conducción de la labor de creación, en tanto que en las entidades artísticas se manifiesta con frecuencia un estilo de trabajo arbitrario, de matiz subjetivista y burocrático, que entorpece en diversos aspectos las actividades creadoras de los escritores y artistas.

Con el método de trabajo burocrático y formalista, no es posible poner de manifiesto a plenitud la conciencia política e inteligencia creadora de los escritores y artistas. Sobre todo, en vista de la importante tarea que enfrentan la literatura y el arte después de establecido el régimen socialista, es imposible hacerlos progresar a mayor ritmo sin eliminar de raíz el sistema y el método de trabajo obsoletos. La elevada exigencia que la nueva época presenta a esta esfera, será resuelta acertadamente sólo cuando se establezca en todos los aspectos un nuevo sistema de dirección de la labor de creación acorde con la naturaleza de la sociedad socialista y con el carácter de la literatura y el arte socialistas.

Este nuevo sistema está encaminado a aplicar de modo consecuente la línea de masas revolucionaria en la dirección de la literatura y el arte y las actividades creativas, bajo la guía única del Partido, y a orientar a todos los escritores y artistas a asumir la actitud de protagonistas y cumplir incondicionalmente y hasta el fin con su deber revolucionario. Teniendo en cuenta que los escritores y artistas son protagonistas de la creación de la literatura y el arte, el nuevo sistema tiende principalmente a dar una sólida preferencia al trabajo político, o sea la labor con la gente, para desplegar a plenitud su conciencia política y entusiasmo creador, y tiende a apoyarse en las masas y movilizarlas para cumplir a tiempo y cabalmente la tarea revolucionaria que le compete a la esfera literario-artística. La rapidez y la calidad de las creaciones de los escritores y artistas dependen de su conciencia política y su entusiasmo creador, razón por la cual en el nuevo sistema de dirección el trabajo político, es decir, el trabajo con ellos, ha de ponerse siempre en primer plano.

En el nuevo sistema es importante asegurar bien la dirección colectiva de la labor de creación y la del comité del Partido en el trabajo de administración del arte.

En la aplicación de la dirección única del Partido en la labor literaria y artística, cobra una relevante importancia la elección del método de orientación para la creación de las obras. La evaluación de éstas es una de las principales palancas para la realización directa de la dirección del Partido en la literatura y el arte, y es un trabajo encaminado a orientar y ayudar efectivamente a los creadores a producir sus obras conforme a la orientación literaria y artística del Partido.

En la sociedad socialista, la conducción del Partido en cuanto a la literatura y el arte ha de realizarse concretamente, ante todo, con respecto a la orientación y el contenido de la creación de las obras. Con el objetivo de desarrollar con acierto la una y el otro, el partido de la clase obrera debe trazar una correcta orientación de la creación, e impartir una acertada dirección al contenido ideológico de las obras en cada período y etapa de la lucha revolucionaria. Sólo cuando se trace tal orientación y se tomen las riendas del contenido, la literatura y el arte progresarán por la vía correcta, sin sufrir desviación alguna, ni de izquierda ni de derecha, y se crearán muchas obras excelentes, sanas en lo ideológico y lo artístico.

Para asegurar estrictamente su dirección con respecto al contenido de la literatura y el arte, el Partido debe estructurar sólidamente los organismos de evaluación de las obras que actúen bajo su guía, e implantar para esta tarea un correcto sistema y método conforme a las exigencias de la realidad.

En la sociedad socialista, los que crean las obras y los que les prestan sugerencia y dirección tienen una idea y una aspiración comunes, y sus objetivos consisten en materializar cabalmente la política literario-artística del Partido en el trabajo creador, para así presentar ante el pueblo obras de elevado valor ideológico-artístico. Por tanto, en nuestra sociedad la dirección con respecto a las obras y su evaluación no pueden hacerse de ninguna manera por el método

de censura que se aplicaba en la vieja sociedad, es decir, el de poner cuños de “aprobado” o “desaprobado”.

En la sociedad socialista, este trabajo debe efectuarse según el principio de que, bajo la dirección única del Partido, los responsables del sector de la literatura y el arte y los especialistas, bien preparados en lo político e ideológico y en lo artístico y profesional, presten, reunidos, ayuda en los aspectos ideológico y artístico a los creadores en el sentido de que perfeccionen sus obras. Sólo cuando éstas se evalúan ateniéndose estrictamente a la línea y la política del Partido y con un espíritu de unidad y cooperación, la literatura y el arte podrán progresar sana y rápidamente, sirviendo de modo genuino al Partido, a la revolución y al pueblo.

Asimismo es necesario implantar un ordenado sistema de impulsar la labor literaria y artística bajo la dirección colectiva del comité del Partido. La tarea de crear la literatura y el arte y los filmes para el Partido no puede ser jamás un trabajo de unos cuantos dirigentes o creadores individuales. Ha de ser, de todas maneras, una tarea del comité del Partido, órgano supremo de dirección de cada conjunto artístico. Sólo cuando él tome colectivamente la guía de la labor creativa será posible erradicar el viejo sistema de trabajo y el método de trabajo burocrático y formalista que subsisten en el campo literario-artístico, y materializar en forma correcta la demanda de la política del Partido.

En la elevación de la función de dirección colectiva del Partido respecto de la creación, es importante constituir sólidamente el comité partidista y fortalecer su papel combativo. Sólo cuando dicho comité esté integrado por hombres versados en la política del Partido y en asuntos de arte y éstos se movilicen para poner en acción a los artistas, las organizaciones partidistas podrán tomar efectivamente las riendas de la labor de creación de las artes y dirigirla en forma correcta.

Eliminar viejos esquemas en el trabajo administrativo en los conjuntos artísticos, ayudar con responsabilidad las instancias superiores a sus subordinadas e impulsar de manera unificada y

planificada la labor creativa de acuerdo con las exigencias del sistema de trabajo Taeon, constituyen una demanda importante de la dirección partidista con respecto a esa labor.

De hecho, la creación de obras sintéticas de arte, como el filme o la pieza teatral, es un trabajo complejo en el que participan muchas personas y gran cantidad de equipos, materiales y otros medios técnicos. Aquí todo debe moverse al unísono, bajo un estricto orden y disciplina revolucionarios, y entrelazarse íntimamente según un plan movilizador, científicamente calculado, y bajo un mando unificado. Para ello, el trabajo de administración del arte debe efectuarse de forma unificada y planificada bajo la conducción del comité del Partido.

Partiendo de estas exigencias para la creación de filmes, hemos establecido un sistema de estado mayor unificado en el trabajo de administración del arte. El estado mayor de las entidades artísticas tiene como jefe a un funcionario responsable que prácticamente se ocupa del conjunto del trabajo interno general y está constituido por personas que conocen bien la administración, el arte, la técnica, la producción, etcétera, y cuenta con un sistema de mando unificado y otro de información rápida. Gracias a ello, el estado mayor puede conocer bien, en cualquier momento, como la palma de la mano, todo el proceso de la creación artística y el estado de todas las secciones y, sobre esta base, darles una orientación detallada.

El nuevo sistema de estado mayor es móvil como un ser vivo, ya que permite erradicar por completo la arbitrariedad subjetivista, el egoísmo seccional y el desorden liberalista en la creación del arte, y dirigirla de modo científico, racional y planificado; es un sistema que posibilita estrechar los vínculos de todas las esferas no sólo en lo administrativo sino también en lo creativo y productivo, y permite a todos los trabajadores esforzarse tesoneramente por completar las obras, unidos con solidez con una sola idea y voluntad.

Para poner en plena evidencia las ventajas del nuevo sistema de dirección de la creación, los dirigentes, escritores y artistas deben

dominar el método revolucionario y poseer un estilo popular de trabajo y aplicarlos de forma correcta en la práctica. Este sistema manifestará su gran vitalidad cuando se materialicen cabalmente la línea de masas revolucionaria de nuestro Partido y el espíritu y método Chongsanri que encarnan esa línea.

### **LA LABOR CREATIVA DEBE SER ORIENTADA POR EL METODO DE EVALUACION COLECTIVA UNITARIA**

Para resolver con éxito los problemas que se presentan en la revolución y la construcción es necesario, sin lugar a dudas, elevar el papel orientador del Partido y dar campo libre al fervor revolucionario y la inteligencia colectiva de las masas.

También en las actividades literarias y artísticas, si los especialistas se agrupan y unen sus fuerzas e inteligencias bajo la dirección del Partido, pueden solucionar con éxito los problemas, por muy difíciles y complejos que sean.

Movilizar las fuerzas colectivas de los escritores, artistas y especialistas constituye una garantía firme para obtener buenos resultados en la práctica creativa.

En las actividades literarias y artísticas la evaluación de las obras es una tarea trascendental que ha de realizarse en colectividad. En la sociedad socialista la creación de las obras literarias y artísticas debe marchar siempre a tenor con la orientación y las exigencias de la labor ideológica del Partido y, para ello, debe organizarse y planificarse bajo la conducción única de éste.

Al respecto, es de suma importancia evaluar las obras bajo esta dirección y apoyándose en las fuerzas colectivas de los trabajadores del sector.

Como es un trabajo de gran peso mediante el cual se

responsabilizan ante el Partido y el Estado por la calidad ideológica y artística de las obras y por la duración de su creación, no puede confiarse nunca a un individuo o a unas pocas personas, ni efectuarse comoquiera, según las opiniones subjetivas de los trabajadores individuales. Sin duda, debe someterse al debate colectivo de los especialistas, que están firmemente pertrechados con la política y los lineamientos del Partido, tienen una amplia visión política y comprenden bien el arte.

El sistema de evaluación colectiva unitaria no sólo garantiza con seguridad la conducción única del Partido en la literatura y el arte, sino que además intensifica la cooperación y la unidad camaraderiles entre los creadores y les presta una eficiente ayuda para que puedan producir en breve tiempo obras de elevado valor ideológico y artístico, posibilita eliminar de raíz las tendencias subjetivistas y burocráticas y observar el principio democrático en la orientación de la labor creativa, así como desarrollar al máximo sus personalidades.

Asimismo, permite a los creadores y dirigentes elevar su nivel político e ideológico y su capacitación artística. Como en la evaluación de las obras participan cuadros versados en la política del Partido y en la teoría artística y artistas muy expertos en la labor creativa, si reciben su orientación y ayuda colectiva, los autores pueden ampliar su visión en lo referente a la política del Partido y enriquecer más los conocimientos artísticos, mientras los evaluadores, compenetrándose con la práctica creativa, pueden captar a tiempo los problemas pendientes y ayudarles con eficacia.

Lo más importante en la evaluación colectiva unitaria es mantener de manera estricta los principios del partidismo, del espíritu clasista obrero y del carácter popular. El requisito fundamental en ella es dirigir y ayudar a los creadores a que en sus obras reflejen correctamente la política y los lineamientos del Partido, defiendan los intereses de la clase obrera y otros sectores del pueblo y creen imágenes que concuerden con el gusto y los sentimientos de las masas trabajadoras.

Los evaluadores deben ayudar activamente a que se escriban obras de elevado valor ideológico y artístico que sirvan al Partido, a la clase obrera y a otros sectores del pueblo. Su primer deber partidista reside en esto: si en la labor creativa se revela el más insignificante elemento discordante con la política del Partido, rectificarlo mediante una crítica oportuna y aguda y, al mismo tiempo, luchar resueltamente contra la penetración de toda clase de venenos de ideas reaccionarias en la literatura y el arte.

En la evaluación de las obras es necesario ejercer de manera correcta la dirección política y la artística. Estas constituyen lo fundamental de la evaluación.

Ante todo, es importante garantizar con firmeza la prioridad de la dirección política y ejercerla de modo fructífero. Esta sirve para ayudar y guiar a los creadores a escoger con acierto las semillas de significación política en la vida y desarrollarlas correctamente según la política y la línea del Partido. Cuando la dirección política es eficiente permite escoger las semillas y desarrollarlas con acierto de acuerdo con la orientación y exigencia políticas del Partido en cada etapa y cada período del desarrollo de la revolución, elevando así el valor ideológico y artístico de las obras e incrementando su papel educativo.

Con el objetivo de ejercer con eficiencia la dirección política, los evaluadores no sólo deben conocer bien la política y los lineamientos del Partido relacionados con el contenido de la obra respectiva, sino también estudiar de manera amplia y profunda la política del Partido para todos los demás sectores. Sobre esta base, han de interesarse por conocer correctamente cómo la interpretan los creadores, qué problemas plantean a la luz de ella y de qué forma quieren resolverlos, así como, si sus obras son de buena calidad, ayudarlos a mejorarlas, y, si tienen faltas y errores, persuadirlos hasta el fin, mediante la discusión a que los rectifiquen.

La conducción política ha de ejercerse en todo el proceso de ayuda a los creadores en la concepción de la obra y el trabajo descriptivo y en el de analizar el resultado de su creación. Sólo así

es posible infundirles la convicción política y el entusiasmo creador, y conducirlos por el camino correcto. Si, sólo viendo el inicio o el resultado de la creación, censuran la obra, diciendo que concuerda o no con la política del Partido, es posible confundir al autor y, a fin de cuentas, imposibilitarle concluir la obra con sus propias fuerzas. Como el protagonista de la creación es, en todos los casos, el autor mismo, no debe permanecer pasivo, sólo mirando, cohibido, a los evaluadores que le ayudan.

Garantizar con firmeza la prioridad de la dirección política es lo más importante en la evaluación de las obras, pero esto sólo no basta para orientar y ayudar con eficiencia a los escritores. Aunque se haya escogido la semilla para la obra acorde a la política del Partido y desarrollado el tema con significado político, si una y otra no se han descrito con vivacidad artística a través de los caracteres y la vida de los personajes, tal obra no puede causar profunda impresión a las personas. Además, si no se explican en concordancia con la lógica de esos caracteres y esa vida, y con las leyes del arte, puede resultar que se tergiverse ésta y se tornen confusos aquéllos. Por tanto, en la evaluación de las obras se necesita priorizar la dirección política y combinarla bien con la artística.

Esta implica ayudar y orientar sustancialmente a los autores a que describan de modo artísticamente satisfactorio el contenido ideológico de las obras, basándose en las ideas y teorías literario-artísticas jucheanas. También en esta dirección es importante mantener de manera estricta los principios y las normas partidistas. No por ser una dirección artística hay que limitarse a la mera asistencia técnica y profesional. En el arte el problema de la descripción siempre implica cuestiones ideológicas. Dado que no se puede hablar de la descripción artística, separada del contenido ideológico, también en la dirección artística se necesita ayudar con eficacia a los autores para que desplieguen a plenitud el contenido ideológico.

Con miras a ayudar bien el trabajo creativo en el plano descriptivo, es preciso que los evaluadores sean los primeros en

asimilar a profundidad las ideas y teorías jucheanas de nuestro Partido en cuanto a la literatura y el arte. En ellas están esclarecidos profunda e integralmente todos los problemas, grandes y pequeños, que se presentan en la creación de las imágenes. Por eso, sólo cuando se apoyen estrictamente en ellas para la orientación en la creación podrán prestar una ayuda sustancial a los autores para que hagan excelentes descripciones artísticas.

Si, alegando que la descripción puede hacerse de esta u otra forma, cada cual presenta un proyecto de su propia invención y aconseja aceptarlo, sin principios partidistas ni normas teóricas, es inevitable que se impongan los gustos individuales y den al traste con la obra.

La evaluación de las obras puede tener éxito sólo cuando se aplique un método de convencimiento: el método de convencer perfectamente a los creadores en el plano ideológico y teórico y despertarles el fervor creativo para que busquen ellos mismos excelentes maneras de describir.

La creación es el proceso de la incansable búsqueda del artista, pleno de inspiración espiritual y entusiasmo creativo. Una nueva obra artística se logra únicamente cuando el corazón del autor arde de pasión creativa, a tal grado que no puede tranquilizarse sin hablar ante la época y la sociedad de la justicia y la verdad, de la grandeza, la nobleza y la hermosura. Quien no tiene profunda comprensión de la época y la vida, ni simpatiza ardientemente con éstas, no puede crear obras destacadas que correspondan a la aspiración de la época y las exigencias de la vida.

Igual pasa con las personas que dirigen la labor creativa. Si éstas sólo se imponen con frialdad, con el método administrativo y practicista, o censuran presentando exigencias unilaterales, nunca podrán obtenerse buenos resultados.

Evaluar la obra simplemente a base de los resultados y presentar luego la exigencia es un método de control burocrático. Revisar y controlar sin ofrecer una dirección detallada no coincide con la esencia de la creación, ni tiene nada en común con el método de

dirección partidista de las actividades artísticas.

En el terreno de la creación se puede convencer y ayudar, pero no ordenar ni mandar. Si una parte impone mientras que la otra acepta, la creación no marchará como es debido.

Lo que importa a la hora de convencer a los creadores, es infundirles la pasión creativa y estimularlos a que desplieguen plenamente las alas de su reflexión e imaginación.

De entre las diversas y múltiples imágenes de la vida, los creadores escogen sólo las que les inspiran e incluyen lo que quieren relatar. Como en ellas se reflejan su confianza y su lógica de la vida, creen que su opinión es más justa y racional.

Los evaluadores, cuando no les agrada la descripción de la obra, no deben imponerles sin fundamentos otros proyectos de su propia lógica y gusto, sin tener en cuenta la referida peculiaridad de la creación artística. Como la descripción artística, independientemente de que se haya hecho bien o no, está basada en la convicción y la lógica del autor, no tienen que tratar de revocar el resultado, sino ayudarlo a corregir esa convicción y lógica.

Por muy excelente que sea un contraproyecto, si no convence al escritor ni coincide con la lógica descriptiva del contexto ni con el motivo concreto, no vale nada. A los creadores es más eficiente convencerlos para que encuentren nuevas descripciones.

A fin de convencerlos correctamente y orientarlos a crear imágenes magníficas, es imprescindible que la dirección y la ayuda se realicen sin falta conforme a su nivel de preparación y sus personalidades. Para que los autores obtengan buenos éxitos es indispensable prestarles, no importa que sean expertos o noveles, una ayuda adecuada, respetando sus individualidades y tomando en consideración su nivel de preparación política y práctica y la calidad de la obra escrita.

Desde el principio, el método de convencimiento requiere ayudar a los autores a que perfeccionen sus obras con sus propias iniciativas, y eleven de este modo su nivel de calificación ideológica y artística. Por eso no deben darse casos en que se reemplace al

autor cuando no marcha bien su creación. En la fabricación de mesas un carpintero puede sustituir a otro, pero en la labor creativa no.

Cuanto más bajo sea el nivel del creador y no marche bien su descripción, tanto más paciente y sincero debe ser el convencimiento. Si, en vez de hacerlo así, uno sustituye al autor, no le servirá de ayuda, sino le impedirá valerse por sí mismo, perdiendo por último tanto a éste como a su obra.

La evaluación de la obra no es una labor que se hace únicamente con ésta, sino también con su autor. Por eso no se debe analizar sólo la obra para señalar, con una visión estrecha, que esto está bien y aquello está mal. Sólo cuando, quienes evalúan conocen bien a los autores pueden ayudarlos con eficiencia. Conocer con claridad su preparación política, su nivel artístico y su personalidad creativa, constituye la condición más importante para ayudarlos a cumplir con éxito su actual tarea creativa.

Para conocer bien el nivel político y profesional de los autores, ellos tienen que conocer sistemáticamente su trayectoria creativa. Sólo cuando dominan bien los puntos positivos y negativos, las personalidades creativas y los hábitos que revelan generalmente en sus obras anteriores, pueden discernir con acierto los defectos de la actual y adoptar las medidas apropiadas.

En la dirección artística es importante respetar las individualidades de los autores y orientarlos a crear siempre imágenes nuevas y de matiz peculiar. El objetivo de la evaluación colectiva consiste no sólo en observar de manera estricta el principio partidista en la creación, eliminar los equivocados criterios subjetivos de los individuos y evitar de antemano los errores posibles en el trabajo creativo, sino también en poner en máximo despliegue su iniciativa personal, para que produzcan mayor número de nuevas obras de matices singulares que se avengan con la orientación y las exigencias del Partido. Por eso, no hay que suprimir la iniciativa de los autores so pretexto de asegurar el colectivismo. Si se restringen sus personalidades creativas, no

pueden producirse obras magníficas y singulares. Una vez escogida la buena semilla y establecido bien el tema para la obra, su descripción debe confiarse al autor para que la realice con toda su destreza.

En la evaluación de las obras hay que incitar y estimular a los autores en el sentido de que, en la medida de lo posible, descubran métodos singulares de descripción y expresiones nuevas que no han podido concebir otros, y los apliquen con originalidad. Sólo entonces crecerán más su responsabilidad y su iniciativa creadora y, por consiguiente, se diversificará más la modalidad de nuestras obras literarias y artísticas.

Los evaluadores siempre deben reflexionar con seriedad y detenimiento cuando analizan una obra, fruto de los tenaces esfuerzos de su autor. Si tan pronto como la lean la evalúan de buena o mala, no son confiables sus palabras. Si bien es importante la primera impresión en la evaluación de la obra, tienen que meditar una vez más. Deben hacer ese análisis con una actitud sincera: pensar profundamente en por qué la obra es buena o mala y cómo será posible corregir los defectos, si los hay.

No han de olvidar que una palabra pronunciada a la ligera puede causar grandes pérdidas al Partido y confundir y malograr la creación. Antes de dar una sugerencia deben estudiar diez casos, y para presentar un contraproyecto han de pensar en los diez.

Los evaluadores no deben aferrarse sólo a sus criterios subjetivos so pretexto de reflexionar seria y detenidamente. En general, el criterio subjetivo resulta ser unilateral. Quien está bien pertrechado con la política y la línea del Partido y quiere materializar exactamente el propósito de éste, no dice “según mi opinión” sino “de acuerdo con la orientación del Partido”.

Cuando abordan la obra, los evaluadores deben observarla también desde la posición de su autor. Su examen y ayuda pueden provocar simpatía y repercusión sólo cuando reconocen los tropiezos que él ha tenido, y captan el quid de los problemas que le fueron difíciles de resolver y cooperan con él para encontrar su

solución creativa.

A fin de convencer a los autores, los evaluadores deben saber más que aquéllos y adelantárseles. Sólo si poseen vastos y profundos conocimientos, podrán convencerlos con facilidad y conducirlos a marchar rápido por un camino correcto. Si les hacen sugerencias basándose en una comprensión perfecta de los problemas relacionados con la creación, es posible que esto sirva de contenido real para la descripción y que los autores comprendan diez cosas a través de una.

En la creación no habrá fortalezas inconquistables si los evaluadores, que se responsabilizan por la literatura y el arte ante el Partido y el Estado, consultan sinceramente con los autores sobre la base de una sola idea y voluntad, y, siempre mirando primero los puntos positivos, les ofrecen opiniones constructivas para reforzar éstos y rectificar las deficiencias.

En la evaluación de las obras hay que observar estrictamente el principio de la colectividad.

En el curso de la creación de la obra pueden surgir discrepancias de opiniones entre el autor y los evaluadores y entre estos últimos. En este caso, deben presentar siempre opiniones acordadas en una sincera y franca discusión previa. Si cada cual da su opinión al autor o presenta diferentes sugerencias, éste se verá desorientado y, a la larga, no podrá perfeccionar la obra. En sentido figurado, el barco que debe zarpar subirá al monte. Por lo tanto, al examinar la obra hay que discutirla suficientemente en colectivo, presentar al autor las sugerencias acordadas y explicárselas con sinceridad hasta que las acepte.

En esta tarea no es admisible ninguna práctica de poner la opinión individual por encima de la colectiva y acordada. Nunca debe tolerarse la arbitrariedad individual que contraviene el principio de evaluación partidista. Si se admiten la arbitrariedad y el gusto individual en la dirección creativa, la evaluación unitaria colectiva no tendrá significado y el trabajo creativo se malogrará.

La evaluación debe realizarse con un fin bien determinado y de

manera planificada. Si no se planifican la creación del guión y su evaluación, primer proceso de la descripción artística, tampoco podrá hacerse de manera planificada la producción de filmes.

La evaluación de las obras siempre debe anteceder al trabajo creativo artístico y efectuarse con regularidad de acuerdo con un plan perspectivo. No es permisible que se examine la obra cuando ésta esté concluida. Si la obra no se termina, todos deben ayudar al autor, especialmente en la etapa intermedia, a perfeccionarla pronto, en vez de permanecer con los brazos cruzados.

La evaluación de las obras debe ser una labor creadora para desarrollar sin interrupción la literatura y el arte aplicando cabalmente en la creación de las obras la política artística y literaria del Partido.

## **EN EL BALANCE DEL TRABAJO CREATIVO HAY QUE GENERALIZAR EL MODELO**

Uno puede escalar un peldaño más, con confianza en sí mismo, sólo cuando emprende una nueva tarea después de hacer con acierto el balance del trabajo ya realizado, no importa cuál sea éste. Distinguir claramente lo acertado de lo erróneo en este balance y avanzar de continuo promoviendo los aciertos y rectificando los errores, es precisamente el modo de trabajar de los comunistas.

También en el campo de la literatura y el arte, cuando una obra se concluye, se debe pasar a otra tarea después de hacer un justo balance de ello. Sólo así es posible discernir exactamente lo acertado de lo erróneo, analizar experiencias y lecciones, generalizar los éxitos y preparar sólidos cimientos para lograr en adelante mayores resultados.

El balance es la fase final de la labor creativa. Por consiguiente,

no puede ser un trabajo apartado de las actividades creativas, sino que siempre constituye la labor de concluir una obra e iniciar otra.

Analizar de modo correcto y generalizar las experiencias de la creación mediante el balance, deviene una condición indispensable para el progreso del arte. La creación artística puede desarrollarse a un nivel más elevado sólo cuando en ella se aprovechan de modo creador las experiencias y lecciones de las labores anteriores. Las artes, desde sus métodos creativos hasta las formas específicas de expresión, se llevan adelante y se enriquecen mientras van aprovechando y renovando esas experiencias en el trabajo creativo.

Aunque estén acumuladas muchas experiencias útiles en éste, si no se captan con claridad su esencia y método principal, la creación de la siguiente obra no podrá rendir fruto y se limitará a repetir sólo esas experiencias. El problema consiste en asimilarlas y aprovecharlas en forma renovadora. Los escritores y artistas deben hacer de modo sustancial el balance de su trabajo creativo de manera que puedan aprovechar sus mejores experiencias.

Para ello, es preciso desistir del viejo método de balance del pasado, cuando cada cual analizaba y valoraba la obra a su manera, sin norma alguna, y así mataba sólo el tiempo.

Si la reunión de balance se convierte en un club de debate libre en que los asistentes, sin tener en cuenta su objetivo y las exigencias del autor, se ocupan sólo de polémicas inútiles, obstinándose cada cual en sus opiniones a favor o en contra de tal o cual obra, no será posible sacar ninguna experiencia, ni ninguna lección, ni tampoco tomar medidas correctas para el futuro.

Si el seminario, la reunión de evaluación colectiva y la de balance, se llevan a cabo con metas inciertas, sin norma alguna, no servirán más que de tribuna a los parlanchines, poniendo de manifiesto su pedantería; sólo desorientarán a los creadores cohibiéndolos. Después de tales reuniones se mezclarán inevitablemente sentimientos desagradables, tales como la desconfianza, el reproche y los celos, lo que dejará una influencia negativa sobre la unidad de ideología y voluntad de las filas. Todo

esto son rezagos nocivos de las actividades artísticas de la vieja sociedad, que no deben subsistir más en nuestra labor literaria y artística revolucionaria.

Ya hace mucho, rechazando categóricamente tal método de balance caduco, presentamos otro nuevo que permite a los creadores revisar a fondo todo el proceso de la creación y sus resultados con las ideas literarias y artísticas jucheanas por guía, lo cual les ayuda a conocer con más profundidad la política literaria y artística del Partido.

El balance de la creación debe realizarse en forma de seminario sobre las ideas literarias y artísticas jucheanas. Este, si se observa desde el punto de vista de la labor partidista, es lo que encarna el espíritu y método Chongsanri en el terreno literario y artístico, y por tanto, constituye una labor política para hacer balance de las actividades prácticas de los escritores y artistas encaminadas a materializar la política del Partido en este campo, tomando por norma las ideas literarias y artísticas jucheanas.

Sólo cuando el balance de la creación se realiza así es posible analizar, resumir correctamente y generalizar qué nuevas cosas se han creado en las obras gracias a la aplicación de la política del Partido, qué nuevas experiencias se acumularon en este curso y cuáles son los éxitos y las lecciones logrados en el trabajo para materializar la orientación partidista de convertir el proceso de la creación en el de revolucionarización y claseobrerización.

Al mismo tiempo, sólo entonces todos los creadores podrán asimilar con mayor profundidad, sobre la base de las experiencias y lecciones prácticas, la quintaesencia de las ideas literarias y artísticas jucheanas y prepararse mejor en lo político y práctico. Mientras disciernen claramente, sobre la base de los resultados de la creación, lo acertado de lo erróneo, y aclaran su causa, los autores llegarán a comprender mejor la esencia y la justeza de la orientación de nuestro Partido en la literatura y el arte, y formarse la visión partidista de medir y juzgar exactamente, con la línea y la política del Partido como patrón, todos los problemas, grandes y pequeños,

que se presentan en la labor creativa.

El balance de la creación debe realizarse tomando por norma las ideas literarias y artísticas jucheanas. Estas constituyen el fundamento en la creación, la guía en todo su proceso y la regla de su balance. Sólo cuando sobre su base se realiza la labor creativa y se analiza y se hace balance de la obra, es posible desarrollar nuestra literatura y arte por un camino correcto, como una literatura y un arte verdaderamente revolucionarios y jucheanos. Al analizar y evaluar el proceso de la creación y sus resultados, no puede haber otra regla que las ideas literarias y artísticas jucheanas. A menos que se juzguen y se discernan todos los problemas con estas ideas como patrón, aparecerán el servilismo a las grandes potencias y el dogmatismo y se resucitará el restauracionismo; también se infiltrarán las ideas capitalistas y revisionistas.

Lo principal en el balance de la creación es argumentar la justeza y la vitalidad de las ideas y teorías literarias y artísticas jucheanas de nuestro Partido. Por eso, basándose en éstas, deben analizarse y generalizarse de modo amplio y profundo todos los aspectos relacionados no sólo con el proceso de la creación, sino también con el estudio político y los ejercicios de destreza, las labores organizativas y políticas que realizan las entidades partidistas para convertir ese proceso en un proceso de revolucionarización y claseobrerización. Sólo cuando así se hacen claros el propósito y el contenido del balance, las intervenciones pueden realizarse con eficacia en un rumbo correcto y, a la larga, se aprenderán muchas cosas en un corto tiempo.

En el balance de la creación hay que presentar un modelo típico y popularizarlo ampliamente. Como el objetivo de este balance reside en pertrechar cabalmente con las ideas literarias y artísticas jucheanas a los escritores y artistas y lograr que produzcan muchas obras sobresalientes, se necesita mantener la posición de enseñar y aprender unos de otros mientras discuten con fervor la manera de realizar mejor el trabajo creativo. Para ello el balance ha de concentrarse indispensablemente en exaltar como modelos y

divulgar las obras maestras que encarnan en forma óptima las ideas literarias y artísticas jucheanas, así como generalizar las experiencias acumuladas en su creación.

Si se indica el modelo en el balance, otros creadores, comparando sus obras con él, podrán descubrir claramente sus errores y deficiencias y adoptar medidas concisas para corregirlos, así como sentirán, aprenderán y decidirán muchas cosas.

Con el fin de divulgar el modelo es preciso argumentarlo profundamente, con materiales vivos, para que todos lleguen a convencerse de ello, centrando la fuerza en distinguir con exactitud lo nuevo y lo óptimo en el trabajo creativo y analizar de modo científico los factores de sus éxitos. Hay que erradicar totalmente el igualitarismo y la tendencia practicista en las discusiones, o sea, debatir tanto la obra bien lograda como la defectuosa.

Lo positivo en la creación nunca se divulga por sí mismo; no se lo debe pasar por alto o silenciar. Hay que prestar la mayor atención, desde luego, a los mejores éxitos y experiencias obtenidos gracias a los grandes empeños, y analizarlos de manera profunda para divulgarlos ampliamente.

El balance de la creación debe ser un trabajo regular. Sólo entonces es posible analizar y resumir a tiempo los méritos y deméritos en las actividades creativas y desarrollar éstas sin complicaciones, promoviendo aquéllos y rectificando éstos. No puede esperarse ningún éxito si se dejan amontonar muchas obras y se hace su balance en unos pocos días, en forma de ofensiva, o se hace como quiera, sin preparación alguna, considerándolo como un acto anual.

El balance de la creación debe hacerse principalmente según cada obra, y también en forma general, con varias obras, una o dos veces al año.

Para el éxito del balance es preciso que todos los participantes lean previamente las obras. Si en un balance se exponen muchas, ellos no pueden participar bien preparados.

Si cada vez que concluye de escribirse una obra se lee y se hace

balance de ella, es posible dar a conocer a tiempo a su autor las experiencias y lecciones necesarias, ayudándolo así realmente en su trabajo creativo y previniendo posibles desviaciones. Si el balance de la creación se hace, además de por obra, también en forma general, cada medio año o anualmente, los dirigentes y los creadores pueden adquirir experiencias y sacar lecciones en una escala aún más amplia, y enterados correctamente de la dirección y la tendencia de desarrollo de la literatura y el arte, avanzar con seguridad hacia la creación de nuevas obras, con más amplia visión política y provechosas experiencias.

Para el balance general y concentrado es importante definir con claridad los grupos de creación, las obras y los aspectos en los que debe concentrarse la discusión y hacer un balance profundo de los puntos que pueden servir de experiencias y lecciones.

Si el balance de la creación se efectúa sin el tema central bien definido ni son claros los asuntos que se presentan a la discusión, esto quiere decir que la preparación no ha sido cabal y, por consiguiente, en él no hay nada de particular que aprender. Aun cuando el autor haya cometido un error contra su voluntad en el curso de la creación de su obra, el balance debe hacerse seriamente para que le permita sacar experiencias y lecciones.

Sólo cuando se hace un análisis claro en torno a tales aspectos como: desde qué punto de vista el autor vio y comprendió la realidad, qué y cómo trató de reflejarla en la obra, en qué consiste la diferencia entre lo propuesto y lo descrito, por qué se llegó a ese resultado y qué medidas ha de tomar en adelante, pueden extraer experiencias y lecciones tanto quien es objeto del balance como los oyentes. Si arengan con palabras generales o explican desde un punto de vista práctico el proceso de la creación, se perderá el asunto principal en el balance. Un debate tal no ofrece nada que aprender y causa sólo confusión y fastidio.

Al hacer el balance de la creación, es importante preparar una efervescente atmósfera creadora: participar todos en el debate con una misma voluntad y propósito y con franca actitud de aprender y

enseñarse mutuamente, guiados por la aspiración común de realizar nuevas iniciativas en la labor creativa.

En dicho balance todos los dirigentes y autores deben aprender sinceramente unos de otros, con el mismo objetivo y deseo de desarrollar con más rapidez la literatura y el arte bajo la dirección del Partido. En este aspecto no debe distinguirse el que hace la evaluación del que es evaluado, todos tienen el deber de aprender y el derecho a enseñar. Sólo cuando se empeñan en alcanzar una meta común persuadiéndose, enseñándose, ayudándose y guiándose unos a otros, todos progresarán rápidamente aprendiendo múltiples cosas.

El balance de la creación revelará su gran vitalidad cuando todos los cuadros y creadores piensen y actúen unánimemente según la idea y voluntad del Partido, alegrándose de los éxitos ajenos como si fueran propios, sintiendo sinceramente las deficiencias, aprendiendo de lo mejor y buscando conjuntamente las formas de rectificarlos errores. El que no se apena ante el error ajeno no puede emocionarse ante los éxitos ni defenderlos.

El balance de la creación debe realizarse de manera ideológica, o sea, en torno al punto de vista ideológico y el modo de pensar de los creadores y a su actitud y estilo en el trabajo creativo. Puede tener éxito sólo cuando se efectúa en forma de una lucha ideológica para pertrechar firmemente a los escritores y artistas con las ideas literarias y artísticas jucheanas.

La reunión de balance no es un foro para dar vivas a los éxitos, alabarse a sí mismos, ni mucho menos un acto para ensalzar y elogiar a unas cuantas personas. Mientras mayores son los éxitos y mejor ha marchado el trabajo, tanto más exigente debe ser ese recuento para que los creadores redoblen sus esfuerzos. No hay que olvidar que se fracasa siempre si todo se limita a dar vivas y jactarse de los grandes éxitos obtenidos en un combate, sin hacer suficientes preparativos ideológicos para realizar mejor la siguiente batalla.

Según se ha probado en la realidad, en el balance de varias obras saltan a la vista no sólo los aspectos positivos, sino también los que

no están a la altura del avance. Si se dejan intangibles estos defectos considerándolos como algo inevitable en el curso del desarrollo, lo negativo crecerá más y lo atrasado quedará más a la zaga, llegando a un estado irremediable con el paso del tiempo. Por eso, corregir a tiempo los errores y las faltas mediante una seria crítica es un requisito muy importante para el desarrollo general, para la innovación colectiva.

El primer blanco a ser criticado con rigor en el balance lo constituyen todas las tendencias y elementos de las ideas reaccionarias, como las capitalistas, las confucianistas feudales, las revisionistas, las servilistas a las grandes potencias, etcétera, que contravienen a la idea Juche. Por muy insignificantes que sean las tendencias y los elementos de las ideas caducas que se manifiestan en el trabajo creativo, no deben pasarse por alto, sino erradicarse decisivamente a través de la lucha ideológica.

También es necesario librar una enérgica lucha contra la pasividad y el conservadurismo en la labor creativa. Los pasivos y conservadores temen asumir la responsabilidad en este trabajo y no desarrollan su iniciativa en la práctica, aunque de palabra se disponen a todo, creando así escollos invisibles ante el desarrollo del arte cinematográfico. Por eso, la pasividad y el conservadurismo constituyen dos de los blancos principales de la lucha, que han de ser criticados y erradicados sin falta para desarrollar la literatura y el arte con mayor rapidez, a un nivel superior.

El elevado espíritu crítico en el balance de la creación debe tener su origen en la posición partidista, tendiente a elevar el nivel de todos los grupos de creación y de todos sus trabajadores al nivel de quien se ha presentado como modelo, para así llevar adelante con mayor rapidez la literatura y el arte. Es innecesario decir que la labor de creación tendrá mayor éxito si se aclara con agudeza ideológica la esencia de los errores y las deficiencias, si se libra una lucha activa para vencerlos, y así todos marchan por el camino correcto.

En la crítica es siempre importante defender la idea Juche y

atacar las ideas reaccionarias, salvar a los camaradas y perfeccionar las obras. Para ello, en la crítica debe hacerse un análisis agudo y no debe ocurrir que se arrincone políticamente a un autor y a su obra, difamándolos y poniéndoles etiquetas ideológicas. La crítica no es sólo un medio para erradicar las ideas caducas, sino también una poderosa arma para fortalecer la unidad de ideología y voluntad del colectivo y así incrementar el poderío de la organización.

Para que la crítica sea eficaz, no hay que perder tiempo aferrándose a las nimiedades, sino analizar de modo profundo y amplio los fenómenos esenciales y típicos. Si la crítica empieza a girar en torno a un montón de cosas no esenciales, se escapará lo medular y no se podrá obtener lecciones ejemplares. Y si, so pretexto de elevar el espíritu de la crítica, se reprochan sin miramiento tanto esto como aquello, no se obtendrá nada, sino, al contrario, se acarreará un resultado negativo.

La lucha ideológica en defensa de lo positivo y contra lo negativo, como el método más activo y racional para educar de manera revolucionaria a los escritores y artistas, tiene una gran significación en revolucionarizarlos y claseobrerizarlos. En el seminario sobre las ideas literarias y artísticas jucheanas, ellos perfeccionarán sus cualidades como escritores y artistas de nuevo tipo, pertrechados con la idea Juche, pues no sólo adquirirán los conocimientos y la técnica vitalmente necesarios para crear una literatura y un arte revolucionarios, sino también aprenderán la posición y el estilo revolucionarios de defender y materializar con fervor los lineamientos y la política del Partido.

Cuando lo bueno se divulgue y se aprenda y lo erróneo se supere mediante la crítica, y se prepare así la coyuntura para una nueva innovación y avance, el balance de la creación se convertirá en una labor significativa.

El seminario sobre las ideas literarias y artísticas jucheanas es una labor importante que estimula a todos los escritores y artistas a avanzar con más vigor, orgullo y dignidad de participar en la creación de una literatura y un arte revolucionarios, siempre con una

elevada conciencia política y entusiasmo creador, para desarrollar nuestro arte jucheano a una etapa superior.

## N O T A S

**1. La línea de clases y la de masas** —Son líneas políticas que mantiene el Partido del Trabajo de Corea.

La línea de clases es el principio fundamental de las actividades del partido de la clase obrera para defender firmemente los intereses y la posición de la clase obrera, la clase dirigente de la revolución.

La línea de masas es un principio fundamental de las actividades del partido de la clase obrera para defender los intereses de las masas populares y llevar a cabo las tareas revolucionarias movilizándolo activamente sus fuerzas y talento creador.

El partido de la clase obrera sólo podrá cumplir su misión histórica cuando combine con acierto estas dos líneas.

**2. La revolucionarización y claseobrerización** —La revolucionarización y claseobrerización es una tarea importante que el partido y el Estado de la clase obrera deben cumplir después de establecer el régimen socialista. Revolucionarizar a las personas significa formarlas como fervientes revolucionarios dotados de una firme cosmovisión revolucionaria, eliminando de su mente los residuos de la vieja ideología y pertrechándolas con las ideas del comunismo, mientras claseobrerizar quiere decir que la clase obrera en poder le imprima su forma de ser a la sociedad en todas las esferas: en la economía, la cultura, la ideología y la moral. O sea, que el nivel ideológico y el técnico y cultural de todos los miembros de la sociedad se eleve al de la clase obrera; que se establezca la propiedad exclusiva de todo el pueblo sobre los medios de producción, mediante el desarrollo de la propiedad cooperativista a la de todo el pueblo, para así eliminar las diferencias clasistas entre la clase obrera y el campesinado y transformar por completo el conjunto de relaciones sociales, según el modo de ser de la clase obrera.

**3. La Guerra de Liberación de la Patria** —La Guerra de Liberación de la Patria (junio de 1950-julio de 1953) fue una guerra justa que el pueblo coreano libró para rechazar la agresión del imperialismo norteamericano y defender la libertad e independencia de la Patria, y una lucha antimperialista y antíyanqui contra las fuerzas aliadas de la reacción mundial encabezada por el imperialismo norteamericano.

En la madrugada del 25 de junio de 1950, los imperialistas norteamericanos, enemigo jurado del pueblo coreano, y la pandilla títere de Syngman Rhee, lanzaron por sorpresa una agresión armada contra el Norte del país rechazando las realistas y racionales propuestas de la República Popular Democrática de Corea para reunificar la Patria de manera pacífica

El imperialismo estadounidense movilizó en el frente de Corea varios millones de efectivos, entre los que estaban una tercera parte de sus fuerzas de tierra, una quinta de las de aire, la mayor parte de su flota del Pacífico, soldados de quince países satélites y el ejercite títere de Corea del Sur, y enormes cantidades de equipos y materiales técnicos de combate de último tipo. Además, aplicó los más diversos, crueles y brutales métodos y medios de guerra incluidas las armas bacteriológicas.

No obstante, el pueblo coreano, unido firmemente alrededor del gran Líder, camarada Kim Il Sung, y bajo su sabia dirección, propinó una vergonzosa derrota al imperialismo yanqui y sus lacayos y logró una histórica victoria.

**4. La Lucha Revolucionaria Antijaponesa (octubre de 1926-agosto de 1945)**—Bajo la guía del gran Líder, camarada Kim Il Sung, el pueblo coreano la libró a lo largo de casi 20 años contra los agresores imperialistas japoneses y por alcanzar la soberanía e independencia nacionales, así como la emancipación clasista de las masas trabajadoras oprimidas.

**5. Batalla de velocidad** —Es la principal forma de combate en la construcción socialista consistente en impulsar con dinamismo todo el trabajo. También es un principio revolucionario de desarrollar el trabajo, que permite lograr ascensos e innovaciones continuos en la construcción socialista basándose en la alta conciencia política y la actividad creadora de las masas populares. La exigencia principal de la batalla de velocidad es desarrollar el trabajo al mayor ritmo posible y asegurar su calidad desde un nivel más alto movilizandando todas las fuerzas.

**6. El espíritu y el método Chongsanri** —Son la idea y el método de dirección para con las masas que el gran Líder, camarada Kim Il Sung, creó concretando y desarrollando la línea de masas revolucionaria tradicional del Partido del Trabajo de Corea, de acuerdo con las nuevas realidades de la edificación socialista durante su visita de orientación a la comuna de Chongsan (hoy la comuna de Chongsan, de la región de Kangso de la ciudad de Nampho) y al comité distrital

del Partido de Kangso, en febrero de 1960.

El espíritu Chongsanri, como la idea de dirección para con las masas, exige realizar la dirección partidista y estatal bajo el principio de responsabilizarse completamente con la vida del país y del pueblo, poniendo siempre en el primer lugar el interés de las masas populares, y guiar hasta el comunismo a todos los miembros de la sociedad agrupándolos alrededor del Partido mediante su educación y transformación; también exige mantener el principio de convertir todo el trabajo en la tarea de las propias masas populares.

El método Chongsanri, como método de dirección para con las masas, exige que el organismo superior ayude al inferior, se dé preferencia al trabajo político en todas las actividades, se combinen racionalmente la orientación general y la individual, se concentren los esfuerzos en el eslabón principal y se planifique todo el trabajo para impulsarlo con dinamismo. En el espíritu y el método Chongsanri se han materializado en todos los aspectos el método y el estilo de trabajo del Partido que tiene por espina dorsal el trabajo con el hombre.

**7. Sistema de trabajo Taean** —Es una nueva forma de la administración de la economía socialista que el gran Líder, camarada Kim Il Sung, creó en diciembre de 1961 dirigiendo sobre el terreno la Fábrica de Aparatos Eléctricos de Taean (Complejo de Maquinaria Pesada de Taean, hoy). Su contenido es: primero, administrar la economía con la dirección colectiva del comité del Partido; segundo, organizar el estado mayor de cada fábrica con las secciones de orientación productiva, de planificación, de servicios técnicos y de mantenimiento, y asegurar la dirección centralizada e intensiva del ingeniero jefe sobre la producción; tercero, suministrar los materiales bajo la responsabilidad del nivel superior, y cuarto, encargar a cada fábrica el suministro de alimentos vitales a su personal y a los habitantes de la zona correspondiente.