

ALFREDO GUEVARA

## TESTIMONIOS / PROLONGANDO UNA *discusión*

**E**l número nueve de la Revista del Cine Cubano recoge la discusión sostenida por un notable grupo de realizadores de diversos países y tendencias estéticas alrededor de un problema común a todos los creadores, y que inquieta seriamente a los intelectuales de nuestra época: ¿qué es lo moderno en el arte? Claro que tratándose de Mijail Kalatosov y Andrzej Wajda, de Armand Gatti, Vladimir Cech y Kurt Maetzig, y de nuestros directores Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Jorge Fraga, la modernidad artística y los caminos que conducen o alejan de ella no podía sino tomar como punto de referencia el arte cinematográfico. La discusión fue interesante y esclarecedora, si bien de ninguna manera exhaustiva. No pretendemos agotar una fuente cuyas aguas se enriquecen con múltiples corrientes conocidas y subterráneas, y cuyos cauces no son siempre los mismos ni guardan igual caudal. Pero queremos beber de ella y ofrecer, con la exposición y la discusión, el material necesario para que nuestros creadores y estudiosos, y el público cada vez más alerta e informado, puedan profundizar en los problemas estéticos, reflexionar sobre sus diversas manifestaciones, y valorar sus resonancias sociales.

Se dice habitualmente que

la inquietud e indagación sobre la modernidad es un fenómeno que en cada período del desarrollo de la cultura se plantean los intelectuales de esa época. No hay duda de ello. Pero la historia nos ofrece una situación nueva en cada ocasión, y ninguna puede compararse a la que corresponde a nuestros días. La Revolución de Lenin abrió a la humanidad una época excepcional, y al derrumbe del capitalismo en Rusia, a la construcción de la primera sociedad socialista, a las complicadas experiencias que ello supone, sucedieron el fascismo y la reducción del hombre a la bestialidad en una parte del mundo, el asesinato de millones de seres, la guerra más sangrienta y destructora que haya conocido la humanidad, los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, y la liberación de numerosos países de Europa y Asia, el triunfo de la revolución china y el levantamiento e independencia de los países árabes, la primera revolución triunfadora en América Latina y la independencia de Argelia. En menos de medio siglo la humanidad ha entrado en ebullición, y claro está, también el pensamiento. Las ideas de Marx y Engels no son ahora solamente objeto de discusiones filosóficas o de polémicas alrededor de problemas e interpretaciones sobre la histo-

ria, la sociedad o su estructura económica. Después de la frustración de varios intentos revolucionarios, y aprovechando esas experiencias, encarnan en el poder revolucionario instaurado en numerosos países. Las ideas marxistas son ahora más que nunca actos. La sociedad socialista que en ellas se inspira, y el movimiento socialista mundial, la revolución, han desencadenado fuerzas irreversibles y potencias de incalculada resonancia. Consumar una revolución comporta destruir las bases de la vieja sociedad y crear nuevas estructuras inspiradas en la justicia y la eficacia. Pero finalmente la revolución es ante todo, y por ello mismo, la liberación del hombre. Por eso nada hay más moderno, más avanzado, nada más progresivo que la condición de revolucionario, que el pensamiento revolucionario, que la actividad revolucionaria, que el futuro que los revolucionarios construyen. Por eso el punto de partida es la Revolución, el socialismo, la creación de la sociedad comunista, el comunismo. El punto de partida, hemos dicho y queremos subrayarlo: el punto de partida.

Por primera vez en la historia de la humanidad puede plantearse el hombre que es dueño de su destino en lo fundamental, que puede serlo.

Puede plantearse el hombre que su condición, su plenitud como ser humano puede realizarse, que ha sido rescatado de la alienación. Que se ha rescatado a sí mismo. Pero si la revolución socialista abre esta posibilidad y opera como punto de partida, como liberación, si desencadena fuerzas, si quiere decir ello, ni remotamente, que la plenitud resulte automáticamente lograda, y mucho menos que esa plenitud pueda ser medida o situada. La plenitud es a mi modo de ver, la infinita posibilidad del desarrollo, y su infinita complejidad. La liberación del hombre es por eso también un nuevo compromiso, pero es un compromiso humano, el de afrontar todos los riesgos, el de recorrer todos los caminos. Prometeo, que ha robado el fuego, se encadena a la libertad. El ejercicio pleno de la libertad es la primera condición del revolucionario. Sin asombro descubrimos que es también la primera condición del artista verdadero, del creador. No alcanzará la total plenitud un artista, o una obra, si no la alienta el fuego de la revolución.

No se trata tan sólo de transformar la base de la sociedad, sus estructuras fundamentales. Se trata de transformándolas, dejar sin sustento la compleja arquitectura de su ideología, de su moral. Se trata de batir el conformismo, de desenraizar

la rutina, de liberar al hombre de la explotación y del embrutecimiento, e inclusive de liberar a los burgueses de su propio sbpor. El mundo de la revolución ha de ser también el de la inquietud, el de la vida, el de la creación. El arte de nuestra época tendrá por ello que ser una búsqueda constante, hacia adelante, y también en todas las direcciones, aprovechando cuanto el hombre ha creado en siglos y milenios de permanente y casi siempre frustrada rebelión. Será moderno por eso cuanto re-crea al hombre, cuanto hace del hombre un revolucionario inquietándolo, tocando directamente a su sensibilidad y a su conciencia, cuanto le respeta considerándole hombre —vivo, activo, inteligente, sensible—, cuanto sea por sí mismo ebullición, búsqueda, profundización, encuentro, camino, renovación, creación.

Será moderna la obra de otros siglos y de otros artistas cuando sea capaz de resistir el tiempo y de llegar al hombre, a la vida contemporánea, cumpliendo estas premisas. Ser moderno es estar vivo, haber resistido a la muerte.

Para los intelectuales, y particularmente para la gente de cine de nuestro país, de Cuba, el problema de la modernidad, y aún más, el de la creación, es el de la vida y la vida es la Revolución. Cuando decimos que ser mo-

derno es estar vivo, haber resistido a la muerte, hay que aclarar que hay muertes parciales y temporales, y hasta muertes a plazos. Y que esas muertes dejan hedores nocivos y en su putrefacción resisten la vida y la salud de cuanto le anda cerca. Y hay hasta enterradores que han invertido su papel y se dedican a desenterrar a sus muertos o su muerte. En nuestro país hay mucho de ello. Pero también hay una Revolución. Es la vida la que florece finalmente, la que finalmente se abre camino.

Por eso con estos "Testimonios" aspiramos a contribuir de algún modo a ese florecimiento: planteando problemas y abriendo su discusión.

En Karlovy Vary los cineastas checoslovacos propusieron un tema: "¿Es el hombre artífice o víctima de su destino?" Los cineastas allí presentes transformaron el tema: Cómo ser modernos, cómo estar vivos, cómo hacernos dueños de nuestro destino. En este número de la Revista del Cine Cubano presentamos varios testimonios. El de Mihail Romm, realizador de "Nueve días de un año"; el de Andrzej Wajda, de "Cenizas y Diamantes" y los de Grigori Kozintsev, que conocimos en la trilogía de Máximo, y del poeta turco Nazim Hikmet, también escritor cinematográfico, cuyos poemas nos llegaron por primera vez a través de las rejas de una cárcel.



## mihail ROMM

La discusión de la Tribuna Libre se trasladó espontáneamente a un tema completamente distinto del anunciado en el programa original. Ahora se discute, en principio, sobre la cuestión de forma y contenido, sobre el individualismo y el subjetivismo, etc. Para mí es muy difícil discutir sobre estos problemas y

hasta expresar mi opinión sobre ellos. A mí me parece que el camino más correcto y razonable en esta discusión sería decir, en la forma más breve posible, —y en vista de la brevedad en forma algo indefinida, bruta—, el credo artístico de cada cual, explicar nuestro punto de vista, porque lo único que se puede hacer aquí es, a mi modo de ver, intercambiar opiniones.

Este intercambio de opiniones puede ser útil porque aclarará cuál es el objetivo de cada uno de los oradores y qué es lo que cada uno de ellos pretende. Me fijé en una cosa: Cuando habla un realizador cinematográfico —sea director o guionista— y presenta problemas teóricos, es muy difícil comprenderlo si no sabemos en qué obra está trabajando, qué película está filmando, qué guión escribe, porque cada artista tiene que aclararse a sí mismo sus hipótesis, la hipótesis con que se rigió su trabajo inmediato. Muchas veces me he dado cuenta de que desaparecen las reservas no bien comprendemos que el orador prepara o hace alguna película y por eso siente la necesidad de explicarla y aclararla para estar seguro de la línea de su trabajo.

Lo que voy a decir ahora es, hasta cierto punto, una hipótesis de trabajo que elaboré en el proceso de los preparativos y durante la filmación de "Nueve Días de un Año". Todavía no me he liberado de su cautiverio, todavía permanezco en el círculo de sus ideas, de las ideas con que trabajé durante la preparación del guión. Sé que dentro de un año o dos, prepararé otras cosas y que cambiaré muchas cosas en relación con mi futuro trabajo.

Hace poco llegó a mis manos el texto de un discurso que pronuncié ante los estudiantes del primer año de la Facultad Cinematográfica unos seis años atrás. Comenzaba con las siguientes palabras:

"No olviden nunca que el

cine es una imagen rápida, concentrada, de la historia, donde no hay lugar para consideraciones y pensamientos, donde todo debe ser claro y comprensible desde el principio. Se trata de desarrollar firmemente una trama y todo lo que no tenga relación directa con la historia, debe ser eliminado sin piedad, porque estorbaría..."

Hace un año, pronuncié otro discurso ante los estudiantes de primer año, el que comencé de la siguiente manera:

"Estoy harto del cine de acción. No quiero tener nada que ver con los films que presentan como fundamentales las siguientes cuestiones: qué será, quién será culpable, qué pasó, quién estranguló a quién, cuál es la mujer infiel, cómo terminará todo esto. Esos problemas ya no me interesan. El cine es un medio del pensamiento. Quisiera realizar un film-consideración..."

Los estudiantes se reían, porque un día antes habían leído mi viejo discurso y la contradicción entre los dos puntos de vista saltaba a la vista. En síntesis, aquella era la hipótesis de una época y ésta era la de otra. Permaneceré en esta posición y defenderé este punto de vista si continúo mi trabajo en el sentido en que ha sido realizado "Nueve días de un Año". Pero, quién sabe, todavía estoy buscando un nuevo tema —todavía no he comenzado a trabajar en un nuevo guión y no puedo excluir la posibilidad de que, dentro de dos años, rechace el film-consideración y llegue al film-sentimiento, en el cual emplearía largas pausas, procedimientos formales completamente opuestos, procedimientos que responderían a la exigencia de profundizar el contenido sentimental de la película. En ese entonces, quizás comience a proclamar desde otra tribuna, otra cosa completamente distinta, opuesta, a mis presentes palabras.

Naturalmente, esto no que-

re decir que yo cambie mis conceptos y opiniones como camisas. Existe, desde luego, algo determinado, algo común que es propio al artista durante toda su vida. Sin embargo, su decisión momentánea depende de su trabajo inmediato y se trata de su fórmula de trabajo, de su hipótesis de trabajo.

Hace poco se desarrolló en Moscú una discusión sobre los problemas del lenguaje cinematográfico contemporáneo. Me fijé en el hecho de que los discursos de todos los directores se apoyaban sobre todo en sus trabajos inmediatos. Por eso no tiene sentido polemizar y discutir con tales hipótesis.

Aunque se está hablando sobre forma y contenido, quisiera detenerme y decir algunas palabras sobre el tema original de la discusión, porque en "Nueve días de un Año" entré en relación directa con él. En el film aparecen hombres que de manera radical cambian la vida, interfieren activamente en ella y ayudan a crear condiciones completamente nuevas para la humanidad, trabajan en tareas grandiosas y pueden convertirse en víctimas de su propia actividad.

Creo que la cinematografía ha acumulado un gran arsenal de armas diferentes y que cada fenómeno de la vida, cada idea, cada imagen sentimental puede encontrar el modo de expresión cinematográfico más adecuado. Este arsenal es actualmente extraordinariamente amplio. Solamente es posible "determinar" el empleo de cierta forma cuando el artista ha llegado a una nueva idea, a una imagen sentimental distinta, para la cual no puede emplear las armas antiguas.

Así procedió, por ejemplo, Maiačovski cuando, a principios de nuestro siglo, debutó en la literatura con el tema revolucionario para el cual se necesitaba una forma nueva, revolucionaria, no aceptada y comprendida inmediatamente. De la misma manera procedió

Eisenstein cuando debutó en la tercera década del siglo con su cine de acción revolucionaria masiva, procedimiento que también exigió una nueva forma. Aquellos artistas no rompieron la forma del verso, del montaje o composición de la toma, solamente porque querían romperla, sino que necesitaban hacerlo para poder decir al mundo lo que sentían. Y, sólo gracias a este principio fundamental, pudo cambiarse la forma.

días de un Año"—y comencé el trabajo al cabo de largos pensamientos sobre todos los aspectos de la creación cinematográfica: dramaturgia, construcción de episodios, trabajo con los actores, montaje, composición de la toma, etc.—mi trabajo en común con Jrabrovicki consistió en borrar en las distintas variantes del guión las imágenes muy impresionantes, bien pensadas, los motivos de la trama y elementos similares, todo eso

zándola como un film-consideración.

Claro que se puede objetar que yo, como realizador, no empleé una forma actual. Digamos, que abusé de los primeros planos o que la cámara es demasiado lenta. Pero yo sé perfectamente cómo mover una cámara y también dirigir los plano-secuencia. Sin embargo, traté de encontrar, para cada una de las secuencias, la solución más conveniente y orgánica y, para lograr este fin, empleé el arma más conveniente del arsenal cinematográfico. Tomemos, por ejemplo, la escena del restaurant. A la mesa están tres personas. Seguramente era muy fácil mostrar quiénes estaban en aquel restaurant: aquí, estudiantes; en aquel rincón, viajeros que beben su último trago; a su lado, artistas; allí, una reunión animada; en otra parte, un hombre que calcula si le alcanzará el dinero para pagar la cuenta; todos estos pormenores ayudarán a crear el ambiente real de un restaurant moscovita. Sin embargo, lo consideraba completamente inútil, porque consideraba más importante lo que hablaban los héroes, ya que dicen una cosa, piensan otra y sienten otra tercera. Para que el espectador pueda comprender no sólo lo que dicen, sino también lo que piensan y sienten, tenía que mostrar a mis personajes con mayor expresividad, como bajo una lupa. Por ello construí la escena del restaurant en forma de una cruz maltesa, una mesita en el centro, las demás alejadas. Toda la escena se encuentra envuelta en niebla. Los pensamientos de aquella gente en primer plano.

Esto se puede solucionar de distintas formas. En nuestra solución teníamos que aproximarnos lo más posible a los personajes, mover económicamente la cámara, tomar al grupo desde todos los ángulos, dejando en la toma solamente una indicación del restaurant, que interfería ruidosamente en la discusión...

Nueve Días de un Año

Sin embargo, existen artistas de otro género, también en la cinematografía y la poesía soviéticas, que no rompen con la forma antigua de manera tan activa y, a pesar de ello, son grandes artistas. Si comparamos el aporte con que contribuyeron al lenguaje cinematográfico Eisenstein o Pudovkin, encontramos que el de Pudovkin es, en general, menos importante que el de Eisenstein. Sin embargo, Pudovkin no deja de ser un gran artista. Sus films "La Madre", "El Fin de San Petersburgo", "Tempestad sobre Asia", tuvieron una influencia tan grande como "El Acorazado Potemkin", aunque Pudovkin, en muchos aspectos, empleara el lenguaje desarrollado por Eisenstein.

Durante los dos años de preparación del film "Nueve

para dejar lugar a las ideas. Aunque parezca paradójico, el proceso del trabajo en este guión es un ejemplo ilustrativo de cómo los autores, al reprimir la trama liberando la corriente de ideas, afirmaron la trama, tal como debe suceder. No hacíamos los cortes al guión en función del metraje, sino para desviar la atención del público de los problemas triviales —¿qué pasará, morirá o no morirá?— para que saliera a la vista la idea del guión, expresada en los diálogos, en las palabras y los actos de la gente.

Hasta tratamos de expresar las características de algunos personajes por lo que el personaje dice y piensa y no de la manera antigua, por lo que el hombre hace. Creamos la película basándonos en estos principios, caracteri-

De manera completamente diferente está compuesta la escena del monólogo sobre los idiotas, en la que se proclama abiertamente la idea. Por ello, esta escena la solucionamos como una larga marcha por un corredor oscuro, débilmente iluminado, sin acercarnos demasiado al héroe.

Permítanme una observación a este monólogo: hay en él una frase que considero muy importante y que, inexplicablemente, falta en los subtítulos al igual que otras muchas. No voy a citarlas todas, pero hay una frase en ese monólogo sobre los idiotas que quisiera repetir: Kulikov dice lo siguiente: "El idiota expresa, con mucha precisión, lo característico de su época. El sabio puede hallarse en el centro de la época o estar aparte. Con el idiota nunca sucede así". Quisiera formularlo de esta manera: el tonto es el elemento que expresa exactamente su época. No quiero atacar, al citar esto, a los traductores de los subtítulos, no persigo este fin, aunque también éste es un fenómeno de la época; varias "ediciones", originadas por la traducción del texto, mutilaron las ideas de la película y su interrelación recíproca —sin embargo, eso no es lo principal. Empleo esta cita para pasar al problema de la forma contemporánea.

Amigos, creo que lo más tonto que podemos hacer es tratar de ser contemporáneos, modernos en la forma solamente para que los demás nos consideren modernos, actuales. No existe camino más pernicioso para el artista que buscar lo moderno en nombre de la modernidad. Este camino lleva a resultados malignos. Hace poco presencié la proyección de una vieja película alemana, un drama social bastante bueno para su época, que recomendé a mis discípulos. Pensé, basándome en esta película, poder explicar a los estudiantes los principios de la actuación expresiva del año 1925. Sin embargo, en 1925 existía una moda

femenina muy curiosa, reinaba el estilo "bebé", con cinturón en la espalda y faldones directamente sobre el estómago. Cuando apareció en la pantalla una mujer de treinta años, ataviada con un traje estilo "bebé" y empezó a retorcerse las manos, mis estudiantes se echaron a reír y no pudieron captar la expresividad de la actuación. En síntesis, los trajes "bebé" pasaron de moda.

Lo mismo puede suceder a aquellos que tratan de ser modernos en la forma de sus obras. Ese creador se arriesga a envejecer rápidamente y a causar una impresión no moderna, sino arcaica. Simplemente, dentro de tres o cuatro años, cuando pase la moda de los planos largos y de los grandes planos, aparecerá un director que demuestre que los primeros planos no son peores que los grandes planos y que la toma estática no impresiona menos que la panorámica. Este es un camino pernicioso.

En general, me parece que los tiempos de las corrientes de moda, de los llamados estilos privados, han pasado de moda. Ha llegado una época que se puede denominar como de las individualidades.

Cuando me preguntan qué tendencias me parecen más interesantes, por ejemplo, en el cine polaco, respondo: A mí me gusta la tendencia

Wajda. En el cine italiano, la tendencia Fellini. Me preguntan sobre la nueva ola, no sé qué responder, porque no encuentro nada en común, por ejemplo, entre Alain Resnais y, digamos, Chabrol. Se trata de dos individualidades completamente diferentes, completamente opuestas, que no están unidas entre sí nada más que por ciertos motivos de organización que los obligan a ponerse en la misma fila y a llamarse "nueva ola". Sin embargo, a pesar de ello, los artistas con principios tienen algo en común que profesan toda la vida.

Aunque Kozincev y Kalatozov, Chujrai y el joven Tarkovski —cuyo film fue proyectado en el Festival—, son creadores diferentes, les une una misma convicción. Raizman y yo somos artistas muy distintos, pero encabezamos el mismo grupo de producción, lo que comprueba que a pesar de todas las diferencias, tenemos algo en común.

Mantengo ciertas convicciones que no defraudaré. Una de ellas es que el cine existe para el hombre y no para la sala de proyección. Otra de mis firmes convicciones es que confío en el hombre y no quiero que se convierta en un animal. Seguiré fiel a esas convicciones toda mi vida, de otra manera, me convertiría en un cadáver.

## andrzej WAYDA

Quisiera hablar brevemente, porque la discusión está a punto de terminar. Sólo quisiera decir que el tema de la discusión me es muy ajeno y es porque no sé si soy la víctima o el constructor de mi destino. En mi caso, el destino depende de la voluntad de unos cuantos burócratas; en el caso de mis amigos occidentales, de la de algunos productores que tie-



nen el dinero.

Me intereso en otro problema que, según mi punto de vista, debiera discutirse aquí. Se trata del problema de la forma. En mi opinión, la forma es el medio entre la idea del artista y el espectador. Para mí, la película almacenada en su lata no existe. Solamente la película vista por los espectadores constituye una obra artística. En este aspecto, lo más importante para mí es el método, es decir, la manera en que el creador comunica sus ideas a los espectadores. Hay que darse cuenta de una cosa, la "visualidad" de la forma es una necesidad. Esta necesidad se hace valer en la biología pura de la percepción de la película. Todos sabemos bien que ciertos medicamentos que ejercieron una influencia positiva un tiempo, en otro momento no surten efecto y, por el contrario, pueden empeorar el estado de salud y perjudicar al enfermo. Esto me hace pensar que los métodos deben ser empleados para que los espectadores puedan captar mejor la idea. Me parece que el público se halla en estado de meditación cuando se somete a ciertos métodos de la visualidad. Hay que contar con ello.

Cuando paseamos por las calles, nos atacan los carteles, la vestimenta de la gente, los automóviles y miles de otras

cosas que no percibimos. Si quiero que mi obra, mi idea, capte el interés del espectador, tengo que atacar su imaginación, tratar de llamar la atención del público por medio de ciertos procedimientos. En este sentido, los directores tienen que contar con la originalidad, porque ninguna cosa gris, sin inventiva, sin originalidad, llegará al espectador.

Se puede objetar: bien, pero quizás hasta esta cosa llegará solamente a una pequeña parte del público, a un grupito. Es posible, pero eso sucederá en el futuro. Ahora la cinematografía es aún el arte más joven. Es el arte que se abre camino, que está en el centro del interés, como lo era la pintura en el barroco, la arquitectura y la escultura en la Grecia antigua. Todo esto suscita contradicciones en el sector de la producción cinematográfica y conduce a los cineastas a consideraciones opuestas. Por una parte, la exigencia de crear algo completamente nuevo; por otra, es preciso conquistar el interés del público.

A mi modo de ver, este objetivo solamente se puede alcanzar por un camino. Por el camino de la incorporación del espectador a los procesos sociales que nos rodean, por el camino de intuición que no se puede sustituir con nada. Esta intuición es indispensable, porque sabemos que

este problema existe entre el público, pero no lo podemos formular con la claridad y exactitud con que debiera poder hacerlo un director.

Esto se refiere también a los conceptos. Todos nosotros conocíamos de antes el concepto de "la dulce vida", sobre todo los que asistían a los Festivales Cinematográficos. Sin embargo, sólo Fellini logró realizar la película que vivía en algún lugar dentro de todos nosotros. Precisamente él lo logró.

De nuevo volveré a mi problema principal. El cine no puede existir sin los espectadores, sin el público. Quisiera terminar mi intervención con una historia auténtica.

Se desarrolla en un circo norteamericano. En los circos americanos siempre hay tres pistas, para que los espectadores estén constantemente viendo algo. Un artista —acrobata—, se preparaba sobre un trapecio para un complicado ejercicio. Trepó muy alto y en ese preciso momento, se le ocurrió mirar a ver si alguien lo estaba observando. Apenas lo hubo pensado, cayó, concluyendo así su carrera.

Por eso pienso: Cuando los espectadores se fijan en nosotros, nada nos amenaza. Sin embargo, cuando los ojos del público se apartan de nosotros, nada nos salvará.



## gregori KONZINCEV

**P**ertenezco a la generación que debutó en la cinematografía soviética en la tercera década de nuestro siglo. En aquel entonces no había estudios, las películas se rodaban en los antiguos talleres fotográficos, en jardines de invierno y pabellones de techo y paredes de vidrio. No sabíamos nada, aprendíamos a hacer películas. Luchamos con el nuevo arte como pu-

dimos, porque estábamos enamorados del cine y considerábamos este nuevo arte como el más apto para expresar los sentimientos, ideas y fantasías que nos obsesionaban. Realizamos numerosos experimentos. Recuerdo la época en que acelerábamos el ritmo del montaje recortando un cuadro a la película; cuando en la película pegábamos un trozo del negativo; cuando elegíamos varios recursos y ángulos para la cámara... Vengo de Leningrado y no

existe en aquella ciudad ni una torre que no hayamos conocido con la cámara. Cuando alguien descubrió otra altura, no vacilamos ni un momento en treparla para ganar visión. Nos arrastrábamos por el piso, captábamos el paisaje con ayuda de grúas portuarias, subíamos con la cámara a los aviones. Nos metíamos en todas partes y tratábamos de experimentar en todas partes y a toda costa.

Más tarde, teóricos y críticos han valorado distintamente esta época, calificando de diferente manera estos experimentos.

matográfico académico. No, los jóvenes de aquel entonces solamente estaban inundados de las impresiones y sentimientos de la nueva vida, del nuevo mundo, eran arrastrados por la impetuosidad de su desarrollo, encantados por su expresividad y sus formas multicolores. Pero aquella vida no era fácil... Nos esforzábamos por encontrar la manera de transcribir todo eso, todos esos sentimientos, en los films.

Llegó otra época, la cuarta década. En el sector de los medios de expresión cinematográficos aparecieron, pro-

un día me visitó mi amigo el director Ermier y, con voz desesperada, se quejó de que para una toma de su película "El Gran Ciudadano" no le bastaba un magazín completo...

Desde entonces ha transcurrido mucho tiempo. Pero si pienso en el camino recorrido por la cinematografía, me parece indiferente si en aquella época se montaban las tomas por uno o dos cuadros, o si el montaje estaba determinado por tomas extraordinariamente largas. Pienso en algo completamente distinto que perduró a la creación antigua, que pasó victorioso por la prueba del tiempo. Porque el cine se hizo arte sólo cuando triunfó sobre el tiempo.

Todo arte verdadero tiene esta propiedad de triunfar sobre el tiempo. Cuando contemplamos el autorretrato de Rembrandt, no necesitamos saber en qué año fue realizado. Los versos de Pushkin y la obra de Shakespeare nos impresionan como si hubieran sido escritos ayer, porque de ellos amana una fuerza vital. El valor fundamental con que nos impresionan es el humanismo, que hace parecer actual a una forma muy antigua. Por eso me parece que hay que detenerse en esta discusión que se lleva a cabo respecto a las formas modernas del arte, que atañe a los problemas básicos de la estética que califica ciertos procesos como los únicamente posibles para expresar cierto contenido.

Quiero empezar con la evocación de una toma de una película que actualmente sólo se menciona en la prensa especializada. Estoy corriendo el riesgo de que se me considere muy anticuado, pero recuerdo la cara de Charles Chaplin en el film "Luces de la Ciudad". Interpreta a un vagabundo recién salido de la cárcel. Se trata de una toma que jamás podré olvidar. Trataré de evocarla: el vagabundo, hambriento y maltratado, sale por la puerta de la prisión. A su alrededor corren



A Taste of Honey

Unos hablaron de formalismo, considerando nuestro trabajo como meros "trucos"; otros defendieron nuestros experimentos y escribieron que la joven generación buscaba un nuevo lenguaje cinematográfico. No puedo estar de acuerdo ni con unos ni con otros. La generación de los años veinte tenía la cabeza demasiado ardiente para buscar cualquier lenguaje cine-

cedimientos completamente nuevos, porque la orientación y el interés de los creadores se dirigió hacia el carácter del hombre o, si puede calificarse así, el "punto de partida" fue el alma humana.

En este sentido se desarrolló un nuevo empleo de los medios de expresión. Se hicieron valer las tomas muy largas, la cámara se puso en movimiento... Recuerdo que

los muchachos, le gritan, lo provocan, le tiran piedras y desperdicios. Aunque soy un cineasta profesional, no puedo recordar cómo pudo haber sido rodada esa toma. Sólo recuerdo la cara del hombre. Recuerdo la expresión de dolor, la expresión de la dureza de la vida humana y la expresión de los sentimientos del artista que no se conforma con que la gente viva así. Eso no se puede olvidar. Estoy firmemente convencido de que esta toma venció al tiempo. Esta toma pertenece a las manifestaciones artísticas que siempre vivirán, independientemente de los cambios de la forma. Precisamente sobre este problema quisiera hablar.

Hay una confusión entre dos conceptos. Creo que con respecto a la forma contemporánea es muy expresiva la diferencia entre la comprensión de dos conceptos: razonamiento y divagación. Muy a menudo nos ocupamos de divagar superficialmente. No es muy complicado. No es difícil basarse en Joyce, aunque no se haya profundizado nunca en su obra; no es difícil hablar de Picasso sin haber comprendido exactamente qué expresa su Guernica. Es posible percibir solamente su forma exterior y no comprender a la vez la fuerza de la pasión del artista, no comprender que en Guernica se hace valer no sólo la maestría de la pintura contemporánea sino que expresa el inmenso sufrimiento de España durante la guerra civil. Aquellos que no se dan cuenta de esto, hablan sólo del ornamento; extraen a Kafka de su ambiente y tratan de encontrar la manifestación adecuada de todo ello en el arte cinematográfico. De veras es muy fácil divagar.

Pero cuando recordamos algunas escenas, como la de Chaplin que acabo de mencionar, o si pienso en el film "La Isla Desnuda", de Kaneto Shindo, presentado en el Festival de Moscú, me es muy difícil divagar bizantinamente sobre ellas, porque el pro-



La Isla Desnuda

pio tema es muy simple. Aquí no se trata de un juego especulativo del artista sino de su sabiduría-razón.

Es tonto creer que lo más importante en el arte es la veracidad de los sentimientos y que la forma se encontrará a sí misma. Eso sólo puede pensarle quien nunca en la vida se haya ocupado del arte y no comprenda los problemas artísticos. La forma no se "desprende" de nada, la forma es la expresión y sin ella el arte no existe. Recordemos "La Isla Desnuda". De ninguna manera se trata de un film que carece de forma. No me gusta esa expresión y en este caso no es adecuada. Sin embargo, podemos hablar de una forma refinada de esta manifestación artística, sobre la refinada forma de expresión plástica de Kaneto Shindo, sobre la excelente finura del ritmo de este film, sobre el empleo audaz de procesos completamente nuevos a través de los cuales se desarrolla la historia: sobre el audaz empleo de nuevos procesos de montaje. Pero en esta película hay muchos descubrimientos. Sin embargo, ¿por qué es tan simple y a la vez tan profunda? Porque en su trama no se oculta la divagación del artista, sus esfuerzos por ser novedoso, sino porque todo el film surge de sentimientos y percepciones profundas, porque su trama se basa en consideraciones sobre el destino del hombre. Este film trata, fundamentalmente, del trabajo de un agricultor japonés. Es una cinta impresionante porque es profundamente popular y nacional. La fuerza de Kaneto Shindo es tan grande porque en el fondo del artista se halla la cultura japonesa, la capacidad de ver de la cultura japonesa. El artista no habló sólo por sí mismo, sino que expresó los sentimientos y opiniones de millones de sus compatriotas.

Ningún arte verdadero existe ni puede existir fuera de la personalidad de su creador. Todo artista se expresa siempre a sí mismo en el arte. Este



es el fundamento de los fundamentos, la trama de las tramas. El artista no puede ser como, por ejemplo, el sastre, que confecciona el traje con la tela suministrada por el cliente. El artista trabaja con un material distinto —con sus propios sentimientos, ideas, percepciones. Sin embargo, el artista no vive en una isla desierta. Vive con su gente, en su época y sus sentimientos e ideas son los de su nación. La cinematografía tiene una cualidad extraordinaria. Si se trata de una verdadera obra artística, entonces no es solamente el artista quien habla al espectador, sino un pueblo a otro pueblo. La sabiduría de una nación se entrega a otra nación. Unas cuantas latas con celuloide superan fácilmente las fronteras y facilitan el acercamiento de las naciones. Precisamente, ésta es la excelente cualidad de la cinematografía y por ello estamos orgullosos de ser cineastas.

Si debo hablar sobre las películas proyectadas durante el Festival, quisiera comenzar con la cinta cubana. A mi modo de ver, "El Joven Rebelde" es un film honrado, serio y noble. Quisiera dar un ejemplo. Me gustan mucho las películas de Fellini. Cuando fui miembro del Jurado en el Festival de Cannes y, durante la proyección de "La Dulce Vida", los espectadores silbaban y pateaban, sentí un placer extraordinario en levantar ambas manos para que el film se llevara uno de los premios principales. A pesar de ello creo que la apocalíptica visión del mundo de Fellini, expresada con tanta fuerza en la pantalla, no podría ayudar a la cinematografía cubana. Allí existe una realidad completamente diferente, la gente está en un ambiente distinto, se trata de una nación diferente que tiene ante sí otros problemas. Si el director del film cubano tratara de imitar el estilo de la excelente obra de Fellini, fracasaría. Creo que la fuerza del film cubano es del mismo

género que la de Kaneto Shindo. Se trata de un film firmemente colocado en su tierra natal, que habla de su pueblo. Por eso precisamente es interesante para nosotros. Lógicamente existe cierto desarrollo de la cultura, no se puede ignorar el proceso de la mutua influencia, el cambio de experiencias en el campo del desarrollo cultural de todas las naciones. Lo que hace Fellini se convertirá en parte de esa cultura. Es indispensable y necesario en el campo de la cinematografía, así como es indispensable y necesario para un escritor leer los libros de todos los pueblos y de todas las épocas. Sin embargo, el desarrollo de la cultura, su florecimiento, es algo diferente a la imitación, epigonia, corrientes en boga...

En el Festival pudimos ver a una estrella extraordinaria. Todos los asistentes a Festivales Internacionales saben lo que es una "estrella". Cómo aparece rodeada por multitudes, dirigiendo sonrisas a los reporteros. ¿Pero, quién hubiera advertido a la actriz inglesa Rita Tushingham antes de verla en la película?

Creo que "Una Gota de Miel" merece nuestra atención precisamente desde el aspecto del cual he hablado recientemente.

Conozco el argumento, la pieza teatral de Shelagh Delaney, y estoy persuadido de que la forma en que Tony Richardson la transcribió a la pantalla no constituye una adaptación, sino un acto mucho más importante: Richardson descubrió el mundo en que se desarrolla la historia. Su mérito no reside sólo en haber aprovechado las posibilidades cinematográficas y haber transportado la historia de los recintos cerrados al aire libre, a las calles.

El director no transportó la historia, sino que la "grabó" en el ambiente de una gran ciudad. La pequeña historia de una muchacha poco atractiva se hizo, en su adaptación, un gran drama, en el que revivieron las mejores tradicio-

nes del arte inglés. En esta película se puede sentir a Dickens, se puede descubrir la atmósfera de los dibujos de Hogarht. El aficionado al arte inglés puede sentirse satisfecho al ver el film. Pero el mayor milagro es precisamente, la joven actriz. Que me disculpe, pero no es hermosa. En la pantalla vimos a una muchacha fea; despeinada, sin soltura. Pero la verdad humana de la historia nos interesó rápidamente por su encanto y nos hizo partícipes de su destino. El destino de la muchacha se convirtió en nuestro asunto.



Los autores del film y la actriz lograron persuadirnos de que no se puede admitir que a una muchacha le sea robada su juventud, que su vida no debe quebrarse, que la joven no debe caer en la desesperación vista en el film. Esta película abre su camino, se basa en las tradiciones nacionales y en la vida de su pueblo y por ello contiene tantos valores humanos. Toda obra que contenga un material específicamente humano y nacional se convierte en una obra panhumana. Por ello me gustó esta película.

"Una gota de Miel" me hizo recordar un poema del poeta soviético Zabolocky. No puedo recitarlo porque no lo recuerdo de memoria, pero por lo menos diré el contenido, que es verdaderamente profundo... El poeta mira a una muchacha que recorre el corral. Es fea y viste un traje de mal corte. Corre con los muchachos y en sus movimientos y concentración en el juego hay tanto encanto que el poeta se detiene y piensa: Cuando la niña crezca y comprenda que es fea, se sentirá infeliz. ¿Encontrará un hombre que sepa apreciar su encanto y comprenda en qué re-

sida la base de la belleza interna? Y termina con la pregunta: ¿Qué es la belleza? ¿La forma de un vaso vacío o el fuego que en él arde? Quizás aquí también se encuentren las respuestas a algunas preguntas del arte contemporáneo.

¿En qué reside la fuerza de nuestro arte? ¿En una forma grandioso o en la grandeza de las ideas, sentimientos, en la profunda relación entre el artista y la vida? Parece que precisamente en este problema se cruzan las preguntas relacionadas con el arte contemporáneo. El artista contemporáneo tiene la posibilidad de expresarse a sí mismo, a su pueblo, las mejores cualidades de su nación. ¿O se debe dedicar al aumento del brillo externo y multiplicar el catálogo, ya demasiado extenso, de los procesos de montaje? Repito una vez más: Ni en lo más mínimo quisiera dar a entender poco respeto por la forma.

Encuentro muy interesante la forma del film "Nueve días de un año". Esta forma —mencionaré solamente una de sus partes, la plasticidad de la expresión—, se refiere a la relación entre el hombre

y la técnica, relación muy importante que conduce a veces, sobre todo en nuestro siglo, a trágicas consecuencias. Los héroes de esta película la trabajan para la humanidad en un mundo que teme la inmensa técnica, donde a cada paso amenaza el peligro, donde a menudo cada descubrimiento se paga con la muerte. Creo —hablo sólo de una parte de la película—, que la fuerza de la expresión plástica, o, mejor dicho, creo que la filosofía se convirtió en la plasticidad expresada en la película con fuerza extraordinaria. Al final del film el héroe, que en breve debe someterse a una operación cuyos resultados son inciertos, dibuja un cuadro infantil, ingenuo. A mi modo de ver, en el carácter humano de este dibujo, está comprendida la victoria sobre la muerte y la victoria sobre la técnica enorme, temeraria, dominada por el hombre, porque él vive para los demás.

Creo que el problema principal de nuestra cinematografía, sobre el cual debemos discutir, es el siguiente: ¿Debemos desarrollar solamente el arte de la cámara o debe desarrollarse también la mente del artista?

## nazim HIKMET

**E**l artista, como cualquier hombre, es un hombre concreto. No es abstracto. Es producto de su ambiente, de su siglo, de su clase y de su concepción. Por ello no puedo comprender cómo se puede hablar del artista como de un individuo abstracto. El artista es un individuo muy concreto. Está influido por los demás artistas y, a su vez, influye sobre ellos.

Creo que el arte no es un monólogo, sino un diálogo. El hombre no hace cine para ver exclusivamente su obra, sino

que realiza películas para que los demás las vean. En este diálogo, cada artista está comprometido —consciente o inconscientemente. Creo que en el mundo no existe el artista no comprometido. Por ejemplo, hace un año leí un artículo de Bergman. Expresaba en él, con absoluta claridad, sus opiniones políticas, y artísticas. Decía: "Soy un burgués, un conservador; creo en Dios y no quiero que nada de esto cambie" Esas fueron sus palabras. Habló claramente y yo lo comprendo.

En Roma, hablé con Antonioni. Repito sus palabras: "Soy un hombre que presien-



te la tragedia y soy un hombre de cierto ambiente. Conozco muy bien determinado ambiente y desconozco el otro. Como hombre que presiente la tragedia, presiento y veo la muerte de la sociedad, la muerte de una clase. Por lo tanto, quiero expresar esta tragedia, esta muerte de una civilización, de una sociedad. Por eso describo el ambiente burgués italiano que está muriendo, que se halla en la agonía". Estas palabras las oí directamente de Antonioni.

Cuando le pregunté por qué no elegía un tema popular, respondió: "Desgraciadamente conozco muy mal el ambiente obrero y campesino de Italia. A pesar de ello, traté de hacer un film sobre él, "El Grifo", pero no anduvo bien".

El punto de vista de Antonioni es muy claro. Al igual que Bergman está comprometido; sin embargo, creo que se encuentra de la otra parte de la barricada.

Si yo personalmente, como comunista, luché desde el punto de vista ideológico contra Bergman, estoy junto a Antonioni. Creo que Antonioni es un cineasta de izquierda, no de derecha. Existen otros creadores cinematográficos verdaderos, como por ejemplo Chaplin. Ustedes conocen muy bien el punto de vista de Chaplin. Se trata de un punto de vista muy claro, Chaplin es un artista comprometido. Conozco el punto de vista de Eisenstein. Fue un creador grandioso, hasta genial, y creo que estaba comprometido.

Entre la posición de Eisenstein y la de Chaplin existe una diferencia. Pero creo que ambos se encuentran a nuestro lado de la barricada. Y estoy muy orgulloso de ello, porque yo también soy un escritor muy comprometido y no lo niego. Al contrario, hay cineastas que no están comprometidos conscientemente, o los comprometidos que no quieren mostrarlo.

Ahora quisiera hablar brevemente sobre el problema de la forma y el contenido. El

arte cinematográfico tiene sus leyes y su lógica propias. No se puede decir que el cine moderno tenga un lenguaje musical. El cine moderno tiene, sobre todo, un lenguaje cinematográfico. Sin embargo, está influido por la música, la literatura, la pintura, por todo. La literatura también está influida por el cine. Hasta yo escribo poemas muy influidos por el cine.

Sé que también el teatro está muy influido por el cine; sin embargo, cada ramo tiene sus leyes, su lógica propia. También creo que tenemos que emplear muy cuidadosamente los términos. Los términos realismo, arte abstracto, película verdad.

Yo, personalmente, conozco o he visto obras artísticas que son realistas en su forma, pero cuyo contenido es muy abstracto. Por el contrario, he leído obras artísticas de forma abstracta, cuyo contenido es muy realista.

Vi una fotografía del cosmos en la revista soviética "Ogoñek". Si uno contempla estas fotografías, tiene la impresión que ve imágenes abstractas. Conozco a un pintor turco, Abidin, que vive en París y pinta en forma abstracta, aunque sus cuadros tienen un contenido muy concreto. Y muy realista. Con estos problemas de lo abstracto y lo concreto tenemos que ser muy cuidadosos.

En cuanto al espectador y el cine, hay que hacer películas-canciones, si se puede hacer esta comparación. Tenemos que hacerlas, estamos obligados a hacerlas. Las películas-canciones son comprensibles para amplias masas del público. Por otra parte, hay que hacer películas-sinfonías, si pueden llamarse así, que no serán tan compren-

sibles para las masas, pero que educarán el gusto y la comprensión de la gente, elevarán su nivel.

Cuando Romm decía en esta tribuna que hace unos seis años se interesaba en películas de argumento, comprensibles para amplias masas, pero que actualmente hace películas algo —o demasiado— complicadas, películas cuya base es una idea, lo comprendo perfectamente. Hay que hacer películas de todos los géneros.

El mayor peligro para el cine es el dogmatismo. Hay que tener en cuenta que el cine tiene todas las posibilidades del contacto con la gente.

Quisiera decir algo más: En la cinematografía existen dos tendencias muy claras. Si tomamos los ejemplos de la literatura, se trata de la tendencia de Chéjov y la de Maupassant. La tendencia de Antonioni se acerca mucho a la de Chéjov. La otra se encuentra muy cercana a la construcción del argumento en el estilo de Maupassant. Creo que las dos son buenas, si están bien realizadas.

Creo que el hombre no ha sido descubierto todavía. Continuamos tratando de descubrir al hombre. Al hombre concreto. Estamos descubriendo al hombre concreto de los países socialistas, al que construye el mundo nuevo, y al hombre concreto de los países capitalistas. Les descubrimos con todas sus tendencias, su psicología de clase moribunda y al otro lado descubrimos a los obreros que siguen adelante. Seguimos descubriendo al hombre, ya que no ha sido descubierto todavía.

Por eso, debemos emplear todos los medios para descubrirle. Y al hacerlo le damos gracias por su fuerza que puede cambiar su destino y cuando el hombre cambia su destino, se cambia a sí mismo.

Tengo fe en la felicidad de la humanidad, por eso soy partidario del cine comprometido en todas las formas posibles.

