



PARTICIPAN:

- armand gatti (FRANCIA)**
- tomás gutiérrez alea (CUBA)**
- kurt maetzig (RDA)**
- andrzej wajda (POLONIA)**
- mijail kalatozov (URSS)**
- julio garcía espinosa (CUBA)**
- vladimir cech (CHECOSLOVAQUIA)**
- jorge fraga (CUBA)**

En los días del bloqueo naval norteamericano a Cuba se encontraban trabajando en nuestro país o de visita, distintas personalidades extranjeras del cine. La revista "Cine Cubano" aprovechó la ocasión para reunir en una mesa redonda a creadores cubanos y extranjeros con el propósito de discutir el tema "¿Qué es lo Moderno en el Arte?" (Referencia: el cine).

Este encuentro se grabó a fin de reproducirlo. Lo ofrecemos ahora a nuestros lectores.

alfredo guevara

mo querido propiciar una reunión que nos permitiera conocer y profundizar en las opiniones que sobre "lo moderno en el arte" sostienen Mihail Kalatsov y Armand Gatti, Kurt Maetzig y Vladimir Cech, que ahora trabajan entre nosotros, y las de Andriej Wajda, que con la actriz Beata Tiskiewicz, nos visita con motivo de la Semana del Cine Polaco. Con ellos participan en la discusión nuestros directores de largometrajes, Julio García Espinosa —"El Joven Rebeide", Premio al Joven Realizador en el XIII Festival Internacional de Karlovy Vary—, Tomás Gutiérrez Alea —"Historias de la Revolución", Premio de la Unión

de Escritores en el II Festival Cinematográfico de Moscú para el mejor argumento y guión cinematográficos; y "Las Doce Sillas", y Jorge Fraga —"Y me hice maestro", Premio del Consejo Mundial de la Paz en el Festival Internacional de Cortometrajes, de Leipzig. De este modo podremos apreciar no sólo opiniones e inquietudes sino que también se nos ofrecerá la ocasión de situar polémicamente esos juicios, y de propiciar su confrontación con los de los representantes de nuestra joven cinematografía.

Para los intelectuales y cineastas cubanos el tratamiento de este tema, acaso el más polémico, tiene interés especial.

Después de medio siglo de república y supuesta democracia, años en los cuales nuestra cultura fue reprimida y deformada bajo la influencia y presión de un poder extranjero, la primera tarea ha sido, lógicamente, la de rescatar y revalorizar nuestro patrimonio cultural.

El trabajo realizado en tan pocos años por nuestros artistas e investigadores no puede sino ser encomiado. Los elementos de nuestra cultura nacional, sus más auténticas manifestaciones y tradiciones, el folklore y sus raíces criollas y extrañas, los restos culturales que permiten comprender tendencias y líneas del desarrollo del arte popular, y la obra literaria, e indagación sociológica, o de especulación filosófica de los pensadores cubanos del siglo XIX, han merecido —y deben recibir permanentemente— la más cuidadosa atención. En las postrimerías del siglo XVIII se sentía ya aflorar de algún modo la fisonomía del criollo, en el siglo XIX se forja y cuaja nuestra nacionalidad. No es el caso abordar ahora la circunstancia histórica y las transformaciones económicas o el movimiento ideológico que impulsaron el florecimiento nacional. Pero sí hay que señalar que al calor del combate revolucionario

la línea ascendente cobró la riqueza espiritual, y la fuerza material, el dinamismo, que hicieron posibles la lucidez de la protesta de Mangos de Baguá, y la precisión práctica, la lealtad a los principios, y la perspectiva histórica de los combatientes del '95.

Porque apreciamos seriamente la importancia del siglo XIX cubano y la significación de sus pensadores y combatientes, porque aprendemos de su impulso hacia el futuro, y porque somos marxistas, no podemos sino planearnos, en nuestro campo de trabajo, la necesidad de abordar los problemas de la cultura, y en nuestro caso, del arte cinematográfico, a partir del conocimiento más profundo posible de nuestro ámbito real, y con las perspectivas del desarrollo. Precisamente porque hemos debido revalorizar, y hasta salvar lo que podía ser salvado, y lo que lo merecía, tenemos el deber de dedicar también, de poner gran énfasis en la significación y el carácter de nuestra época, en situarnos sin retroceso posible en nuestro siglo, y en mirar hacia el futuro —ya que debemos construirlo.

No es fácil esta doble tarea para quienes nos sabemos en plena formación artística, para los cineastas que no sólo crean su obra sino que de hecho forjan una nueva cinematografía.

No podemos crear mirando siempre hacia el pasado. Hay un presente que debe resumir vívidamente cuanto del pasado guarda significación. En él nos asentamos: creemos que sólo, o sobre todo, para dar un salto hacia adelante.

Por eso el tema que nos planteamos ahora como problema, tiene para nosotros, el particular interés que antes he señalado, y por eso también vuestras opiniones, las discusiones que seguramente tendrán lugar dentro de unos minutos serán para nosotros una lección, y un aporte.

Queda pues, abierta la discusión...

Armand Gatti

Hay dos maneras, completamente personales, de enfocar esta reunión. Una, que nos acerca a Bizancio, cuenta que cuando las tropas avanzaban hacia la ciudad, se discutía sobre el sexo de los ángeles; la otra, que me enseñaron cuando pequeño, es la de San Francisco de Sales. A éste le preguntaron una vez: "Si Dios te hace morir enseguida, ¿qué harías?". San Francisco, que en ese momento jugaba en un patio de recreo, respondió: "Seguir jugando". Según me enseñaron, ésta es una actitud llena de grandeza.

Desde que oí a Alfredo, comprendo que el debate sobrepasa a San Francisco de Sales y al sexo de los ángeles.

Dejo la palabra a los compañeros.



Tomás Gutiérrez Alea

Instando para encauzar un poco el debate, yo quisiera hacer una proposición. Partiendo de una cosa que sucedió anoche en la reunión con el compañero Wajda, se le hizo una pregunta que no fue muy bien entendida y que él tuvo que

cortar su respuesta por la mitad porque se cayó en el convencimiento que no había sido bien entendida, es decir, Julio, si mal no recuerdo, le preguntó cuáles eran los problemas que a su juicio se le presentaban a un artista en un país socialista y él empezó a responder una cosa que nos pareció a todos muy interesante, los temas que más le interesaban o más podían interesar a un artista en un país socialista.

Yo pienso que por ese camino se puede llegar a una respuesta, acercarnos bastante al tema propuesto y de una manera, además, mucho más concreta. Por lo pronto, me quedé con el deseo de seguir escuchando la respuesta del compañero Wajda y yo propondría que él la desarrollara ahora.



Kurt Maetzig

Mucho me alegra que se haya planteado un problema tan polémico y tan interesante como éste de enfocar "Lo moderno en el Arte", porque se trata de determinar conceptos que son tan importantes como el problema de lo bello.

Para ilustrar mis palabras, daré un ejemplo. Para los que están en los buques norteamericanos, fiscalizando la entrada de la Isla, lo bello tiene un significado; para nosotros, otro totalmente diferente.

Si analizamos el mundo actual, encontramos que estamos atravesando una fase de grandes cambios y el arte se plantea la tarea fundamental de crear en la gente nuevos gustos, nuevos puntos de vista, comunicarle una alegría de un carácter totalmente nuevo: la alegría de cambiar el mundo.

Por lo tanto, yo calificaría de modernos todos los medios que se utilicen para transmitir esa alegría de participar en el cambio del mundo; o sea, a mi entender, son modernos todos los medios que se utilizan para crear una mayor capacidad de comprensión de este enorme proceso de transformación, de cambio, del mundo en que vivimos.



Tomás Gutiérrez Alea

Yo creo que no hay ninguna contradicción en lo que acaba de decir el compañero Maetzig y lo que yo propuse, dado que hablar sobre temas concretos nos puede conducir por un camino más claro en la conversación.

En definitiva estamos en un país socialista —hay directores aquí de la Unión Soviética que fue el primer país socialista, directores de las democracias populares, hay directores de Cuba y hay directores de un país capitalista que se sienten muy cerca de nosotros; o sea, todos participamos de algo en común y es que tenemos nuestra proyección hacia el futuro y hacia éso encauzamos nuestras ideas y nuestros esfuerzos. Por lo tanto, yo repetiría la pregunta que se le hizo anoche al compañero Wajda.

Andrzej Wajda

No traía un programa, una teoría realista preparada. Trataré de hacerlo durante mi intervención.

Considero que al principio hay que desechar los problemas de tipo formal que tal vez pudieran ser tema de nuestra discusión. Quizás si me encontrara en mi país, o mis colegas directores en sus países respectivos, los problemas formales serían más atractivos y se podrían discutir ampliamente. Pero aquí, justamente en la situación en que nos encontramos, considero que lo correcto es hablar sobre algo distinto.

Para todos es claro que el creador —en nuestro caso concreto los directores de cine— tiene que expresar algo, expresarse en nombre de alguien, pero la situación no es

tan fácil. Cada clase en el poder trata de crear sus propios artistas, sus creadores. Trata de formar artistas que puedan dar a conocer sus convicciones, sus puntos de vista. Incluso yo diría que no es necesario convencer a los artistas de esta realidad, ellos la comprenden perfectamente porque al fin y al cabo proceden de esta formación.

En este caso concreto, la situación es completamente distinta. Está naciendo una nueva sociedad que todavía no tiene sus artistas. Todavía están ocultos en algún lugar y los veremos únicamente después de haber transcurrido algún tiempo. En esta situación, considero que los artistas jóvenes, aquellos que todavía son bastantes sensibles para poder expresar algo distinto, algo nuevo, se unen a esa nueva clase, tratan de conocerla y de expresar sus ideas y sentimientos.

Creo que así se presenta la situación en Cuba. Así se presentaba en Polonia hace algunos años. Pero esos artistas no provienen directamente de esa clase y sería utópico pensar que aceptan completamente todo el nuevo programa y que están absolutamente de acuerdo con todo, sencillamente porque han sido educados en condiciones distintas y sus puntos de vista, estéticos y morales, provienen de otra época. Pero ellos entienden que no unirse a la Revolución significaría quedarse al margen, es decir, perder esta oportunidad única en su vida y al mismo tiempo se dan cuenta que está ocurriendo una devaluación, una destrucción de lo que existía antes. Aquí se concentra, para mí, el problema principal.

Cuando Roma fue destruida por los bárbaros, fue destruida esa admirable cultura romana, se destruyeron aquellas hermosas esculturas, y de los grandes edificios únicamente quedaron ruinas.

¿Pero, los que vencieron a Roma no tenían razón? Claro que sí tenían razón. ¿Pero acaso los grandes artistas de



**Mihail
Kalatosov**

aquella época no lamentaron la destrucción de esa cultura? Claro que sí. Y aquí se refleja el drama de todo artista que se une a una Revolución. No puede eliminar todos los elementos de la vieja cultura que es admirable y tiene sus tradiciones, pero la nueva sociedad requiere algo nuevo y justamente, en unir esas contradicciones consiste lo moderno en el arte, lo que constituye un problema fundamental.

En este momento no puedo dejar de mencionar un gran nombre. Estoy pensando en Eisenstein. Considero que Eisenstein justamente trató de unir estos dos elementos contradictorios. ¿Hubiera sido posible que Eisenstein se olvidara de todas las admirables tradiciones de la cultura rusa que lo formaron y que formaba parte de sí mismo? Pero al mismo tiempo, ¿no veía él que su participación en la Revolución era para su arte una gran oportunidad?

No quisiera entrar en muchos detalles, porque no estoy preparado para hacerlo de manera suficiente, pero creo que este problema ha quedado lo suficientemente claro.

El artista lleva consigo una cierta tradición, la Revolución —que después de cierto tiempo se consolida— comienza a formar su propia tradición. La Revolución no puede dejar de tomar en consideración los elementos nacionales; al contrario, quiere absorberlos, pero en el primer momento, naturalmente, trata de destruirlo todo. Destruye las admirables esculturas romanas, las convierte en cal. Ver que construye iglesias pequeñas y no las bellas de tipo romano y ver en esos embriones, en esos elementos todavía tan poco bellos las premisas futuras; estar enamorado del pasado y al mismo tiempo aceptar el presente, es para mí el drama moderno del artista y el fondo de lo moderno en el arte.

Yo no estaba preparado para intervenir en esta discusión y ni siquiera sabía lo que se iba a tratar aquí. Pero me parece que hablar de lo moderno en el arte, cuestión que interesa mucho y no solamente aquí, recuerda un tanto la cuestión de la piedra filosofal. En la Unión Soviética, recientemente tuvo lugar una discusión respecto a lo moderno, a lo que representa lo moderno en el arte. La discusión duró una semana, se habló mucho pero, al fin y al cabo, quedó en eso: en una discusión y no se llegó a ninguna conclusión concreta.

Se puede plantear la cuestión de qué es lo moderno en el arte; más, responder a esto, es una cosa extremadamente compleja. Se puede responder, naturalmente; se puede hallar una respuesta, una respuesta no concreta, sino más bien filosófica, en el sentido de mirar hacia el futuro, todo lo que mueve este futuro, pero seguirá siendo

una respuesta filosófica.

Un arte propio y plenamente moderno solamente puede existir allí donde hay una clase vencedora, una clase que lucha y una clase que construye su futuro. E incluso esta clase que construye el futuro también sufre y sobrevive unos procesos muy complicados. Por ejemplo, el arte soviético. Nosotros estamos profundamente convencidos de que nuestra filosofía, nuestra ideología, nuestro credo filosófico son los más perfectos, estamos seguros de ello —naturalmente, hay quien no está de acuerdo con nosotros— pero hasta nuestro arte y nuestra ideología pasan por unos procesos muy complejos. La pintura, las bellas artes, el mismo cine, nuestra poesía, han pasado por fases muy diversas y complicadas. Tenemos una lucha contra lo que frena el desarrollo. Lo que ayer nos parecía actual, moderno, perfecto, hoy, en realidad, puede ser un freno que detiene nuestro movimiento.

Es muy característico lo que ha ocurrido, por ejemplo, en el terreno de la pintura. Los artistas que, después de la Revolución, eran los más progresistas, los más revolucionarios, los que con sus carteles, con sus cuadros y sus dibujos animaban el movimiento revolucionario y daban aliento a los combatientes, hoy esos mismos artistas, son los que mayormente frenan el desarrollo de la pintura soviética y contra ellos lucha actualmente la juventud dotada, la juventud que siente que puede crear algo nuevo, a la cual esta vieja generación impide el crecimiento. Eso es lo más característico, esos procesos complicados, esa lucha es precisamente lo que más caracteriza estas búsquedas de lo nuevo, de lo moderno.

Por ejemplo, ¿qué pasó en el terreno de la literatura y, especialmente, de la poesía? La cumbre de la poesía revolucionaria lo fue Maiacovski. Después de Maiacovski —puede ser en parte por la influencia del culto a la personali-

dad, en parte como resultado de toda una serie de procesos que ocurrían en el país— la realidad es que llegó a crearse una situación tal que parecía que después de Maiacovski no había poesía revolucionaria. Y aunque este proceso se verificaba lentamente y no en la superficie, no a la vista de todos sino que era un proceso interior de un desarrollo que no se podía apreciar a simple vista, resultó al cabo de cierto tiempo que, precisamente, los jóvenes poetas soviéticos son uno de los destacamentos del arte soviético más avanzado, más moderno y más revolucionario.

Para estos jóvenes, para esta nueva generación de poetas fue muy difícil abrirse camino, fue muy difícil mostrar su capacidad porque tropezaban con serias dificultades, pero ellos sentían que veían algo nuevo, que veían las cosas desde un nuevo ángulo, que las enfocaban de una forma nueva y tenían el afán de decir aquello que veían de esa forma nueva, buscando también algo nuevo en la forma de expresarse, sabiendo convencer de lo que veían. Por eso precisamente yo opino que se crearon las premisas necesarias para el desarrollo de la nueva poesía soviética, de la poesía que hoy tenemos en

nuestro país.

Y lo más notable en este movimiento poético, que ha tomado tal auge, es que en esta nueva poesía se conjugan perfectamente dos cosas que antes se consideraban completamente opuestas: lo revolucionario y lo social en la poesía y, al mismo tiempo, lo íntimamente personal, aquello tan individual que hasta hace poco tiempo se consideraba poesía profundamente lírica y más bien incluso "poesía en aras de la poesía", como "arte por el arte", pero no poesía social.

Por eso opino que lo más moderno de nuestro arte contemporáneo es precisamente, en este momento, nuestra poesía y creo que este destacamento de jóvenes poetas va a tener —y ya está teniendo— una gran influencia sobre las demás ramas del arte.

En las demás ramas del arte también podemos observar procesos bastante complicados, pero lo importante es que todos, sin excepción, buscan esta piedra filosófica de lo moderno en el arte, que ninguno se queda en sus viejas posiciones y que todos persiguen algo nuevo que los hace buscar.

Me parece que lo más importante en el artista —la juventud es un período que transcurre y que se va— pero





Armand Gatti

con los cambios sociales que están ocurriendo aquí, es lógico que esto sea lo que más les preocupe.

En estos días he tenido la oportunidad de ver algunas películas cubanas. Unas me han gustado más, otras menos, pero entre todas ellas hay un cuento que está hecho, me parece, con los ojos, con todo el sentimiento, de un verdadero artista moderno: Me refiero a "Año Nuevo". Me parece que está hecho por artistas que sienten profundamente lo que es el cine moderno en todos los sentidos, lo mismo desde el punto de vista de la forma como desde el de la maestría en el hacer o las tendencias artísticas.

El problema en realidad estriba no solamente en sentir, en buscar lo contemporáneo, en conocer perfectamente todas las reglas y todas las posiciones de la estética marxista-leninista: Eso es imprescindible para todo artista contemporáneo. Lo importante es saber sentir lo contemporáneo en su maestría de hacer, en su manera de ver, en su forma de expresarse. Mi punto de vista personal es que un cineasta moderno debe poseer hasta el máximo el arte de la forma. (Creo que la época en que se discutía sobre forma y contenido, cuando se planteaba la cuestión de forma y contenido como dos cosas antipodas, opuestas, corresponde ya al pasado).

Respecto a "Año Nuevo" puedo decir que el autor posee hasta tal punto la maestría de la forma que puede decirse que se encuentra en las filas del destacamento más capaz de los cineastas modernos.

Este problema de lo moderno en el arte va a preocupar durante mucho tiempo a los cineastas y es un problema que no morirá, porque cuando llegue una generación de nuevos cineastas se volverá a plantear la cuestión. Al igual que la vida, que es infinita, este problema se planteará también infinitamente ante cada nueva generación.

Quisiera pedir excusas por intervenir ahora, pero se han planteado una serie de asuntos y puesto que yo soy el único representante del mundo capitalista, aunque no pertenezco a él, puede ser que por eso los problemas para mí se planteen de una manera completamente diferente.

Yo quisiera partir de una forma mucho más sencilla. Cuando me encuentro ante una escena por filmar, los problemas —en el nivel en que los estamos colocando aquí esta noche— no existen. Son problemas concretos, problemas del momento que tienen que tener su solución en el momento. Si luego ese momento tiene un valor de temporalidad, es sólo en virtud del arte cinematográfico, que hace que una escena tomada en un momento dado esté destinada a durar y repetirse indefinidamente.

Todo esto para decirles que para mí sólo existe el presente. Estoy de acuerdo con Wajda cuando dice que los bárbaros tenían razón, lo único que les reprocharía es no haber destruido bastante. Pa-



lo más importante en el artista es no perder nunca esa facultad de ver y de encontrarse en la propia corriente, en el propio transcurso de la vida.

Si el artista no posee esa facultad de ver lo nuevo, lo que mueve la vida, todo lo que hay de nuevo en ella, entonces el artista se convierte en un hombre del pasado y ya no puede continuar su trabajo creador.

Para los cineastas cubanos este tema es especialmente importante: lo siento ahora y lo sentí cuando visité Cuba la vez pasada. Naturalmente que

ra mí, aunque parezca brutal, el pasado pertenece a los cadáveres y el futuro, tal como se plantea aquí esta noche, me parece una forma resumida del cristianismo que predica la vida eterna.

Por lo tanto, sólo le doy valor al presente. Voy a dar un ejemplo que toca de cerca al compañero Kalatosov. Yo creo, aunque los interesados no fueran de mi opinión, que la grandeza y la alegría de los revolucionarios que construyeron la Unión Soviética no radicaba en el futuro tal y como se perfilaba en la lejanía, sino en el presente que construían en medio de las peores dificultades, en cada piedra que colocaban. Y cuando un edificio quedaba terminado, en pasar a otro edificio.

En la situación del artista hoy en día, pienso contrariamente a Wajda que no es sólo el hecho de la Revolución lo que ha llevado a una Revolución social, a una Revolución en el hombre. Hay también otros elementos muy importantes de los cuales nuestro siglo, por suerte y al mismo tiempo por desgracia, es muy fértil. Hay elementos tales como la lógica, sobre la cual el hombre se ha apoyado durante muchos siglos, que era para el hombre el mejor medio de aprehender el universo, y esta lógica está desmoronándose en sus propios fundamentos, tan es así que las matemáticas se ven obligadas a inventar su propia lógica, cuando las matemáticas han surgido del razonamiento lógico y por eso actualmente nos encontramos ante una posibilidad infinita de matemáticas contradictorias.

Para mí, para dar una definición más simple, el artista que no es de izquierda, para emplear una gran palabra, el artista que no va en el sentido de la historia, no existe. Pero mientras tanto, el artista que va en el sentido de la Historia, que no es un elemento de subversión en el interior de ese movimiento de manera de poner siempre en cuestión las victorias conquis-

tadas, es un artista petrificado.

El cine, que tiene necesidad —aún antes de realizarse— de ser aceptado por unas treinta personas, se arriesga a encontrarse ya despedazado de antemano, aún antes de ser comenzado. Evidentemente que ya aquí entra un problema económico. Es evidente que los problemas son muchos más fáciles para ustedes en los países socialistas, al menos lo supongo, pero para nosotros son bastante difíciles. Tener la aprobación de un productor, que son los últimos poetas que nos quedan, es algunas veces fácil, pero encontrar la de un distribuidor es muy difícil.

Para volver a un tercer punto, el del problema de la forma y el contenido, del cual el compañero Kalatosov decía que le parecía resuelto. Yo no lo creo, porque pienso que pesa mucho sobre una gran parte del cine revolucionario, que se obstina con desesperación y grandeza en volver siempre a esa obsesión de la forma burguesa. Y aquí vuelvo a la historia de los bárbaros, es por eso que lamento que no lo hayan destruido todo.

Yo pienso que el fin del creador es destruir cierto número de costumbres, de maneras de ver que enferman al hombre. Cada nueva manera de ver que se le aporte al hombre es una manera de liberarlo porque, como dije un día por la televisión moscovita —aunque creo que fue mal traducido— el fin del artista es repatriar el ser en el hombre.

Kurt Maetzig

Es muy interesante ver el mismo problema planteado en formas tan diferentes. En mi país también se discute mucho sobre estas cuestiones, pero nosotros nos hemos tornado un poco escépticos con respecto a las soluciones finales.

Sentimos que estamos en el camino y cada uno de nosotros sabe perfectamente que

en el arte cinematográfico cada año surge algo nuevo y seguirá surgiendo. Cuando se llevó el sonido al cine, éste no solamente enriqueció el arte cinematográfico sino que también lo llevó un poco atrás y la influencia teatral no siempre ha tenido un resultado positivo. Sin embargo, fue una gran sensación la película de Kalatosov basada en la teoría de Eisenstein que re- encontró los fundamentos del montaje de Eisenstein en una forma bastante superior. Así se han presentado muchos factores nuevos en el arte cinematográfico que han influido sobre él haciéndolo avanzar.



Después de 1945, cuando nosotros empezamos a crear nuestro arte cinematográfico, conseguimos realizar algunas películas interesantes, pero después entramos en una fase en que nuestras películas ya no presentaban resultados satisfactorios, ya no eran interesantes. Eran películas muy didácticas en su contenido y faltas de interés en la forma, conservadoras en la forma.

Pero, a pesar de todo, hicimos esas películas con todo nuestro entusiasmo. Lo interesante, lo contradictorio, es que nosotros aprendíamos a través de ese trabajo y, a pesar de todo, hacíamos películas carentes de interés.

En esta fase, el problema se planteaba de tal manera que el contenido tenía el primer plano y la forma quedaba relegada a un plano secundario.

De todas maneras, nunca se puede discutir el problema del contenido sin plantear el problema de la forma. El contenido siempre estará ligado a la forma pero, entre nosotros constantemente se confundía el contenido de una película con el tema de esa película.

Uno de los aspectos de esta fase fue la planificación temática en la producción cinematográfica, pero ya ahora realizamos muchas películas en las que ciframos grandes esperanzas. Comenzamos a constatar que al arte cinematográfico estuvo comprimido en un camino muy estrecho durante mucho tiempo, pero ahora ese camino comienza a abrirse, las posibilidades formales aumentan y esto no solamente con respecto a la fotografía, sino también a la dramaturgia y a la actuación de los actores. Por ejemplo, en relación con la música, ya estamos tratando de apartarnos de la música de tipo melodramático.

Actualmente en nuestra producción cinematográfica hay un gran movimiento documental que apoyamos, hasta tal punto, que recomendamos a nuestros jóvenes directores que comiencen con un trabajo documental. Además, hay

una serie de publicaciones de carácter teórico como nunca antes habíamos tenido.

El arte cinematográfico no puede ser observado y considerado sin tener en cuenta al público. Y este público, los espectadores, ha tenido, en nuestro país, un notable desarrollo en los últimos años. Ese público ya entiende problemas muy complicados y no acepta la condición de sencillo alumno escolar. Estoy completamente convencido de que el arte cinematográfico socialista es, y continuará siendo, un arte de masas, pero al mismo tiempo se plantea el problema de la profundidad de ese trabajo. No es necesario solamente un arte que vaya a las masas, sino también que su profundidad alcance a esas masas. Durante muchos años los artistas, después de llegar a cierta posición, se sintieron como profesores y maestros del público y en esa actitud se olvidaron de que para ser maestro de una masa, es necesario ante todo ser un escolar, un alumno muy bueno de esa masa.

Así que nosotros, actualmente, no estamos tan convencidos de las cosas que creíamos en la época en que hacíamos esas películas tan poco interesantes. Ahora abrimos nuestros oídos y nuestros ojos y contamos con todas las posibilidades formales del arte cinematográfico para servir a la Revolución y la construcción de la Sociedad Socialista.

**Julio
García
Espinosa**

En realidad pensaba que el tema de ¿Qué es lo moderno en el Arte?, debía resultar fácil de abordar, si tal vez la vida se hubiera mantenido en condiciones más espontáneas, porque indiscutiblemente que una respuesta simple sería



que todo hombre o artista contemporáneo se supone que haga un arte contemporáneo, moderno.

Sin embargo, el tema es complicado, y prueba de ello es que uno siente que se nos hace difícil el concretar bastante al abordar dicho tema. Nosotros quisiéramos hacer un esfuerzo, tal vez guiados por la actual situación nuestra de ser un poco administrador de toda la producción del ICAIC, que nos lleva casi de una manera obsesionante a concretar las cosas, de tratar de plantear algo concreto al respecto.

Es difícil porque nosotros estos problemas casi siempre los hemos abordado más sobre la práctica que sobre la teoría. Inclusive a veces aquí, en el Instituto, nosotros hemos discutido algunas películas y hemos, casi inconscientemente, identificado lo moderno con el ingenio, con la originalidad o con el estilo personal

de un director. Es cierto que lo que se nos pide al plantear el tema es que busquemos aquello que de común hay en el arte y en todos los que trabajamos en el arte. A nosotros nos parece que esta cuestión de lo moderno en el arte está muy relacionado, o fundamentalmente está relacionada, con la evolución del pensamiento. Si nosotros tomamos, por lo menos si los marxistas tomamos el marxismo, la filosofía marxista, como la expresión más alta del pensamiento, nosotros podríamos decir, y creo que en alguna medida se ha caído en esto, que los artistas que adoptan esa filosofía o que viven en un país cuyo sistema responde a esta filosofía, se supone que sean los artistas de pensamiento más avanzado y por lo tanto los artistas que hagan un arte más moderno.

Sin embargo, es evidente que eso no es así. Es cierto que puede haber un artista que tenga como suya esta actitud filosófica, que viva en un país socialista y sin embargo sea menos moderno que un artista de un país capitalista.

Esto, indiscutiblemente, tiene sus causas y cuando yo hablaba de tratar de concretar el tema, trataba de plantearlo desde el punto de vista que, tal vez un poco egoísta, nos interesa a nosotros, es decir, ¿por qué es posible, cuáles son los fenómenos que pueden ocurrir en un país socialista, en un país que adopta la filosofía marxista que como contradicción pueda sin embargo dar lugar a que existan artistas que no estén a la altura del pensamiento moderno?

Creo que Wajda atina cuando señala la necesidad de encontrar la unidad en esa contradicción que tiene que abordar, y se plantea, el artista que viene orgánicamente con estructura de la vieja sociedad y al que se plantean exigencias nuevas con el surgimiento de la nueva sociedad.

Posiblemente no tener en cuenta ese factor —como mu-

chos otros que pudiéramos encontrar analizando el tema por ese camino— ha dado pie para que los artistas con una filosofía marxista —que no es un ropaje con el que se viste a un hombre desnudo— se encuentren a veces navegando bajo una orientación poco esclarecedora y viva.

A nosotros, si es que hemos sido suficientemente claros, nos gustaría oír opiniones al respecto.

Armand Gatti

Solamente unas palabras. Me es difícil sentirme participe dado que marxista en París no es lo mismo que en Praga, en Varsovia, Berlín o Moscú. Hay problemas de contexto y metodología que son absolutamente diferentes, así que sería una cuestión no marxista pasar más allá de mi contexto para ponerlo en un plano abstracto.

Cuando hablo de cine, me siento obligado a tener en cuenta el centro del cine francés, el Gobierno que hay en Francia en este momento, los movimientos de lucha, las contradicciones y entonces percibo que los problemas tal y como se me plantean a mí, o como se le plantean a cualquier otro compañero francés que hace cine, son completamente diferentes de los vuestros.

Personalmente, yo estoy aún en la fase de combate, ustedes ya están en la fase de construcción. Son dos mundos diferentes. Yo creo que en cierto sentido, mi posición es más fácil que la vuestra. Como quiera que sea, también a nosotros nos es muy difícil hacer películas.

Andrzej Wajda

No seas niño, Gatti. ¿Por qué estás sentado ahí, hablando tan inteligentemente? Porque para tí trabajaron 2,000



años de cultura romana y eso es algo que no se puede echar por la ventana; además, no se puede tomar el principio de destruirlo todo, a menos que exista la posibilidad de una guerra atómica.

Existen datos comunes que todos poseemos, no solamente nosotros, sino también los espectadores de cine. Las normas marxistas nos plantean únicamente un deber más difícil que a los artistas de los países capitalistas. Quieren que nosotros hablemos a las masas y no podemos dejar de tomar eso en consideración, pero las masas también tienen sus costumbres, sus tradiciones, que tampoco se pue-

dejar de tomar en consideración.

¿Qué tenemos que hacer con el cristianismo? ¿Podemos borrarlo y tratar de actuar como si no existiera? ¿Es algo que podemos aprovechar? Creo que existe toda una serie de elementos que pueden conjugarse a nuestra causa porque de lo contrario, la situación sería muy parecida a la que existe alrededor de esta mesa, donde la mayoría entiende lo que habla solamente a través de sus traductores.

Si queremos llegar a las masas, tenemos que encontrar, dentro de algunos elementos, un idioma común con ellas. Si habláramos en un idioma griego muy bello, temo que muy poca gente nos entendería. Eso no quiere decir que no tengamos que hablar en forma bella, claro que sí tenemos que hacerlo; sino que tenemos que hablar con las mismas palabras que utilizan las masas, y para mí, ese es un proceso irreversible: hacer una obra de arte que sea comprensible para las masas y que interprete lo que para ellas no ha sido completamente expresado hasta la fecha.

El compañero Kalatosov hablaba de la poesía soviética y nos decía que la poesía soviética se encuentra en la vanguardia en comparación con otras expresiones del arte soviético. Pero justamente, nadie más que Kalatosov nos dio una película como "Cuando Vuelan las Cigüeñas", que ha sido el principio de cambios en el cine soviético.

¿Cómo es que Kalatosov tiene en Polonia una enorme cantidad de amigos, una cantidad tan grande de espectadores? Diría que una cantidad de espectadores mayor que la mía, aunque yo pertenezco y vivo en el país. De manera muy sencilla. Kalatosov se ha puesto en contra de las películas soviéticas que tenían un carácter burgués. Demostró que existe un idioma nuevo, un idioma más dinámico, más complejo, que ayuda a entender más rápidamente el cine.

Nos ha entregado héroes que son ejemplo, no solamente para la Unión Soviética, sino también para los jóvenes polacos.

¿Hubiera sido posible conseguir esto sin emplear elementos que todos llevaban, pudiéramos decir, por debajo de la piel, pero que justamente él ha presentado de manera más completa? Y aquí yace otro problema que nace por el hecho mismo de que se es director de cine en un país socialista.

Creo que tenemos que mirar a todo lo que está realizándose y quiénes están realizándolo. Toda nuestra atención debe estar concentrada en el hecho de cuidar que el arte no se convierta en un arte académico, —que gusta cada vez más a los productores, pero— que no llega al corazón del espectador. Considero que éste es un tema al lado del cual no podemos pasar sin tratarlo directamente.

Armand Gatti

Quisiera responder brevemente a Wajda. Creo que me expresé mal, o que él me comprendió mal. Cuando digo que el pasado debe existir —cosa que mantengo— sea el pasado de los siglos o el del individuo, me refiero al hecho de que el progreso del individuo es la puesta de nuevo en cuestión de ese pasado, ya que aquello que estuvo ligado a un contexto, a unas necesidades, que tuvo en su momento una razón, no tiene necesariamente que estar ligado a nuestro contexto, a nuestras necesidades y tener esa misma razón en este momento.

Vladimir Cech

No estaba presente cuando comenzó la reunión, así que no puedo considerar cómo se ha desarrollado toda la discusión. Pero básicamente, veo

el problema que se discute.

Opino que no estamos en la situación, ni científica ni artísticamente, de establecer leyes. No podemos establecer ni la ley de Arquímedes ni cualquier otra. Lo que sí podemos es medir nuestra propia capacidad de ver la vida actual y creo que las cuestiones sobre el sentido del arte moderno —lo que es moderno, lo que no es moderno, lo que es revolucionario, lo que es reaccionario —son cuestiones bastante peligrosas, porque llevan a una simplificación — tanto desde el punto de vista ideológico como formal para buscar una respuesta a algo que no podemos contestarnos hoy.

El compañero Wajda justamente respondió a Gatti cuando le dijo que 2,000 años de cultura romana lógicamente son 2,000 años de cultura (y en China son 5,000 años y en otros lugares aún más) y, justamente, este problema es inseparable del estado en que está el pensamiento filosófico y ético de cada artista y del de su propia nación.





Mi opinión, solamente mi opinión, es que no podemos hoy plantearnos la cuestión de qué es lo moderno si ante todo no hacemos un análisis absolutamente científico del mundo en el cual estamos viviendo, digamos desde 1938 hasta nuestros días; por qué caminos revolucionarios ha pasado sin que nos hayamos dado cuenta.

Actualmente en el mundo se producen muchos acontecimientos, lo cual es lógico, ya que pasamos un desarrollo catastrófico que ha aportado mucho nuevo. ¿Sabéis que existe una teoría sociológica de origen ruso, pero que se desarrolla en Occidente, que afirma —entre otras cosas— que la guerra es positiva y que trae ganancias a las naciones? Y lo prueba con algunos hechos. Dice, por ejemplo, la guerra trajo —la penicilina, los aviones supersónicos, la cibernética y muchas cosas más. Pero no podemos afirmar que únicamente la guerra sea el centro del progreso, porque la historia nos ha demostrado que las épocas de mayor desarrollo artístico y científico no han tenido nada en común con la guerra.

Pero quiero volver a la idea que había planteado anteriormente de las cuestiones que no podemos contestar si no hacemos antes un análisis de cómo ha cambiado todo el mundo, por ejemplo, en biolo-

gía, en física, en la técnica de las comunicaciones, hasta en las matemáticas, cuando las matemáticas se consideraban como una ciencia terminada, y en las ciencias sociológicas, en las relaciones de la sociedad.

Este tremendo desarrollo que tiene lugar desde, digamos 1938 hasta nuestros días, está ejerciendo —según mi opinión— una influencia tremenda, sin que el hombre se dé cuenta, sobre toda la sociedad, sobre su pensamiento, sobre sus sentimientos y concepción de la verdad y la mentira.

Este proceso se me asemeja al caso de gentes que hubieran vivido por años en un ambiente contaminado de radiación, sin darse cuenta. Solamente se extrañan de lo que está pasando, se preguntan: ¿Cómo es que todo está cambiando; que todo está viejo, que nacen niños deformes, que mi propia vida está cambiando, si el tranvía corre aún por los mismos rieles? Todo en la sociedad parece como antes, pero no es cierto, todo es diferente.

Creo que no es posible separar cualquier cuestión artística teórica del análisis científico del desarrollo de la sociedad durante los últimos veinticinco años, ya que esta influencia es muy fuerte y así lo testimonian muchas películas de ustedes: que existen nuevos acontecimientos, nuevas relaciones entre la gente.

Probablemente también los artistas tendremos que considerarlas cuestiones científicas y éticas —si no hubiera ética, no habría arte. La opinión sobre lo moderno es muy variable, no tengo derecho a hablar en nombre de los artistas soviéticos pero, por ejemplo, después del reciente viaje de Stravinsky a la Unión Soviética y la aceptación masiva de sus composiciones más modernas por el público, probablemente se esté revisando con mucho esmero cierto punto de vista con respecto a Stravinsky.

Para mí lo moderno, lo verdaderamente moderno es, digamos, Chaplin. Y no veo actualmente a ningún director que tome el cine del mismo modo que él. Creo que es un artista revolucionario, no solamente un gran artista, sino también revolucionario.

Quiero volver al concepto básico de la novedad de los acontecimientos de la vida y de las nuevas relaciones. Considero que quizás sea en esta dirección donde tengamos que buscar las premisas antes de preguntarnos qué es lo moderno en el arte.

Opino que en el arte es necesario hacer analogías con las ciencias, o al menos, interesarse en ellas, porque en las ciencias cada palabra es exacta y debe tener un valor. Sobre el arte, muy a menudo estamos buscando expresiones, leyes, fórmulas y eso, a lo mejor, no es bueno.

Mihail Kalatosov

Quisiera decir unas palabras. Al oír hablar a Cech sobre los problemas de la ciencia, he recordado una historia muy interesante. Ocurrió en el año 1941. En aquellos momentos me encontraba en el Leningrado cercado, eran los días más difíciles de la ciudad. Por el trabajo que entonces realizaba, me encontraba en el ejército. Era la época del hambre y yo también la su-

fria. Inesperadamente me enviaron a hablar con un piloto alemán cuyo avión había sido derribado. El prisionero se encontraba en un local, llamémosle así, con solamente dos paredes, las demás habían sido destruidas por los bombardeos.

Comenzamos nuestra conversación, le hice las preguntas de rigor conforme a su situación militar. Resultó ser una persona muy interesante. Era un músico especialista en teoría musical. Había terminado la facultad de filosofía, conocía perfectamente el marxismo. Entonces comenzamos



una conversación ya de otro tipo. Una conversación sobre altos temas con un hombre que poseía una amplia visión intelectual.

A mí me interesaba conocer cuál era su posición y qué pensaba respecto a la guerra, respecto al momento actual de la guerra, y cuál era su estado anímico en vista de lo que le había ocurrido. Me dijo que comprendía perfectamente que después de nuestra conversación lo fusilarían, pero que si yo tenía deseos de conversar con él, lo haría. Me decía esto en tono de superioridad y comenzamos la siguiente conversación: Desde las posiciones filosóficas de Kant y Hegel, me quería demostrar que la vida a la cual

nosotros pertenecemos, nuestras convicciones, estaban destinadas a desaparecer. El lo demostraba en forma asombrosamente interesante. Estaba plenamente convencido de que a ellos pertenecía el futuro. No el futuro físico, sino lo que hay detrás de él, las ideas, las concepciones en nombre de las cuales hablaba conmigo tan desdeñosamente.

Nuestra conversación concluyó sin que él perdiera nada de su convicción de que yo no comprendía el sentido de la vida; él lo sentía mucho y me compadecía porque yo no podía comprender toda la grandeza de la idea en nombre de la cual él combatía.

Era un ejemplar muy interesante. Estaba hasta tal punto convencido de su verdad ideológica que con lógica y convicción asombrosas demostraba que todos los que defendíamos las ideas de la paz y de nuestro mundo estábamos condenados a perecer.

Todos sabemos en qué terminó todo aquello. He recordado esta conversación por la situación en que hoy nos encontramos, ya que según acaban de comunicarnos estamos bloqueados por la escuadra norteamericana y he asociado estas dos situaciones.

Quiero hablar ahora también de que últimamente uno de los problemas centrales de las discusiones más importantes en la Unión Soviética, fue la confrontación entre los especialistas en física y los trabajadores del arte, respecto a la importancia de la cibernética en el arte.

Se han desarrollado discusiones insólitas sobre este tema; en ellas han intervenido uno de nuestros cibernéticos más destacados que en forma bastante documentada y convincente demostraba en un artículo que el futuro pertenece a la cibernética, que cualquier imagen artística, literaria, pictórica, e incluso ci-

nematográfica, puede resolverse por medios cibernéticos.

Su argumentación era hasta tal punto fundamentada y hasta tal punto no admitía apelación pues parecía hasta tal punto profunda, que la resonancia de ese artículo en los medios de los trabajadores del arte se podría comparar a la explosión de una bomba atómica.

A lo largo de la discusión intervino una cantidad colosal de físicos y teóricos, pero como resultado —si mal no recuerdo, ya que la discusión duró largo tiempo y nadie cedió en sus posiciones— lo que sí sé, es que cuando a ese famoso cibernético se le propuso escribir una poesía —en la forma más elemental, más primitiva— por medios cibernéticos, dijo que una tarea cibernética puede resolverse solamente en partes y la totalidad quizás dentro de unos cincuenta años.

Yo pienso que a pesar de todo, el dominio del pensamiento, el dominio de la percepción del mundo en imágenes artísticas es muy complejo, sus raíces penetran muy profundamente en la historia de la sociedad, de las clases.

También hay que notar una peculiaridad del artista de nuestros días —ésta es mi opinión personal— si dentro del hombre no existe un principio optimista, cualquiera que sea la sociedad a que pertenezca, este artista no puede ser un verdadero artista de nuestra época. Me parece que ese rasgo de optimismo es el más elemental, imprescindible a cualquier hombre que en nuestra época se consagre al arte.

La comprensión de la palabra optimismo puede llegar a vulgarizarse extremadamente, pero yo la comprendo como una insólita curiosidad que debe existir en el artista. Todo lo nuevo, todo lo interesante que nace en nuestra época es resultado, precisamente, de esa curiosidad.

Jorge Fraga

Y quisiera hacer un esfuerzo por caracterizar lo que interpreto acerca de cómo nos planteamos nosotros, los directores jóvenes cubanos, toda esta serie de problemas. No es una tarea fácil porque creo que el rasgo dominante de nuestra actitud ante estas cuestiones es la confusión y la necesidad de encontrar respuestas, específicamente respuestas de carácter filosófico. A nosotros se nos plantea la cuestión en este nivel: Hacemos cine, hacemos cine en una sociedad socialista y en un mundo que tiene sobre sí la amenaza de una guerra.

Y la primera pregunta que se nos ocurre, la primera pregunta absolutamente necesaria, es: ¿qué hacer con este cine? Desde luego, creo que para todos nosotros, sin excepción, la respuesta es qué hacer con este cine en la Revolución.

Sin embargo, es ahí donde comienzan las dificultades. Creo que justamente lo mo-

Creo, repito, que lo moderno consiste —o en el punto de partida del análisis de lo moderno, al menos al nivel en que nosotros nos planteamos esta cuestión— en la forma concreta que adquiera esta respuesta.

Cuando uno se plantea esta búsqueda de una respuesta concreta, de concretar, o mejor dicho de concretar esta respuesta tan amplia como es hacer la Revolución, pues toma varios caminos, se le van ocurriendo diversos caminos. Hay uno que parece el más lógico, o que es, efectivamente, el más lógico y decir: nosotros no somos los primeros en hacer la Revolución Socialista, otros ya la han hecho y, por muy peculiares que sean las características de nuestra Revolución, es tan socialista como cualquier otra y su contenido es idéntico a cualquier otra Revolución Socialista. Vamos entonces en busca de esta respuesta concreta a la experiencia, a la experiencia práctica de los artistas de los demás países socialistas que han confrontado problemas similares y vamos también a la sín-

fiero a los casos a los que hemos tenido acceso, ya que por condiciones de aislamiento hay muchas cosas que no conocemos: Nos referimos concretamente a la literatura que hoy llega a nosotros— nos encontramos también que en toda esta literatura teórica reina una gran confusión. Sabemos, en efecto, que en el campo socialista está produciéndose una renovación y que existen puntos de vista nuevos sobre todas estas cuestiones. Sin embargo, tenemos la impresión de que las publicaciones que nos llegan de los países socialistas no reflejan todos estos nuevos movimientos que nos podrían servir a nosotros de alguna ayuda. Creo que en eso los compañeros responsables de las publicaciones que se traducen al español, que llegan a nosotros, son muy conservadores y no están a la altura del desarrollo efectivo que está ocurriendo allí en esos países.

Creo que existe todavía una cierta resistencia —y creo que también está reflejada aquí entre nosotros— a atacar la realidad en aquellos problemas más candentes que siempre son los medulares y una cierta resistencia a llamar a las cosas por su nombre. Por ejemplo, se ha hablado aquí del optimismo. A nosotros nos preocupa el problema del optimismo, pero siempre que oímos hablar de optimismo nos surge la pregunta de qué clase de optimismo se trata. ¿Se trata de ese optimismo que se refleja en algunas novelas de la literatura soviética, por ejemplo, que nos han llegado y que mejor merecería el nombre de ingenuidad? Se nos plantea el problema de la comunicación con el público. Un problema vital. El compañero Maetzig habla de que en los últimos tiempos el público de su país se ha desarrollado mucho y por lo tanto rechaza todo este tipo de arte que conocemos muy bien, que suponía en el público una cierta posición de alumno escolar. Y nosotros hoy, a tres años de Revolución, nos planteamos:



derno, por lo menos, el punto de partida para el análisis de lo moderno en el arte, consiste en la forma concreta que se dé a esta respuesta tan abstracta, respuesta que creo será la misma para muchas generaciones y que, sin embargo, cada generación va a tener que volverse a preguntar.

tesis teórica que ellos hayan podido hacer de toda esta experiencia práctica.

Encontramos entonces que de una parte los resultados de esa experiencia práctica, en general, dejan mucho que desear. Vamos a las fuentes teóricas y nos encontramos que también —desde luego, me re-

es que ha sido alguna vez el público un alumno escolar?

Nos encontramos también toda una serie de conceptos, supuestamente principios de la estética marxista-leninista, nos encontramos por ejemplo con el concepto de posición de partido y espíritu de partido y es absolutamente imposible —al menos para mí y caería en una gran contradicción con lo que dije al principio— suponer que semejante principio de la estética pueda ser rechazado, pero cuando vemos en la práctica y en la teoría en qué consiste el espíritu de partido o la posición de partido, nos encontramos con una entelequia, con un ¡Abrete, Sesamo— para los caminos del arte, con una gran abstracción que, y esto por lo menos ya yo lo tengo claro, que se olvida de la esencia contradictoria de la posición de partido. Si no se reconoce la esencia contradictoria de la posición de partido en el arte se cae de lleno en el plano de la metafísica, en el plano del idealismo.

Nos encontramos con el problema del futuro: somos revolucionarios, o por lo menos queremos ser revolucionarios, el futuro domina nuestras acciones, nuestros pensamientos. Las diferencias empiezan cuando uno trata de responder qué cosa es el futuro y aquí yo me lo respondo de esta manera. Para mí el futuro es hoy, para mí, el futuro es lo que haga hoy. Esta identificación de futuro y presente, o por lo menos trabajar en el presente, o mirar el futuro desde el punto de vista del presente, es esencial. Podríamos hablar de otra serie de cuestiones también relativas a los problemas teóricos, pero creo que pueden echarse a un lado porque tengo la sospecha, y en algunos casos la certeza, de que son problemas ya efectivamente superados en todas esas discusiones recientes en los países socialistas.

Y cuando paso al campo de la experiencia práctica, quisiera señalar dos ejemplos de lo

que a nuestro juicio es reflejo de una actitud verdaderamente moderna en el arte. Me refiero a la película soviética "Paz al Reclín Llegado". Me refiero a la actitud que se refleja en esta película más que a sus logros formales, y creo que el problema de la actitud es esencial, y me refiero a la película polaca de Munk, "Ma-la Suerte".

¿Qué es lo que yo encuentro moderno en esa actitud? o ¿por qué yo encuentro que esa actitud es moderna?

Alov y Naúmov y Munk hacen estas películas en circunstancias similares, en circunstancias de reformas, de renovaciones, de la eliminación de problemas que se habían planteado en sus respectivos países como consecuencia de la época del culto a la personalidad.

¿Qué es lo que pretenden hacer esas películas? Un llamado al pensamiento concreto. Un llamado a dejar a un lado todos los estereotipos que se habían instalado en amplias zonas de la conciencia social de esos países. En suma, estas películas se vuelven elementos activos en el desarrollo revolucionario de esos países, en elementos transformadores, elementos de desmistificación que creo que, en última instancia, ésa es la razón de ser del arte revolucionario.

Esta capacidad del artista de estar apegado a su realidad, de mirar como quería Engels, la realidad tal y como es, de tomar partido sin olvidar lo contradictorio que implica esa toma de partido, es decir, la unidad de la afirmación, de la conquista y la inconformidad ante lo conquistado, para que la vida sea perennemente un movimiento.

Y me parece que por aquí o, por lo menos, es lo que yo personalmente he encontrado como más atractivo, más interesante y como más maduro y creo que por ahí puede canalizarse la forma de una actitud verdaderamente moderna ante el arte. Claro, se confrontan

algunos riesgos, creo que la vida es eso más bien, riesgo. Pero es bueno tratar de caracterizar los riesgos de cada momento. Cuando se trata de incorporar esta actitud y específicamente cuando me la trato de incorporar, me encuentro que se trata de una actitud forjada al calor de varios años de experiencia en la construcción del socialismo.

Eso quiere decir que nosotros, con sólo tres años y pico de Revolución, tenemos el riesgo de incorporarla un poco mecánicamente en el sentido en que esta nueva actitud, lejos de ponernos al día, no haga más que darle más solidez a una actitud anterior y que ya no tiene contenido. Sin embargo, creo que además tenemos las condiciones para que este riesgo sea el menor posible. Hay las premisas de la lucidez necesaria para afrontarlas. Nuestra propia Revolución, que ha sufrido un proceso de maduración muy rápido, nos da las premisas para arrostrarlo. El riesgo consiste en incorporar esta actitud al momento de negación y no al momento a que esta actitud corresponde que es al momento superior, al momento de la negación de la negación.

Sin embargo, si trabajamos más, aunque ya se está haciendo y se han tomado medidas muy concretas para ello, en el sentido de tener más información y más experiencia de otros países, se nos van a dar los instrumentos necesarios y vamos a poder hacer un arte que cumpla ese requisito de ser revolucionario, es decir, de ser desmistificador y de ser al mismo tiempo un arte bello y, por lo tanto, más revolucionario todavía.

Alrededor de todo esto hay mil cuestiones, mil cuestiones; yo quisiera detenerme aquí porque he venido a esta mesa redonda, más que a hacer planteamientos, a buscar respuestas que lo vayan a uno encaminando hacia la solución del infinito número de dudas y de problemas que nos plantea nuestro trabajo.



**Mihail
Kalatosov**

Cuando hablo de optimismo, algunos compañeros se alarmaron un poco. Es terrible si la palabra optimismo se interpreta en una acepción vulgar, en esa acepción en que se encuentra aplicada primitivamente en algunas obras de arte de nuestra literatura y de nuestro cine. Cuando yo hablo de optimismo, me refiero a su concepción filosófica.

Las dos magníficas películas de Wajda, "Kanal" y "Cenizas y Diamantes", a mi entender, poseen un alto grado de optimismo en ese sentido filosófico a que me refiero, a pesar de todo su tragicismo.

Si entendiéramos el optimismo en forma vulgar, estas películas serían plenamente pesimistas —anti-optimistas—; es decir, serían películas artísticamente reaccionarias, cuando en realidad son profundamente revolucionarias.

**Andrzej
Wajda**

Creo que el problema es complicado aún por otra razón. Lo vemos a través de esos científicos de los que hemos hablado tanto. En Polonia hay una buena escuela matemática, conocida en todo el mundo.

He hablado con uno de esos matemáticos. Me dijo: "Nosotros nos encontramos en una situación muy difícil. Encontrar nuevas fórmulas creadoras en matemáticas es punto menos que imposible. Todos los aparatos que poseemos y dominamos, no nos plantean nuevos problemas. Únicamente pueden realizar nuevos descubrimientos las personas que emplean métodos diferentes, basándose sobre principios que para nosotros son absurdos".

Una situación semejante confrontamos en el cine. En los últimos tiempos han sur-

gido nuevos hombres que han hecho cosas interesantes. De manera imprevista, los jóvenes están realizando películas que les permiten colocarse en las primeras filas de los directores de cine y eso, a nosotros, marxistas, nos plantea un problema muy difícil.

Nosotros quisiéramos, por medio de la deducción lógica, saber por qué caminos tenemos que llegar a las soluciones. Nosotros tenemos al respecto algunas tradiciones y tácticas de trabajo; y sin embargo, no siempre se puede lograr, porque esos jóvenes hacen las cosas de manera imprevista.

Los científicos soviéticos que preguntaban la necesidad de determinar, valiéndose del cálculo matemático y físico, el sendero que debe seguir el arte, tenían razón. Es que existe un complejo de problemas que tratados de manera científica nos pueden dar algunas soluciones. La cinematografía americana en serie, sin máquinas y sin cibernética, llegó a ese fin. Los americanos hacen películas banales que llegan a gran cantidad de espectadores. No podemos dejar de tomar eso en consideración, porque es un hecho.

Pero, de esa manera, no se pueden realizar obras de arte.

Es como un hombre que está parado un poco al margen y que mira de reojo los asuntos, los problemas que nos rodean. Pudiera ser que ese hombre, de mirada un poco extraviada, los viera de manera diferente a como nosotros los vemos e hiciera algo nuevo, porque los ve de otra forma, quizás insólita, pero interesante.

Y cuando hablamos de los problemas de la organización del cine, tenemos que tomar en consideración que esos hombres, que miran de reojo, tienen la posibilidad de expresarse artísticamente y que de ellos podemos esperar grandes cosas, pero que a esa gaita no



podemos tomarla como una solución, no podemos planificarla, surgen de manera imprevista.

Hablo de esto, porque los compañeros cubanos están empezándolo todo y no estaría bien si en el principio cometen ese error. Tienen que aprovechar otros medios para llegar al fin concreto, tienen que analizar lo que están produciendo, lo que van a producir, basándose sobre normas determinadas, sobre las normas del cine socialista.

Tomás Gutiérrez Alea

Yo pienso que hemos estado discutiendo bastante sobre el problema este de "lo moderno en el arte". Fraga decía que él había venido aquí con la aspiración de encontrar algunas respuestas a tantas dudas que se ha planteado sobre este problema. Ese ha sido también mi caso particular. Sin embargo, creo que no estoy muy optimista en cuanto a haber encontrado alguna respuesta a ésto a pesar de que los compañeros han tocado aspectos interesantes del problema que sin duda nos ayuda-

rán en nuestra experiencia práctica de alguna manera.

Yo creo que efectivamente, Cuba se encuentra en una situación muy particular, muy especial. Estamos en medio de una revolución socialista —la más joven en este momento— y podemos aprovechar sin duda toda la experiencia de otros países, todos los errores cometidos en otros países que antes que nosotros han recorrido este camino. Eso, unido al hecho de que en este momento en esos países, o sea en los demás países socialistas, casi sin excepción se está llegando a una mayor claridad y una mayor soltura en el tratamiento de estos problemas, creo que nos coloca en una posición ventajosa a nosotros los cubanos a pesar de no tener detrás de nosotros los



2,600 años de cultura que pueden tener los europeos.

Yo no quiero hablar muy extensamente porque pienso que a veces corremos el peligro —sobre todo no sé si será un peligro común a todos los países socialistas, pero en Cuba lo hemos tenido durante el corto tiempo que llevamos de revolución— y es el peligro de teorizar demasiado, de tratar de encontrar una respuesta clara, sin contradicciones, es decir una respuesta en la que hayan sido dilucidadas a fondo todas las contradicciones utilizando la llave maestra del marxismo. Entonces por ese camino, pienso que se puede llegar y que se ha llegado en algunos casos, a fijar normas a priori de lo que se debe hacer en este caso en el campo del arte socialista.

En esta aparece la necesidad o tendencia de teorizar demasiado, y no hay que insistir en ello, tomemos por ejemplo la experiencia soviética que en este momento efectivamente ha superado toda una serie de contradicciones que se planteaba a sí misma ya que durante mucho tiempo sus obras surgieron de normas que trataron de fijar claramente lo que debía ser el arte socialista y en muchos casos, es muy claro para todos, que se llegó a lo que yo llamaría un idealismo socialista en contraposición a lo que muchos creían ver como un realismo socialista.

La experiencia alemana que nos relató el otro compañero en la que se llegó a una planificación temática, también nos debe enseñar algo. Deben ser errores que no tenemos por qué cometer nosotros. La experiencia polaca también nos puede enseñar algo. Es decir, en Polonia creo que han reaccionado a tiempo y han superado a tiempo la mayor parte de estos problemas.

Y la experiencia del compañero Gatti, marxista de un país capitalista, también nos debe enseñar algo. Gatti habla del presente como su auténtica preocupación. Yo la comparto. Habla de que el artista es el artista de izquierda, no se concibe un artista que no sea de izquierda, y habla de los problemas materiales del cine, es decir, de los problemas que se le plantean en los países capitalistas con los productores y que en los países socialistas pueden ser superados más fácilmente, aunque no creo que estén totalmente superados todos ellos.

Ahora bien, yo creo que en arte la práctica, en definitiva, debe preceder a la teoría; que es necesario primero, por lo menos nosotros que estamos en un momento de comenzar, realizar todo lo que podamos en la práctica, mostrar todas nuestras contradicciones, ver nuestra realidad tal como es y después, pues sacar conclusiones.

