

KIM JONG IL

SOBRE EL ARTE TEATRAL

¡TRABAJADORES DEL MUNDO ENTERO, UNIOS!

KIM JONG IL

SOBRE EL ARTE TEATRAL

Charla con los dirigentes del campo
del arte y la literatura
20 de abril de 1988

I N D I C E

1. LA REVOLUCION TEATRAL

- 1) La Revolución en el Teatro es una exigencia de la época y del desarrollo del Arte
- 2) La lucha para crear un nuevo Teatro a nuestro estilo
- 3) El teatro al estilo de *La ermita Songhwang* es un nuevo tipo de teatro
- 4) El Teatro Revolucionario Antijapones, raigambre histórica de Nuestro Arte Teatral

2. LA DRAMATURGIA

- 1) El texto es la base ideo-artística del teatro
- 2) La estructuración dramática es lo fundamental en la dramaturgia
- 3) El parlamento es el principal medio descriptivo del texto teatral
- 4) El tono es el matiz estético de la representación teatral

3. LA ESCENIFICACION TEATRAL

- 1) La dirección es el arte de la creación y el mando
- 2) La actuación es el arte de recreación del carácter
- 3) La escenografía teatral debe ser tridimensional de cambio continuo
- 4) La música es un importante medio para la puesta en escena

Hace días el gran Líder, camarada Kim Il Sung, asistió a la representación del teatro revolucionario *Acto festivo*, famosa obra inmortal llevada al escenario por el Conjunto Dramático Nacional, y consideró que es magnífico. Sus palabras encierran una alta valoración a los artistas que han llevado a la escena con éxito las inmortales obras conforme al gusto estético de nuestro pueblo según la orientación del Partido para hacer una revolución en el teatro.

Han transcurrido más de diez años desde que nos entregamos de lleno a esta revolución. En este tiempo los artistas de teatro, en acato a esa orientación del Partido lograron escenificar con todo éxito *La ermita Songhwang*, y al estilo de esta pieza, otras famosas obras inmortales escritas por el gran Líder en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa: *Inmolación en la conferencia internacional*, *Carta de la hija*, *Tres en pugna por el trono* y *Acto festivo*. Estas cinco piezas teatrales revolucionarias son valiosos frutos de la orientación del Partido para generar una revolución en el campo del teatro, y relevantes resultados de los abnegados esfuerzos de los artistas fieles sin límites al Partido y el Líder.

Al realizar con éxito esa revolución, pusimos punto final al teatro obsoleto y llegamos a poseer uno nuevo, al estilo de *La ermita Songhwang*, correspondiente a la época del Juche. Este tipo de teatro no sólo en su contenido y forma materializa cabalmente los requisitos de las ciencias humanistas del Juche, sino que también en su sistema y método de creación se basa firmemente en los principios estipulados por la idea Juche; en fin es un nuevo tipo de teatro.

Por su alto valor ideológico y artístico, tan pronto se estrena, disfruta de la total aprobación y del amor de nuestro

pueblo y de gran simpatía por parte de otros pueblos. Para nuestro pueblo es un orgullo y honor tener el teatro al estilo de *La ermita Songhwang*, que agrada a todos.

En el proceso de la revolución teatral iniciada cuando se puso de nuevo en escena la obra clásica *La ermita Songhwang*, se perfeccionaron las ideas y teorías sobre el arte teatral jucheano y se establecieron el sistema y el método para la creación de piezas de esa índole.

La original teoría sobre el teatro constituye la guía programática para crear el arte dramático socialista y comunista acorde a las exigencias de la época y la aspiración del pueblo. Su formulación de modo ordenado es el principal logro alcanzado en la revolución teatral.

Sosteniéndola y aplicándola cabalmente en la práctica creadora, debemos desarrollar más nuestro arte dramático aunque ahora esté a un alto nivel.

1. LA REVOLUCION TEATRAL

1) LA REVOLUCION EN EL TEATRO ES UNA EXIGENCIA DE LA EPOCA Y DEL DESARROLLO DEL ARTE

La revolución teatral es una lucha para crear un nuevo teatro revolucionario acorde con las exigencias de la época.

Promoverla es una tarea importante relacionada con las demandas de la época y el destino del teatro.

El arte y la literatura son producto de la época y se desarrollan y cambian sin cesar a medida que ésta avanza. Este es el legítimo proceso de su desarrollo. La nueva época histórica, en que las masas populares, otrora oprimidas y humilladas, han llegado a ser dueñas del mundo y de su destino, demanda nuevas obras de arte y literatura que hagan relevantes aportes a la obra de transformar el mundo y forjar su destino de modo independiente y creador, y de realizar la causa histórica de la liberación nacional, clasista y del hombre. Sin embargo, en tiempos anteriores a la revolución en el campo de la dramaturgia, el arte dramático no estaba a la altura de las exigencias de la época y la aspiración del pueblo. Es indiscutible que ese arte teatral necesita un cambio audaz.

El teatro es un género artístico de larga historia. Nacido y desarrollado acorde al avance de la cultura de la humanidad, fue desarrollándose sin cesar pese a que sufriera tales o más cuales reveses. Mas en la época contemporánea, abocado a una grave crisis dejó de progresar. Esto se debe en parte a la amplia

divulgación del cine y la aparición de la televisión, lo cual, sin embargo, no deja de ser una condición objetiva. El que el arte teatral entrara en un estado de estancamiento en la época contemporánea tiene la causa en él mismo.

La época avanzaba, pero el arte teatral no se desprendía del anticuado esquema. Las obras de teatro en la sociedad explotadora trataban casi en su totalidad la vida palaciega de los reyes en el feudalismo, la historia oculta de los amoríos de algunos aristócratas o la vida disoluta de unos burgueses. Desde luego, algunas de ellas enaltecen lo noble y hermoso de la vida del hombre, denuncian los males sociales y las injusticias y esclarecen la verdad de la vida. Pero esas obras, por diversas trabas socio-históricas y las limitaciones del concepto del mundo de sus autores no muestran, analizada con agudeza, la esencia de la sociedad explotadora llena de contradicciones ni indican al pueblo el acertado camino a seguir. A finales del siglo XIX y principios del XX con el desarrollo del teatro comercial y la consiguiente elevación del interés por ganar dinero, el arte teatral fue mercantilizándose y convirtiéndose más y más en reaccionario. Frente al corrompido teatro burgués apareció el teatro de la clase obrera.

Este teatro fue revolucionario en su contenido. Describió principalmente la lucha revolucionaria y las actividades creadoras de las masas populares para derrocar el régimen explotador y construir la sociedad socialista y comunista. Eso significó un enorme cambio en función del desarrollo del arte teatral conforme a las exigencias de la época y las aspiraciones de los pueblos.

Sin embargo, a la luz de las demandas de la época del Juche el precedente teatro de la clase obrera adolecía de no pocas limitaciones.

Las masas populares de nuestra época demandan que el

teatro presente el modelo de hombre independiente, de nuevo tipo, que ha llegado a ser dueño del mundo, y describa sus actividades creadoras encaminadas a transformar la naturaleza, la sociedad y los seres humanos conforme a sus exigencias consustanciales. El precedente teatro de la clase obrera, aunque ponía en el centro de la trama a las masas populares como dueñas de la historia, no describía su digna vida y lucha por la independencia ni dio clara respuesta al problema del destino del hombre independiente. Además, su forma no se desprendió del viejo esquema.

Después de la liberación nuestro arte teatral, aunque era revolucionario en su contenido ideológico, tampoco superó el viejo esquema en la dirección, el sistema de actuación, la escenografía y el método de representación. Por eso es natural que las piezas no estuvieran acordes con el gusto estético y los sentimientos de nuestro pueblo. El pueblo, al fin y al cabo, no ama sino rechaza tales obras.

Por esta razón, en un tiempo algunas personas consideraban el teatro un género anticuado y atrasado, y cuestionaban la necesidad de mantener el conjunto teatral. No hay que dejar de reconocer al teatro como tal porque esté a la zaga de la época.

Como género artístico de larga historia, constituye un excelente medio para la educación ideológica y estética. No existe otro género artístico tan relacionado con la vida e identificado con el hombre. A nuestro pueblo le gusta mucho el teatro. Debemos fomentarlo, desarrollarlo más, en lugar de abandonarlo.

Ciertas personas decían que con el espectáculo teatral era difícil despertar el interés del público dado que se están difundiendo ampliamente el cine y la televisión; estaban equivocadas. El teatro tiene peculiaridades que el cine y la

televisión no pueden suplir. Por mucho que se desarrolle el arte cinematográfico y por muy ampliamente que se difunda la televisión, no pueden sustituir jamás al teatro. El espectador ve la pieza desde la platea en comunicación con los actores, por eso recibe la impresión de realidad, como si viera la vida real. Pero una obra teatral que se transmite por televisión, no da tal impresión e influye menos estéticamente. Como el teatro es un arte escénico, sólo viéndolo desde la platea se puede recibir tal impresión y sentir interés. Por eso, después de estrenar el drama revolucionario *La ermita Songhwang*, famosa obra clásica que adaptamos a nuestro estilo, cuando ciertos funcionarios propusieron transmitirlo sin demora por la televisión para divulgar ampliamente los éxitos de la revolución teatral, no lo acepté. No hay que tratar de abandonar el teatro simplemente porque el pueblo ame el cine y la televisión. Nos vimos precisados a llevar a cabo la revolución en el teatro para salvarlo del estado de estancamiento y para desarrollarlo a tenor de las exigencias de la nueva época.

Hacer esa revolución fue un requisito insoslayable para completar la que se efectuaba en el arte y la literatura.

Esta revolución no termina con el cambio en un campo artístico o en uno o dos géneros literarios y artísticos. Se cumple con éxito sólo desechando todo lo anticuado en la literatura, el cine, el teatro, la ópera, la música, la danza, las bellas artes, el circo y los demás campos, y creando lo nuevo acorde a las exigencias de la época y las aspiraciones del pueblo.

Sobre la base del análisis del lugar y el papel que ocupan el arte y la literatura en el proceso revolucionario y constructivo, nuestro Partido hizo que primero se produjera una revolución en la esfera del arte cinematográfico, el más

poderoso medio para la educación de las masas, y seguidamente en el campo de la ópera donde se dejaba sentir más el viejo esquematismo. Como resultado, desde finales de la década de los 60 hasta comienzos de la de los 70 en el campo del arte cinematográfico y el operístico se llevó a cabo una resonante revolución en el proceso de adaptación al cine y la ópera de las famosas obras clásicas *Mar de sangre*, *El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa* y *La florista*. Decidimos imprimirle también un cambio al arte teatral sobre la base de los éxitos y experiencias acumuladas en dicho proceso, y a principios de la década de 1970 dimos la orientación de hacer una revolución en el teatro y la impulsamos de lleno.

Gracias a ello se registró un cambio trascendental para llevar a cabo la revolución en el arte y la literatura en su conjunto.

La creación de un excelente modelo de teatro, en correspondencia con las exigencias de la época y las aspiraciones del pueblo, en virtud de la exitosa revolución en este campo, contribuyó a la educación revolucionaria de nuestro pueblo, produjo gran repercusión en los círculos teatrales del mundo, y hace posible mostrar en adelante, cuando se efectúen intercambios culturales entre el Norte y el Sur o se reunifique el país, nuestro original teatro revolucionario a los surcoreanos que conocen sólo obras anticuadas.

2) LA LUCHA PARA CREAR UN NUEVO TEATRO A NUESTRO ESTILO

La revolución encaminada a crear un nuevo tipo de teatro, a nuestro estilo, no fue fácil. Como fue una contienda para

acabar con lo viejo y crear lo nuevo en contenido y forma, en el sistema y el método de creación, y en todos los demás aspectos, desde el principio se presentaron muchos problemas difíciles y complejos. Era una empresa que realizábamos por primera vez, por eso no pudimos recibir ayuda de nadie ni encontramos puntos de referencia en las teorías artístico-literarias existentes. Debíamos resolver uno tras otro, a nuestra manera, manteniendo firmemente la posición independiente y según nuestra propia convicción y juicio, todos los problemas que surgían en el proceso de la revolución en el teatro.

Los escritores y artistas de la esfera del arte teatral, con la inmovible convicción de que no existen tareas irrealizables mientras cuentan con la dirección del Partido, y venciendo las dificultades sin vacilación alguna, impulsaron con vigor la revolución hasta que lograron estrenar las cinco obras dramáticas revolucionarias que responden a las demandas de la época y la aspiración del pueblo.

En nuestro país la revolución en el teatro se cumplió en medio de la lucha para barrer de esta esfera las ideas burguesas y feudales, el revisionismo, el servilismo a las grandes potencias, el dogmatismo, y demás ideas reaccionarias y espurias, y establecer el Juche.

Cuando la iniciamos, en la esfera teatral pervivían muchos remanentes de esas ideas. Algunos de sus escritores y artistas, por estar aferrados al viejo método y concepto del teatro, no habían podido llevar al escenario suficiente número de obras bien afianzadas en la política y permeadas del espíritu partidista, de clase obrera y popular. De modo particular, se dejaba sentir mucho la actitud de adhesión al teatro europeo. Muchos artistas de teatro consideraban que necesariamente las obras dramáticas debían ser al estilo europeo y adoraban las de otro país.

Los vestigios de las ideas burguesas y feudales, el revisionismo, el servilismo a las grandes potencias y el dogmatismo se manifestaban no sólo en el concepto y la posición de los autores y artistas respecto al teatro sino también en diversos aspectos del proceso creativo y de la vida. En el Conjunto Dramático Nacional existían personas que realizaban actos sectaristas o se manifestaban engreídamente como si fueran los mejores actores, sin darse cuenta que sus actuaciones se convertían en estrafalarias. Entre algunos autores y artistas se apreciaban fenómenos carentes de principios como, estableciendo relaciones del maestro-discípulos, se llamaban unos a otros precursor y seguidor, se ensalzaban o se encubrían los errores. Sin erradicar esos vestigios ideológicos de la mente de los autores y artistas teatrales era imposible crear buenas obras.

Los encargados directos de la revolución en el teatro son sus escritores y artistas, y éstos tienen la fuerza para realizarla con éxito. Como todas las demás contiendas revolucionarias, la revolución en el teatro puede llevarse a cabo con éxito cuando sus ejecutores directos, teniendo clara conciencia de su necesidad, manifiestan un elevado entusiasmo revolucionario y celo creador, con actitud de dueños y posición creadora.

Nos esforzamos para erradicar los vestigios ideológicos de la mente de ellos y establecer el Juche en la creación de piezas dramáticas, en estrecha combinación con la lucha para implantar un sólido sistema de ideología única del Partido, y dotarlos con la conciencia revolucionaria y de clase obrera. Lo principal en el establecimiento del sistema de ideología única del Partido entre los escritores y artistas del teatro es dotarlos firmemente con la idea Juche del gran Líder y con las originales teorías literarias y artísticas. La ideología Juche es la idea rectora de la revolución y construcción, la más correcta, y

la inmovible guía que debemos seguir sin vacilación en todas nuestras actividades. Las ideas y teorías originales del Partido sobre el arte y la literatura son el faro que ilumina el correcto camino en la creación del arte y la literatura socialistas y comunistas; son certeras ideas y teorías que responden integralmente a todas las cuestiones de la práctica creadora. Considerando como nuestra primera tarea el dotar a nuestros escritores y artistas con la idea Juche y la orientación artístico-literaria de nuestro Partido la impulsamos con fuerza. La reunión de los escritores y artistas del Conjunto Dramático Nacional efectuada a principios de noviembre de 1972 tuvo gran significación en el establecimiento del sistema de ideología única del Partido en el sector teatral y en llevar a sus escritores y artistas a hacer de la orientación artístico-literaria del Partido su convicción inmovible y a materializarla incondicionalmente.

La tarea de armar a los escritores y artistas con la idea Juche de nuestro Partido y su original teoría artístico-literaria pudo cumplirse con éxito con una constante educación y en medio de la lucha práctica para crear un nuevo teatro revolucionario.

Al hacer los preparativos para la revolución en el teatro dotamos a los autores y artistas con las originales ideas artístico-literarias del gran Líder y la orientación del Partido que las encarna, sobre todo con la nueva y original teoría artístico-literaria que éste formuló en el proceso de la revolución en el arte cinematográfico y operístico, así como con su orientación para la revolución en el teatro, y los indujimos a aplicarlas cabalmente en la práctica creadora. Al propio tiempo dispusimos que con mayor energía se impulsara la tarea de materializar la orientación del Partido de convertir el proceso de creación en un proceso de dotación de los escritores y artistas con la conciencia revolucionaria y de clase obrera.

En virtud de estos esfuerzos, entre los autores y artistas de la esfera del arte dramático se implantó sólidamente el sistema de ideología única del Partido, se superaron en lo fundamental los remanentes de las viejas ideas, se impulsó aún más el proceso de pertrecharlos con la conciencia revolucionaria y de clase obrera y se estableció con firmeza el Juche en todas las esferas de la vida y la creación.

Las cinco obras dramáticas revolucionarias, que responden a las demandas de la época y la aspiración del pueblo, son inapreciables logros alcanzados en el proceso de la lucha por erradicar de la mente de los autores y artistas las ideas burguesas y feudales, el revisionismo, el servilismo a las grandes potencias, el dogmatismo y demás vestigios ideológicos, establecer entre ellos el sistema de ideología única del Partido e implantar el Juche en su trabajo.

La experiencia muestra que la revolución en el teatro, al igual que en todas las demás obras, puede realizarse con éxito sólo cuando los escritores y artistas, despojándose de los remanentes de las ideas caducas, poseen conciencia revolucionaria y de clase obrera y un sólido concepto de la estética fundamentado en la idea Juche.

La revolución en el teatro fue una batalla para destruir todo tipo de viejos esquemas en la creación de obras y crear un nuevo teatro revolucionario.

El viejo esquematismo del teatro tenía profundas raíces y amplia esfera de acción. Como la historia del teatro es larga, desde muchos años atrás su viejo esquema fue arraigándose hasta más no poder y ejercía influencia sobre la dramaturgia, la dirección, la escenografía y otros campos del arte teatral.

Al iniciar la revolución en el teatro el viejo esquema se hacía sentir en diversos aspectos. No pocos dramaturgos, en lugar de materializar las exigencias de las ciencias humanistas

en sus obras, escribían piezas episódicas, atraídos por algún incidente dramático, y deliberadamente establecían conflictos incluso en piezas con temas de la realidad socialista, que no los necesitaban, inventando así dramas para el drama. Como resultado las obras teatrales no podían tratar los problemas significativos, cuya solución apremiaba el proceso revolucionario y constructivo de nuestro pueblo, ni mostrar el profundo mundo de la vida humana ni desempeñar satisfactoriamente el papel cognoscitivo y didáctico consistente en dar a conocer la verdad de la vida.

Empezamos la revolución en el teatro por eliminar los viejos esquemas de la dramaturgia.

Con este fin orientamos poner de nuevo en escena, adaptándolas a las exigencias de nuestra época, las famosas obras inmortales de teatro revolucionario creadas por el gran Líder durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa.

Esas obras constituyen el genuino prototipo de las ciencias humanistas fundamentadas en la idea Juche. *La ermita Songhwang*, una pieza teatral revolucionaria, a primera vista parece que tiene por tema la eliminación de la superstición, pero simplemente no recalca que no se debe ser supersticioso sino que además, pone de relieve la idea de que el destino del hombre no lo decide Dios o alguna divinidad, sino lo forja y decide el mismo hombre, y por eso en el mundo no existe otra cosa en que pueda confiar que no sea su propia fuerza, es decir, recalca el asunto del destino del hombre independiente. La otra obra de teatro revolucionario *Carta de la hija* simplemente no acentúa la necesidad de estudiar, sino también, de modo enérgico, la idea de que todos, quienesquiera que sean, si carecen de conocimientos, no pueden defender su dignidad como personas independientes ni cumplir con su papel creador como dueños del mundo.

También los parlamentos de las famosas e inmortales piezas teatrales revolucionarias materializaron cabalmente las exigencias de las ciencias humanistas jucheanas. Los de las piezas que existían antes de la revolución en el teatro tenían más palabras inventadas para la escena que las cotidianamente usadas en la vida. Por eso hicimos escenificar las inmortales obras clásicas que tienen parlamentos con profundidad filosófica y artísticamente pulidos, y que dan impresión de vida real como las palabras de uso cotidiano, y guiamos a los escritores a tomarlas como prototipo.

Con el método de adaptar esas obras convertimos nuestra dramaturgia en un género literario que trata principalmente a las personas, y no los acontecimientos como ocurría antes, en una genuina literatura que encarna las demandas de las ciencias humanistas jucheanas. He aquí precisamente uno de los grandes éxitos alcanzados en la revolución en el teatro.

El proceso de la revolución en el teatro fue un proceso de lucha para destruir los viejos esquemas en la dirección escénica y la actuación y establecer un nuevo sistema de dirección y actuación a nuestro estilo.

En el tiempo inicial de esta revolución, algunos directores de escena, pronunciándose por la primacía de la dirección, establecieron en sus grupos relaciones de maestro-discípulo, de índole patriarcal, y no acababan de eliminar definitivamente los vestigios de la arbitrariedad. Por no desprenderse del viejo concepto de la primacía de la dirección, en los grupos no podía implantarse un sano ambiente, una noble ética comunista de creación, ni materializarse las exigencias de la genuina ciencia humanista en la dirección escénica.

Orientamos que en la esfera del arte dramático el director elevara su papel como comandante del grupo de creación. De modo especial prestamos gran atención a destruir el sistema de

dirección de carácter patriarcal y burocrático y establecer otro nuevo, a nuestro estilo, que permite controlar a la vez la creación artística y la educación ideológica. En este proceso cambiaron radicalmente el papel y la posición del director en la creación teatral, y en la dirección escénica se establecieron nuevos principios y métodos de representación a nuestro estilo.

Lo mismo sucedió con la destrucción de los viejos esquemas y el establecimiento de un nuevo sistema a nuestro estilo en el trabajo de los actores. Como en el teatro el actor ocupa un lugar muy importante, definimos el arte dramático como el arte del actor, al igual que hicimos con el arte cinematográfico, y llamamos al actor rostro de la pieza teatral. Mas, al inicio de la revolución en el teatro subsistían muchos esquemas en el sistema y método de trabajo de los actores. Estos actuaban regidos por esquemas y con hipérbole; estaban muy afectados de falsedad y deformidad. En una palabra su actuación era de tendencia *Sinpha*. Esta actuación, formalista y naturalista, consistente en ajustar el carácter y la vida a los consabidos esquemas y actuar con hipérbole y deformidad, conduce, en definitiva, a tergiversar la vida y deformar al hombre. Sin destruir ese viejo esquema era imposible resolver el problema del destino del teatro. Emprendimos la batalla para renovar radicalmente el viejo sistema de actuación, formalista y naturalista, que fomentaba el esquematismo y la hipérbole, la falsedad y la deformidad, e impulsamos con fuerza la batalla ideológica.

Además, orientamos a los actores a actuar en el escenario como actúan las personas en la realidad y encauzamos los esfuerzos en este sentido, así como refutamos la errónea teoría que niega las actuaciones conscientes de los actores basadas en su conciencia ideológica, arguyendo algo así como “la creación subconsciente de la naturaleza orgánica”, mientras aplicamos

estrictamente la teoría de que en la representación de un personaje el concepto del mundo de los actores desempeña el papel decisivo, teoría que formulamos en el *Arte cinematográfico*. En el proceso de esta batalla los actores llegaron a actuar tan natural, viva y verídicamente como en la realidad respiran y actúan las personas, y se estableció sólidamente el nuevo sistema de actuación, a nuestro estilo, basado en el concepto del mundo del actor.

En virtud de la revolución en el teatro pudimos romper con el viejo esquema en la escenografía, convertimos el escenario en un escenario tridimensional de cambio continuo e introdujimos la música con el resultado de que el mundo interior de los personajes se expresa con más claridad y el drama adquiere mayor fuerza.

La revolución en el teatro hizo posible eliminar con audacia el viejo sistema y los métodos de creación que subsistieron por largo tiempo en la dramaturgia, la dirección, la actuación, el decorado, la música y los demás campos de la creación dramática, establecer otro nuevo sistema y métodos de creación a nuestro estilo, apropiados a las demandas de la época del Juche, y cambiar radicalmente el aspecto de nuestro arte teatral.

La exitosa realización en un corto tiempo de la difícil y complicada revolución en el teatro no se puede concebir al margen de la nueva teoría sobre el teatro.

En el proceso de resolver los acuciantes problemas teórico-prácticos que se presentaban en el montaje de piezas teatrales, con la aplicación de los nuevos conceptos artístico-literarios formulados durante la revolución cinematográfica y operística, llegamos a contar con una nueva teoría sobre el teatro, a nuestro estilo, completamente diferente a las precedentes.

La teoría del Partido sobre la creación teatral establecida

en un nuevo plano sobre la base de la original idea artístico-literaria del gran Líder se aplicó cabalmente en el proceso de la representación de las cinco obras clásicas revolucionarias, incluida *La ermita Songhwang*, conforme a la realidad actual.

Se puede afirmar que *La ermita Songhwang* es la primera obra en que están plasmadas brillantemente la original teoría y orientación de nuestro Partido sobre la creación de piezas teatrales revolucionarias. Al volver a escenificar esta obra clásica, llegamos a contar con un nuevo tipo de teatro, a nuestro estilo, completamente diferente a los precedentes; pusimos punto final a los que históricamente venían existiendo, y acogimos una nueva era del teatro. Es a partir de entonces que nuestro teatro se desarrolla como un arte que responde a las exigencias de la época y la aspiración del pueblo, y se ha operado un cambio en la elevación del arte teatral de la clase obrera de nuestra época a un nivel nuevo, superior. Podemos tener un alto orgullo y dignidad por esto.

Los escritores y artistas teatrales, consolidando los éxitos alcanzados en la revolución en el teatro, tienen que defender con firmeza la teoría de creación a nuestro estilo aplicada en las piezas al estilo de *La ermita Songhwang* y hacerla brillar aún más.

3) EL TEATRO AL ESTILO DE *LA ERMITA SONGHWANG* ES UN NUEVO TIPO DE TEATRO

El teatro al estilo de *La ermita Songhwang* es un inapreciable fruto de la revolución en el teatro realizada con éxito sobre la base de la idea artístico-literaria jucheana.

Su creación es un relevante logro, dado que propició un histórico cambio en el desarrollo del arte dramático socialista y

comunista. Ese teatro es el prototipo que indica prácticamente por qué camino y cómo desarrollar la dramaturgia socialista y comunista.

En él están encarnadas cabalmente las exigencias de las ciencias humanistas comunistas: valorar y servir a las masas populares según demanda la idea Juche.

El principal cartabón que mide el carácter y el valor social de una pieza teatral es, al igual que otras obras artísticas, la actitud que se expresa en ella hacia las masas populares. El carácter y el valor social de las obras teatrales se definen según el lugar en que colocan a las masas populares, cómo reflejan sus demandas de independencia y sus aspiraciones, cuán claramente les señalan el camino de la vida y si tienen formas acordes con su gusto y sus sentimientos. Si bien antes de la aparición de obras de la clase obrera en el escenario existían también piezas progresistas que reflejaban la vida y las aspiraciones de las masas populares, esas obras por sus limitaciones históricas y clasistas no presentaban descripciones correctas del lugar y el papel de las masas populares. Aun en el caso de dar la imagen de éstas la presentaron como un simple objeto de la historia, como mártires que languidecían bajo la explotación y represión. Sin embargo, el teatro socialista que apareció en medio de la lucha revolucionaria de la clase obrera, las valoró, en función del concepto del mundo propio de esta clase, como protagonistas de la historia, como un poderoso ente social; reflejó su aspiración revolucionaria y sus demandas e hizo grandes aportes a llamarlas a levantarse en la lucha revolucionaria. Esto es, indiscutiblemente, un importante logro del teatro socialista en el desarrollo del arte dramático de la clase obrera.

Para que una pieza teatral responda realmente a las exigencias de la época debe describir en el debido nivel la

posición que las masas populares ocupan como dueñas del proceso revolucionario y constructivo y el papel decisivo que desempeñan. Igualmente, tiene que mostrar claramente la verdad de que el movimiento socio-histórico es un movimiento independiente y creador de las masas populares, y que su conciencia ideológica de independencia desempeña el papel decisivo en la revolución y construcción. Precisamente el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* dilucida en lo artístico, con profundidad, esta gran verdad.

Esta pieza, aunque es satírica, a diferencia de otras convencionales del género, presenta a personajes positivos junto con los negativos, centrando la atención en mostrar la imagen de los positivos que en medio de la lucha contra los negativos crecen y se desarrollan como seres más poderosos y dignos en el mundo, liberados de los grilletes de la vieja ideología, como personas independientes conscientes de la verdad de que los dueños de su destino son ellos mismos y tienen la fuerza para forjarlo.

El trascendental éxito de la obra revolucionaria *La ermita Songhwang*, consiste en el hecho de que ha expresado con profundidad artística la verdad del Juche de que el dueño, el dominador del mundo, no es Dios, ni Buda ni ningún otro ser mitológico, sino, son, auténtica y exclusivamente, las masas populares poseedoras de la conciencia ideológica de independencia.

El hecho de que este tipo de teatro valore a las masas populares no significa que todas las piezas dramáticas presenten como protagonistas a obreros y campesinos. Valorar a las masas populares en las piezas teatrales quiere decir dilucidar la posición y el papel decisivo que ellas desempeñan en la revolución y construcción como sus dueñas. Aunque en el centro de la presentación no se pongan obreros y campesinos,

es suficiente con revelar la posición y el papel que ellas desempeñan en el mundo.

Ri Jun, el protagonista del teatro revolucionario *Inmolación en la conferencia internacional*, es un funcionario procedente de una familia noble. Sin embargo, en función del hecho histórico, la obra dilucida nitidamente la verdad de que depender de fuerzas extranjeras conduce el país a la ruina, y sólo confiando y apoyándose en las fuerzas del pueblo, era posible rescatar el país arrebatado por el imperialismo japonés.

El significado renovador del teatro al estilo de *La ermita Songhwang* está en que ha esclarecido la verdad de que la conciencia ideológica de independencia de las masas populares cumple el rol decisivo en el proceso revolucionario y constructivo.

El teatro al estilo de *La ermita Songhwang* es genuinamente popular, ya que también en su forma ha materializado las exigencias de la idea Juche.

Para que una pieza dramática sirva verdaderamente a las masas populares su forma debe responder a sus exigencias. El teatro al estilo de *La ermita Songhwang* resolvió excelentemente el problema de la forma conforme a las aspiraciones y demandas del pueblo en nuestra época. Puede afirmarse que su forma tiene aires de vida real. La vida le da a la obra el contenido que a su vez exige una forma apropiada. La verdadera obra teatral se caracteriza por la perfecta unidad entre su contenido y forma. Una forma discordante con las exigencias de la vida no puede considerarse buena por muy atractiva que sea. Sólo la que responde a las demandas de la vida puede considerarse una buena forma artística. Al ver piezas teatrales al estilo de *La ermita Songhwang* el público recibe la impresión de ver la vida misma, porque tienen una forma que responde a sus exigencias. Precisamente esta forma

permite presentar la vida con verosimilitud.

La peculiaridad de la forma teatral al estilo de *La ermita Songhwang* se manifiesta patentemente en la estructuración.

Ha introducido la nueva forma estructural de escenas múltiples, a partir de la premisa de que la vida no ha de ceñirse a una estructura estereotipada, sino, de acuerdo con ella deben establecerse las escenas y tramar la estructura general. Este tipo de estructura permite que según el carácter de los personajes y la lógica de la vida se compongan los cuadros en toda su variedad y amplitud y pase la vida sin interrupción al cambiar libremente el tiempo y el lugar aun en una misma escena en función del avance del drama. Permite, asimismo, que, aun mostrando la vida con naturalidad, ésta se centre de modo conciso y se unifique con coherencia de manera que sea presentada en sus diversos aspectos, en limitado tiempo y lugar.

La característica de la forma teatral al estilo de *La ermita Songhwang* se manifiesta claramente también en el decorado.

Este es un nuevo decorado multidimensional de cambio continuo.

Permite mostrar la vida de modo vivo y auténtico en toda su amplitud y profundidad al cambiar sin cesar los paneles decorativos y el fondo conforme al desarrollo del drama. Efectivamente, el teatro revolucionario *La ermita Songhwang* presenta las escenas en un curso ininterrumpido como en el cine, desde el prefacio donde la escenografía presenta un sol que nace esparciendo luminosos rayos por entre los negros nubarrones hasta el molino de agua y *La ermita Songhwang*, pasando por la vista general del caserío Sondol con su entrada cerca de un maizal, la choza de Pok Sun, el patio de la casa del terrateniente, el camino de la aldea y el patio de la casa del alcalde, y con el variado y sucesivo cambio de los decorados y el fondo permite ver la vida desde diversos ángulos. El que al

ver la representación de piezas al estilo de *La ermita Songhwang* se recibe la impresión de verosimilitud como si se presenciara la vida real, está relacionado, entre otras cosas, con ese papel de la escenografía. Este tipo de decorado, además de mostrar las circunstancias socio-históricas, las naturales y geográficas, el ambiente de la época y las costumbres nacionales de los personajes, ayuda a revelar su mundo interior y mostrar de modo plástico el proceso de su desarrollo.

La escenografía multidimensional de cambio continuo hace que la línea de emociones del drama se mantenga, sin perder unidad, induciendo al público a entrar profundamente en su mundo interior y sublimando su emoción estética. En las piezas al estilo de *La ermita Songhwang* es posible mantener la línea de emociones y elevar ininterrumpidamente el sentimiento estético de los espectadores porque el argumento se desarrolla en escenas sucesivas sin apagar las luces ni bajar el telón.

La introducción de la música es otra característica de la forma del teatro al estilo de *La ermita Songhwang*.

La música es parte inseparable de él. Se ha introducido de acuerdo a las peculiaridades nacionales de nuestro pueblo, formadas a lo largo de la historia, y a las nuevas exigencias de nuestra época, y se utiliza activamente para acentuar el contenido ideológico y perfilar las imágenes artísticas.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la música, junto a los parlamentos, sirve de importante medio para la representación. Presta activa ayuda a expresar las distintas ideas y sentimientos de los personajes, impulsar el drama, aumentar la espontaneidad en la actuación de los actores e imprimir un cambio estético a las escenas. Con su introducción las representaciones se desbordan de sentimientos estéticos y adquieren más fuerza influyente, además de que mejoró su aspecto como arte escénico integral.

En este tipo de teatro se recogen al máximo las posibilidades representativas de todos los elementos que componen la forma para resaltar las imágenes.

La nueva forma de estructuración de escenas múltiples, la escenografía multidimensional de cambio continuo y la música peculiar, conjugándose armoniosamente en la creación del carácter del protagonista y otros personajes, conforman integralmente el tipo del teatro al estilo de *La ermita Songhwang*. Puede afirmarse que ésta es una forma nueva y original, forma que permite describir verídicamente al hombre y mostrar la vida de modo vivido y se adapta al gusto estético del pueblo de nuestra época.

Ha transcurrido mucho tiempo desde el nacimiento del teatro, pero no hubo un tipo, donde la vida respondiera tan perfectamente a la época dada y se reflejaran tan nítidamente las exigencias de las masas populares como el de *La ermita Songhwang*. Es un nuevo tipo de teatro con nuevos matices en el contenido y la forma, a tenor de las demandas de la nueva época y la nueva vida.

Las piezas de este tipo ejercen gran influencia sobre la vida ideológico-cultural de nuestro pueblo y la creación del arte y la literatura socialista y comunista. Producen gran repercusión entre nuestro pueblo e impulsan con fuerza la formación de la cultura socialista y comunista.

Por su alto valor ideológico y artístico acorde con las exigencias de la nueva época y las aspiraciones de nuestro pueblo sirven de poderosa arma ideológica para formar a todos los miembros de la sociedad como revolucionarios comunistas de tipo jucheano y transformar la sociedad según los postulados de la idea Juche.

Forman en los espectadores el criterio jucheano de que el hombre es dueño del mundo y de su propio destino, y

desempeña el papel decisivo en la transformación de uno y la forja del otro, así como señalan el auténtico camino para vivir, trabajar y luchar de modo independiente y creador. Por eso contribuyen a educar al público para que, desprendiéndose de las trabas de las ideas caducas de todo tipo, tengan clara conciencia de que son dueñas de la revolución y construcción y cumplan con su responsabilidad y papel como tales. Son un manual que señala el auténtico camino de la vida, un arma para llamar a la creación de una nueva sociedad, una nueva vida.

La aparición del teatro al estilo de *La ermita Songhwang* viene a ser, junto a la ópera del tipo *Mar de sangre*, un nuevo hito en la lucha para crear el arte y la literatura socialista y comunista. Este es un proceso de transformación del mismo arte y literatura a imagen y semejanza de la clase obrera según las exigencias de la idea Juche. La revolución artístico-literaria que impulsamos bajo la bandera de la idea Juche es una obra para crear el arte y la literatura socialista y comunista. El teatro al estilo de *La ermita Songhwang* tiene trascendental significación para impulsar en una nueva etapa nuestra revolución artístico-literaria iniciada con la revolución cinematográfica.

Ese teatro esparce luz sobre el auténtico aspecto que ha de adquirir el arte y la literatura de nuestra época en su contenido y forma. Da clara explicación al carácter y la misión del arte y la literatura socialista y comunista y a las características esenciales del contenido y forma que de ellos se derivan. Gracias a ello los escritores y artistas de nuestra época están en condiciones de crear con éxito el arte y la literatura socialista y comunista contando con él prototipo práctico. He aquí precisamente el aporte histórico del teatro al estilo de *La ermita Songhwang* al desarrollo de ese tipo de arte y literatura.

4) EL TEATRO REVOLUCIONARIO ANTIJAPONES, RAIGAMBRE HISTORICA DE NUESTRO ARTE TEATRAL

Hicimos bien en comenzar la revolución en el teatro volviendo a poner en escena *La ermita Songhwang*, famosa obra escrita por el gran Líder, camarada Kim Il Sung, en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa.

Nuestra revolución en el teatro es, en esencia, una noble obra destinada a crear un arte teatral comunista que encarne cabalmente la idea Juche, llevando adelante las tradiciones revolucionarias implantadas en el género durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa. La creación de un arte teatral original, genuino teatro comunista, es inconcebible al margen de su fuerte raigambre histórica, su eterna piedra angular, las tradiciones revolucionarias del teatro.

Por lo general, las tradiciones revolucionarias en el arte y la literatura se establecen y desarrollan en el proceso de formación y fortalecimiento del sujeto independiente de la historia, el sujeto de la revolución, que exige un nuevo arte y una nueva literatura, de carácter socialista y comunista. La demanda de las masas populares de un arte y una literatura que contribuyan al fortalecimiento del sujeto de la revolución se hace realidad, única y brillantemente, por su líder.

La creación del arte y la literatura socialista y comunista, al igual que las demás tareas revolucionarias, es dirigida por el líder, quien concibe ideas artístico-literarias revolucionarias que aclaran el correcto camino para realizar esta obra y guía sabiamente las actividades para crear el arte y la literatura de la clase obrera. En este proceso prepara el basamento ideológico-

teórico y metodológico y alcanza valiosos méritos y ricas experiencias. La riqueza revolucionaria del arte y la literatura de la clase obrera preparada por el líder constituye precisamente las tradiciones revolucionarias del arte y la literatura socialista y comunista. Lo demuestra de manera elocuente la historia del arte y la literatura revolucionaria de la clase obrera.

En la época en que la clase obrera pasaba de ser objeto de la historia a ser su sujeto, Marx analizó el curso del desarrollo de la cultura humana a la luz del concepto materialista de la historia, reveló y criticó la naturaleza antipopular y antirrealista del arte y la literatura feudal y burguesa, defendió el arte y la literatura progresista, popular y realista y enunció la idea de crear otro arte y otra literatura correspondientes a la naturaleza de la clase obrera.

Lenin, tras estudiar la historia del desarrollo del arte y la literatura en el mundo en el histórico período del paso del imperialismo al socialismo, planteó la idea de crear un nuevo arte y una nueva literatura socialista sobre la base de lo progresista que se heredara del arte y la literatura del pasado, y guió a los escritores y artistas progresistas a hacerla realidad.

Como se ve, las precedentes tradiciones artístico-literarias de la clase obrera fueron establecidas por líderes de la revolución en períodos de cambios históricos.

El gran Líder, camarada Kim Il Sung, sobre la base del análisis científico de las demandas de la época del Juche en la que las masas populares, convertidas en protagonistas de la historia, forjan su destino de manera independiente y creadora, y el curso del desarrollo del arte y la literatura en nuestro país y en el resto del mundo, concibió las originales ideas que aclaran el camino que debe seguir el nuevo tipo de arte y literatura revolucionaria para contribuir al cumplimiento de la causa de

independencia de las masas populares, y en medio de las llamas de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa escribió personalmente muchas obras que llamaron a los guerrilleros y la población a la revolución, y así implantó las brillantes tradiciones revolucionarias del arte y la literatura jucheanos.

Tempranamente, en los primeros años de sus actividades revolucionarias, percatándose del papel que el arte teatral desempeña para despertar la conciencia clasista de las personas y llamarlas a levantarse en la lucha revolucionaria, personalmente creó óperas revolucionarias como la clásica e inmortal *La florista*, y piezas teatrales revolucionarias como *An Jung Gun dispara sobre Hito Hirobumi*, *Tres en pugna por el trono*, *Inmolación en la conferencia internacional*, *La ermita Songhwang*, *Carta de la hija*, *El terrateniente y su criado*, *La fiesta Chusok*, y en los duros días de la Lucha Armada Antijaponesa otras como *Mar de sangre*, *El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa*, *Acto festivo*, *Ganó mi padre*, *En ejecución del testamento*, *Quejas de los hambrientos* y *Lobos*. A lo largo del período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa dirigió con atención las actividades creadoras de los guerrilleros, de manera que se crearon y pusieron en escena numerosas piezas de teatro revolucionarias y combativas.

En esa época en la guerrilla no existían instalaciones permanentes ni grupos teatrales ni dramaturgos profesionales. Sin embargo, los guerrilleros antijaponeses hicieron las obras en colectivo y las representaron en todos los lugares donde estuvieron. Utilizaban las tiendas como telón, improvisaban el escenario con troncos, y convertidos en directores o actores, realizaban animadas presentaciones.

El Líder recuerda a veces, con profunda emoción, las funciones de las obras teatrales revolucionarias *Mar de sangre*, *El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa* y *Acto*

festivo y otras piezas teatrales, musicales y coreográficas, que se presentaron en Manjiang después de terminado el combate en la región de Fusong, así como las funciones de teatro y ópera y las agitadoras conferencias que se efectuaron durante no menos de una semana después del combate de Liukesong ante centenares de obreros que transportaron a cuestas los cereales para ayudar a la guerrilla.

Durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa las actividades artístico-literarias se realizaban animadamente no sólo en las zonas guerrilleras y en el Ejército Revolucionario Popular, sino también en las regiones semiguerrilleras y las dominadas por el enemigo, e incluso en Onsong y otros lugares del interior del país.

Esas actividades mantuvieron su vigor a lo largo del período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa contribuyendo grandemente a llamar con vehemencia a los guerrilleros y los pobladores a la lucha por la restauración de la Patria.

Las piezas teatrales creadas en aquel tiempo son amplias y profundas en ideas y temas, y de variadas formas.

El teatro revolucionario antijaponés, junto a la música revolucionaria antijaponesa, constituye lo principal de las tradiciones de nuestro arte y literatura.

A mi parecer, en la actualidad existen personas que piensan que esto se debe al gran peso que ese teatro tiene en ellas. Huelga decir que tiene un importante peso en el arte y la literatura de la revolución antijaponesa, pero sólo con el concepto cuantitativo no se puede determinar si constituye lo principal o no. En todos los casos la cuestión de qué género constituye lo fundamental en las tradiciones revolucionarias del arte y la literatura ha de ser analizada más por el concepto cualitativo que por el cuantitativo.

Aunque en el período en que el líder de la clase obrera emprendiera el camino de la revolución se crearan sólo una o dos obras artístico-literarias, si en ellas estuvieran encarnadas las ideas revolucionarias del líder y se encontraran implícitas las excelentes cualidades ideológicas y artísticas que deben tomar y llevar adelante el arte y la literatura socialista y comunista, tal obra debe considerarse como exponente de las tradiciones revolucionarias del arte y la literatura.

El teatro revolucionario antijaponés, como los demás géneros del arte y la literatura de la revolución antijaponesa, encarna cabalmente las originales ideas del gran Líder y materializa plenamente los principios y métodos de creación que nuestro arte y nuestra literatura deben aplicar de generación en generación. Desde el punto de vista del género es arte dramático, sin embargo, lleva en sí, explícitamente, métodos y principios que han de aplicarse no sólo en la creación de obras de teatro, sino también en todos los demás géneros del arte y la literatura. Además, concentra las excelentes cualidades ideológicas y artísticas de las obras de todos los géneros del arte y la literatura creadas y difundidas durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, y sintetiza sus brillantes éxitos. De modo particular, las famosas piezas teatrales revolucionarias, como obras monumentales que representan el arte y la literatura del período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, constituyen el núcleo de esas tradiciones. En este sentido afirmamos que el teatro revolucionario antijaponés constituye lo principal de las tradiciones revolucionarias de nuestro arte y literatura.

Para tener clara comprensión de las características del teatro revolucionario antijaponés es necesario conocer bien las del arte y la literatura de la revolución antijaponesa. Podemos decir que ambas coinciden.

El arte y la literatura revolucionarios antijaponeses son arte y literatura originales y revolucionarios, que tienen como su invariable guía rectora las ideas artísticas y literarias jucheanas del gran Líder y aplican cabalmente en la creación las líneas y orientaciones de la revolución coreana.

Las ideas artísticas y literarias jucheanas, nueva doctrina fundamentada en el concepto filosófico del mundo centrado en el hombre, dilucidan el principio básico de la creación, que exige resolver todos los asuntos que se presentan en la creación del arte y la literatura, sobre la base del principio de tratarlos considerando principalmente a las masas populares y poniéndolos a su servicio.

Al tomar como guía directriz las ideas artístico-literarias jucheanas, valorar a las masas populares como sujeto de la revolución y describir con profundidad su lucha para lograr la independencia y hacer brillar la vida política, las obras artísticas y literarias de la revolución antijaponesa concientizan y guían al público a defender su posición protagónica y desempeñar su papel de dueño en el desarrollo del mundo y en la forja de su propio destino. Asimismo, al crear el prototipo de comunista y de las masas populares que se abnegaron en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa teniendo como su misión principal servir a la revolución y el pueblo de Corea, realizaron un activo aporte al cumplimiento de la causa revolucionaria de nuestro pueblo para alcanzar la independencia. He aquí precisamente el carácter jucheano del arte y la literatura de la revolución antijaponesa y la razón de que represente la nueva etapa superior del desarrollo del arte y la literatura de nuestro país.

El arte y la literatura de la revolución antijaponesa defendió y aplicó certeramente el principio del espíritu partidista y de clase obrera.

Nacido en medio de las más duras y peliagudas circunstancias de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa tuvo desde el comienzo como principio básico de la creación defender los intereses de la revolución, de las masas populares, y estimuló a éstas, poderosamente, para que manifestaran en alto grado su fidelidad sin límites al gran Líder, su fervoroso amor a la Patria y al pueblo, su irreconciliable espíritu de lucha contra el enemigo, y el internacionalismo proletario. No toleró en absoluto ningún elemento contrarrevolucionario que se opusiera a las exigencias e intereses de nuestra revolución, ni ninguna manifestación oportunista que predicara la conciliación con el imperialismo y las clases explotadoras.

El arte y la literatura de la revolución antijaponesa encarnaron plenamente el carácter popular y comprensible.

El carácter popular y comprensible es una importante cualidad que determina el valor de las obras artísticas y literarias. Aunque una obra plantee un significativo y apremiante problema del ser humano, pierde importancia si no lo aclara mediante una forma grata y comprensible para todos. Sólo cuando con esta forma da una idea profunda, puede tener verdadero valor y mover el corazón de los espectadores. Con sus formas artísticas sencillas, concisas y comprensibles, las óperas y canciones revolucionarias, para no hablar de las piezas teatrales antijaponesas, dan respuestas profundas a los problemas esenciales que se presentan en la forja del destino del hombre independiente.

En el arte y la literatura de la revolución antijaponesa están combinados de modo inmejorable el alto valor ideológico y la excelente cualidad artística.

Esas obras trataban asuntos de vital importancia para la forja del destino de nuestro pueblo en aquella época, o sea los relacionados con la derrota del imperialismo japonés, la

restauración de la Patria y la construcción de la sociedad socialista y comunista en la tierra patria, y les dieron profundas explicaciones mediante las imágenes de revolucionarios y otros habitantes que luchaban sacrificando sin vacilación la vida y la juventud para alcanzar estos objetivos.

El alto valor ideológico de esas obras está apoyado por la excelente calidad artística. Su contenido, que se refiere a la lucha por la liberación nacional y clasista, tiene descripciones vivas y auténticas con formas nacionales apropiadas a los sentimientos y el gusto de nuestro pueblo.

Las piezas dramáticas y operísticas creadas en medio de las llamas de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa conmueven a los espectadores atrayéndolos con gran fuerza al mundo del drama, y esto se debe a que con su vivida y auténtica representación, desentrañan la esencia de la vida y la verdad de la lucha.

Aun hoy, a más de medio siglo de creadas, las canciones revolucionarias antijaponesas nos son familiares al oír las, nos conmueven profundamente porque, además de tener contenido revolucionario, están basadas en melodías nacionales que le gustan a nuestro pueblo. No existirán otras canciones que sean tan ricas en melodías nacionales. El arte y la literatura de la revolución antijaponesa son un verdadero arte y literatura revolucionarios que tienen alto valor ideológico exaltado por la buena y hermosa calidad artística.

Otra característica del arte y la literatura de la revolución antijaponesa es que la creación se realizaba invariablemente de manera combativa, rápida y colectiva.

Esas obras no se crearon en una tranquila oficina ni ante un escritorio. Los guerrilleros antijaponeses tuvieron que escribir la letra y componer la música de las canciones aprovechando los altos que hacían durante las duras marchas y arduos combates, así como escribir libretos y ensayar al pie de

las hogueras. Para ellos la creación artística y literaria era, en el verdadero sentido de la palabra, un combate. Aun en medio de las inimaginables circunstancias crearon y actuaron, sin perder una oportunidad, llenos de ánimo y entusiasmo creador. Después de atacar a los enemigos anidados en las ciudadelas, poblados o empresas madereras, ofrecieron funciones artísticas en el mismo lugar.

Como en la guerrilla antijaponesa no existían personas dedicadas exclusivamente a la creación artístico-literaria, siempre creaban en colectivo. En muchas obras escritas en esa época está plasmado el talento colectivo de los guerrilleros.

En el proceso de tales actividades creadoras se establecieron métodos y estilos de trabajo de creación combativos, revolucionarios y comunistas. Estos métodos y estilos, propios de la guerrilla antijaponesa y aplicados en gran escala en aquella época, constituyen inapreciables tradiciones que debe heredar nuestro arte y nuestra literatura. El arte y la literatura de la revolución antijaponesa tienen riquezas ideológicas, teóricas y prácticas que ningún otro arte y literatura poseen.

Estas riquezas están integradas por las ideas y teorías jucheanas sobre el arte y la literatura, el sistema y el método jucheanos de creación, numerosas obras revolucionarias, incluidas obras clásicas inmortales, y las valiosas experiencias y méritos acumulados en el trabajo creador. Por tener las relevantes cualidades que han de poseer el arte y la literatura de la nueva época, radicalmente diferentes a los del pasado, los de la revolución antijaponesa vinieron a constituir las gloriosas tradiciones revolucionarias de nuestro arte y literatura. Efectivamente, estas tradiciones preparadas por el gran Líder durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa son las raíces históricas del auténtico arte y literatura comunista, y la fuente nutricia que mantiene su vida.

El teatro de la revolución antijaponesa que ocupa un importante lugar en ellos viene a ser la tradición de nuestro arte dramático. Se trata del origen de la nueva historia de la creación del genuino arte teatral comunista, la fuente de la fuerza, y el sustento, que impulsa incansablemente su desarrollo. Es asimismo la incommovible piedra angular que garantiza los éxitos en todo el proceso de la creación del arte teatral socialista y comunista, un inapreciable tesoro que hemos de heredar y hacer brillar de generación en generación. Por eso debemos seguir impulsando con energía la labor para defender con firmeza la tradición de la dramaturgia revolucionaria y llevarla adelante.

A este respecto es de suma importancia adaptar las famosas obras inmortales escritas por el gran Líder a diversos géneros del arte y la literatura.

Esta es la orientación que nuestro Partido mantiene invariablemente para defender y llevar adelante las tradiciones revolucionarias del arte y la literatura. Las famosas obras inmortales son el núcleo de la tradición revolucionaria del arte teatral y el paradigma del arte y la literatura socialista y comunista. Llamamos famosas obras inmortales a las obras artísticas y literarias creadas por el Líder, porque encarnan por excelencia la gran idea Juche, que ocupa el más elevado y brillante lugar en la historia de la ideología de la humanidad, y las originales ideas que iluminan el correcto camino del establecimiento del arte y la literatura socialista y comunista. Son modelos de la ciencia humanista jucheana que exige ver y describir el mundo a la luz del concepto filosófico del mundo centrado en el hombre, valorar a las masas populares como dueñas de la revolución y dar respuestas acertadas al problema de su destino.

Las famosas obras inmortales son prototipo de las obras

artísticas y literarias, cuyo contenido socialista armoniza perfectamente con la forma nacional. El carácter y la vida de sus personajes son propiamente coreanos, e, igualmente, describen los hermosos paisajes de Corea y la vida del pueblo que en ella se mantiene y lucha.

Esas obras, que en su contenido ideológico y presentación artística han alcanzado un alto nivel digno del arte y la literatura revolucionarios de la clase obrera, constituyen inapreciables riquezas de nuestro pueblo, ya que hicieron grandes aportes al caudal artístico y literario. En virtud de ellas existen las tradiciones revolucionarias de nuestro arte y literatura, y éstas son tan brillantes que nos enorgullecen. Realmente, por contar con esas obras escritas por el gran Líder nuestro pueblo es feliz y glorioso. Hemos mantenido firmemente el principio de realizar la revolución artístico-literaria mediante la adaptación de las referidas obras a diversos géneros del arte y la literatura. La experiencia muestra que sólo trabajando fructíferamente en este sentido es posible llevar adelante con éxito las tradiciones revolucionarias del arte y la literatura, y concluir felizmente la revolución en esta esfera.

Así sucedió con la revolución en el teatro: pudo llevarse a feliz término por haberse iniciado con la adaptación de la famosa obra clásica, *La ermita Songhwang*, acorde a las exigencias de la época, con el consiguiente resultado de que nuestro arte teatral acogió la era del gran progreso que vivimos.

Ser fiel a la obra original es un principio básico para la adaptación de las inmortales obras clásicas a otros géneros. Ampliar sólo sus estructuras sin ser fiel a ellas no es sino ignorar su significado clásico.

Las ya adaptadas al teatro, al estilo de *La ermita Songhwang*, son fieles a las originales. A partir de la escenificación del drama revolucionario *La ermita Songhwang*,

el Conjunto Dramático Nacional representó excelentemente la *Inmolación en la conferencia internacional*, *La Carta de la hija*, *Tres en pugna por el trono* y el *Acto festivo*; todas son fieles a sus originales, sin que por ello se dejaran de expresar de modo claro y conciso sus ideas. Particularmente, en su nueva puesta en escena, se profundizó en el contenido ideológico de cada obra, poniendo de relieve sus peculiaridades genéricas, sin dejar de ser fiel. Esta es precisamente la correcta postura del creador para poner de nuevo en escena las famosas obras clásicas en función de sus semillas.

Para representarlas con acierto de nuevo, es indispensable estudiar profundamente las circunstancias socio-históricas que están reflejadas en ellas y comprobar con tino el vestuario de los personajes y los accesorios.

Al volver a representar las inmortales obras clásicas adaptándolas al teatro al estilo de *La ermita Songhwang* hicimos que analizaran desde diversos ángulos cuándo y con qué objetivo se crearon, cuáles eran las circunstancias socio-históricas que reflejaban, y qué era lo que no debía ser omitido en la caracterización de los personajes. Cuando iniciamos la adaptación de la famosa obra inmortal, *Mar de sangre*, al cine, los creadores, por no haber estudiado profundamente el ambiente socio-histórico que refleja y el carácter de la protagonista, no pudieron materializar cabalmente la exigencia de la original en la descripción del desarrollo del carácter de la madre. Por eso orienté que de acuerdo con la original describieran bien el hecho de que ella recibe educación revolucionaria de sus hijos, vence por sí misma las pruebas de la revolución y actúa bajo la influencia revolucionaria de un trabajador clandestino de la guerrilla. Además, hice que en lugar de la escena de su ingreso en la guerrilla que insertaron para, según ellos, caracterizarla mejor, pusieran otra en que,

como en la original, llama a la población a incorporarse a la sublevación armada junto con los guerrilleros. De esta manera la película revolucionaria *Mar de sangre* pudo asimilar, sin ninguna merma, el alto valor ideológico y artístico de la obra original. Al poner de nuevo en escena el teatro revolucionario *La inmolación en la conferencia internacional*, al inicio caracterizaron con exageración a Ri Jun, el protagonista, como si fuera un revolucionario comunista, lo que estaba relacionado con la falta de un profundo estudio del ambiente socio-histórico de esa época y el carácter del protagonista por parte de los creadores y artistas.

Cuando se adapta una obra clásica inmortal a distintos géneros del arte y la literatura, hay que comprobar con atención que el vestuario de los personajes y sus accesorios corresponden o no a las circunstancias y las costumbres de la época dada, y elegir los adecuados. Así es posible darle vida, sin afectarlo en lo más mínimo, al elevado valor ideológico y artístico de la original y aumentar su valor cognoscitivo y educativo. Un buen ejemplo de ello es que al llevar al cine la famosa e inmortal obra *El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa* resolvimos con acierto los accesorios, prestando profunda atención incluso a la busca de un morral que el protagonista lleva al hombro cuando va al monte.

Buscar e identificar las famosas obras clásicas para adaptarlas a distintos géneros del arte y la literatura es una sublime obra para transmitir, generación tras generación, la historia revolucionaria del gran Líder y sus imperecederos méritos. Por esta razón, los escritores y artistas tienen que cumplirla con responsabilidad, para adaptarlas al teatro, el cine, la novela y otros géneros.

Las ricas experiencias acumuladas durante la creación de las cinco piezas dramáticas revolucionarias en el sector del arte

teatral servirán de valiosos recursos para la escenificación de otras obras clásicas, inmortales.

Para defender las tradiciones revolucionarias del teatro y transmitir de generación en generación las famosas obras clásicas no debe interrumpirse la representación de las piezas dramáticas revolucionarias ya escenificadas.

Si años después de adaptarlas al teatro o a la ópera se interrumpiera su representación, las nuevas generaciones que nazcan diez o veinte años después ni siquiera podrán conocer qué obras famosas existen en nuestro país. Como su adaptación a diversos géneros del arte y la literatura tiene por objetivo transmitir las eternamente a las posteridades, su representación deberá proseguir 100 ó 200 años, y no, únicamente durante unos años. Entonces, diez años después los jóvenes veintiañeros que ahora son niños escolares de diez y tantos años, las verán con otro criterio que el de hoy. El deseo de ver las obras famosas se incrementa cada vez que las ven, profundizándose también la reflexión.

Al sector del arte y la literatura le corresponde proyectar o representar de generación en generación *La florista*, *Mar de sangre*, *La ermita Songhwang* y otras obras clásicas inmortales adaptadas al cine, al teatro o a la ópera, para hacer brillar eternamente los inmortales méritos del gran Líder.

2. LA DRAMATURGIA

1) EL TEXTO ES LA BASE IDEO-ARTISTICA DEL TEATRO

Para hacer un teatro de alto nivel ideológico y artístico es preciso escribir bien el texto. Aunque en un colectivo de creadores haya muchos actores de talento y directores con capacidad de representación, no es posible producir un magnífico teatro que mueva el corazón del público si no se parte de un buen texto.

El texto es la base que determina el contenido ideológico del teatro y su forma artística.

En el texto están, desde luego, la semilla, la idea temática, los caracteres y relaciones de los personajes que determinan el contenido de la pieza, y también la estructura, los conflictos, el argumento y el tono, que aseguran la forma. En él están presentes los fundamentos sobre los cuales el director y otros creadores y actores pueden establecer el rumbo de la representación y desplegar su imaginación creadora. Por esta razón, para hacer una excelente pieza hay que prestar primordial atención a escribir un texto de alta calidad ideológica y artística.

Al igual que otras obras artísticas y literarias, el texto teatral debe responder a la ciencia humanista del Juche, la comunista. Esta es una literatura que sobre la base de la idea Juche plantea el problema del ser humano y crea el genuino prototipo del hombre del Juche, con lo que coadyuva a que las

masas populares sean entes sociales más poderosos y dignos.

La dramaturgia al estilo de *La ermita Songhwang* representa esta ciencia que responde correctamente a los interrogantes que presenta la época, porque, basándose en la idea Juche de que el hombre es dueño de todo y lo decide todo, plasma de modo consecuente la exigencia fundamental de pensarlo todo teniendo en el centro al hombre y hacer que todo le sirva a él.

La ciencia humanista del Juche debe describir el prototipo del hombre independiente.

La misión principal de la literatura, que es una ciencia humanista, consiste en presentar en el centro de la obra un personaje de carácter típico que pueda servir de ejemplo para enseñar la verdad de la vida y la lucha. Al margen de la creación del carácter del hombre real, la literatura no puede cumplir de modo satisfactorio la tarea de representación que se propone. En una obra también la semilla florece y fructifica a través del carácter de los personajes. Sobre todo, el carácter del protagonista constituye en la literatura el centro que combina de modo correcto lo ideológico con lo artístico y establece la unidad armónica del contenido y la forma. En la obra artístico-literaria el protagonista constituye un pilar de las relaciones interpersonales y no sólo modela y se impone a otros personajes sino que también es el personaje central que lleva adelante el argumento. Puede afirmarse que el valor y la importancia de la cuestión humana que trata una obra literaria dependen de qué hombre se retrata como prototipo en ella.

En nuestra dramaturgia se debe presentar como modelo a personas que se van armando de modo firme del concepto de la revolución basado en la idea Juche.

Todavía nos encontramos en el proceso de la revolución, nos queda por recorrer un camino largo y escabroso. Pero, en

las filas de nuestra revolución se están relevando las generaciones, y se presentan como artífices de la revolución, como encargados del destino del país, los integrantes de la joven generación no forjados en la ardua lucha revolucionaria. Dada esta condición, para vencer todas las dificultades y pruebas con que tropecemos y alcanzar la victoria definitiva en nuestra revolución es preciso dotar a las personas con un sólido concepto de la revolución.

La concepción que deben poseer sobre la revolución los hombres que la hacen es la inspirada en la idea Juche. En cuanto a esta concepción son importantes el correcto criterio y posición con respecto al sujeto de la revolución. Para poseer tal concepción hay que ser fiel al líder, el partido y las masas, los cuales constituyen el sujeto de la revolución. Dicho en otras palabras, hay que poseer conceptos correctos sobre el líder, el partido y las masas. Estos conceptos se convierten en fe inmovible, en firme concepción de la vida, cuando son respaldados por el de la moral basada en el deber y la camaradería revolucionarios. Los conceptos sobre el líder, la organización, las masas y la moral se entrelazan inseparablemente en una concepción integral de la revolución. Para dar la imagen típica y verídica de hombres que se van pertrechando de la concepción jucheana sobre la revolución, los escritores deben describir bien el proceso de cómo en ellos encarnan por igual los conceptos revolucionarios sobre el líder, el partido, las masas y la moral.

El escritor tiene que describir de modo profundo la concepción de los combatientes revolucionarios antijaponeses sobre el Líder formada en el fragor de la ardua y severa Lucha Revolucionaria Antijaponesa. Debe mostrar en forma verídica, a través del prisma de la vida, que esta concepción constituía para ellos su fe inquebrantable, su voluntad impregnada en su

sangre y carne. Sólo así podrán conservarse puramente las brillantes tradiciones de la unidad monolítica entre el Líder, el Partido y las masas, y describirse de modo emocionante la concepción revolucionaria de los hombres de nuestro tiempo sobre el líder, surgida de las raíces históricas de estas tradiciones.

Hoy en día, los hombres de nuestra época tienen la convicción de que sólo uniéndose al Líder de modo ideológico y camaraderil pueden poseer la eterna vida socio-política. La fidelidad que nuestro pueblo le manifiesta al gran Líder es su idea y sentimiento más nobles que surgen no de un sentido de obligación sino del deber revolucionario, y constituye una demanda vital relacionada con el destino de la nación. Enaltecer como el gran Sol de la nación y serle fiel hasta el fin al estimado camarada Kim Il Sung, a quien tiene como tal por primera vez en su milenaria historia, es un deber ineludible de nuestro pueblo.

En su obra el autor debe describir de modo profundo, y en reflejo de la vida, la concepción revolucionaria sobre el Líder que nuestro pueblo adquirió según sus experiencias históricas como su fe de vida, como una exigencia vital que decide el destino de la nación, y así acentuar poderosamente que en el curso de hacer brillar la vida política bajo la atención del Líder se encuentra la genuina dignidad y alegría de vivir. De este modo, con gran fuerza persuasiva debe lograr que las personas comprendan que perseguir sólo los intereses y el bienestar personales, ignorando al Líder, la Patria y la nación, es igual a vivir como animales, y que únicamente hacer brillar la vida socio-política bajo la guía del Líder es la verdadera vida, colmada de alegría y dignidad, la más brillante vida en que está asegurada la eterna felicidad no sólo para uno mismo sino también para las posteridades.

Para crear un genuino modelo de hombre de tipo Juche es preciso describir de modo impresionante, desde un alto plano artístico, la ética y moral revolucionarias del hombre de nuestra época que personifica el principio comunista “¡Uno para todos, todos para uno!”.

En la obra el autor debe mostrar profundamente cómo las relaciones morales comunistas, que se establecen sólo entre los miembros del colectivo social que marchan mano a mano para hacer realidad un objetivo e ideal comunes, se manifiestan en los lazos entre los camaradas, en la vida familiar y de la comunidad social. Es cierto que también en las obras del pasado se trata la cuestión del deber y la amistad entre las personas y un buen número de ellas dejan cierta impresión entre el público. Pero, en todos los casos, en tales obras el asunto del deber o la camaradería se interpreta como una mera cuestión de la ética y la moral de los individuos.

En la obra el escritor tiene que plasmar profundamente el deber y la camaradería revolucionarios no como cualidades de individuos sino basándose en la concepción colectivista de la vida. Dicho en otras palabras, en vez de tratar las relaciones morales sólo como un asunto de los sentimientos y las cualidades personales como apreciar y amar a los camaradas o cumplir el deber en las relaciones entre los camaradas, en la vida familiar y la vida común social, tiene que plasmar de modo profundo el sentido de obligación moral y la camaradería revolucionarias que deben establecerse sobre la base de la fidelidad al Líder. Sólo describiendo así el carácter del hombre de nuestra época, puede servir de prototipo del hombre nuevo, cualitativamente diferente de los que aparecen en las obras del pasado.

En el texto teatral no sólo deben presentarse muchos prototipos positivos que sirvan de ejemplo en la vida y la lucha

sino también hay que mostrar con audacia lo negativo que puede aflorar en medio del avance. El camino de la construcción del socialismo no es llano y ancho solamente; tiene también trechos pantanosos, o cubiertos de espinosas malezas. Sin embargo, hay funcionarios que al no lograr vencer con las propias fuerzas las dificultades con que tropiezan en el camino de avance se muestran vacilantes, hechos presa del derrotismo, o recurren al facilismo. Las acciones de quienes, en vez de trabajar a toda capacidad para cumplir sus deberes revolucionarios arrimándose el hombro, holgazanean convertidos en meros guardianes de los puestos, o, en señorones, no prestan atención a la vida del pueblo, o no se sienten dolidos por la ejecución deficiente de la política del Partido ni se empeñan en resolver los problemas, limitándose a quejarse con los brazos cruzados, emanan de su pobre lealtad al Partido y el Líder. El escritor debe revelar de modo dramático y agudo que los factores negativos, ajenos a las ideas de nuestro Partido, causan graves daños a nuestra revolución, y que es preciso acabar de manera consecuente con ellos.

En la creación del prototipo del hombre de nuestra época es importante asegurar la integridad política.

Se trata de la exigencia consustancial de la literatura partidista y revolucionaria. La integridad política que ha de asegurarse en la creación del prototipo la conforman un criterio inmovible y una actitud de principios, basados en el lineamiento y la política del Partido. Sólo alcanzando esta integridad es posible establecer una firme línea de política partidista y aclarar correctamente la esencia de la vida en el conjunto del sistema descriptivo de la obra.

Aunque se trate de un hecho que produzca una fuerte impresión en los hombres, es inevitable que haya diversos aspectos no esenciales. A través de un análisis anatómico de la

vida el autor tiene que saber diferenciar de modo correcto lo esencial y lo aparente, y manteniendo de modo firme la línea de la política partidista, ir subordinando a ella, estrictamente, todo lo demás.

Para escribir un texto teatral de alto valor ideológico y artístico el autor debe escoger la semilla apropiada.

Si la vida de una obra artística o literaria la constituye la descripción del hombre, el núcleo que le insufla fuerza y vitalidad a ella, es la semilla. La semilla de la obra es el grano ideológico de la vida que encierra el problema fundamental que el autor quiere tratar y la base en la que pueden arraigarse los elementos de la descripción. Qué semilla escoger de la realidad constituye uno de los factores principales que determinan el carácter de la obra y su calidad ideológica y artística.

Sólo cuando se la escoge con acierto, es posible dar una respuesta correcta a la problemática humana que la época plantea con apremio, asegurar a la obra profundidad filosófica y desplegar de modo enérgico la batalla de la velocidad en la creación.

A qué objetivo de la realidad dirige su atención el autor y de qué aspecto de la vida social escoge la semilla, constituye no sólo el punto de partida de la creación; es, además, una cuestión clave de la cual depende el destino de la obra. Tal como un organismo no puede vivir si no cuenta con el factor de la vida que le insufla vigor, así también una obra sin el gen ideológico es igual a una obra muerta. La obra que no tenga núcleo no puede tener claro el asunto principal del cual se propone hablar, razón por la que cada lector puede interpretarlo de tal o cual manera, según su criterio. Como el tema y la idea de una obra emanan de la semilla, si ésta no resulta clara, como consecuencia también el tema y la idea serán confusos.

Hay que escoger la semilla que responda tanto a las

exigencias de la política del Partido como a las demandas de la dramaturgia. Sólo el escritor que observa la realidad apoyándose de modo firme en la línea y política del Partido, es capaz de analizar correctamente todos los problemas que se plantean en la vida y escoger una semilla que responda a las exigencias consustanciales de la ciencia humanista.

Para encontrar una buena semilla es indispensable que el escritor trate la realidad con corazón ardiente. De lo contrario no puede crear. Si cumple la actividad creadora por el simple sentido de la obligación, nunca puede encontrar una buena semilla que mueva el corazón de los hombres.

En la vida está la semilla que se ajusta a la exigencia de la política del Partido y puede dar respuesta al problema del hombre que plantea la época. La vida es el terreno donde la política del Partido florece como realidad y da fruto. Sólo conociendo bien la vida uno puede encontrar una significativa semilla que concuerde con la exigencia de la época y la aspiración del pueblo.

Hoy, en nuestro país el Líder, el Partido y las masas populares están unidos y cohesionados formando un compacto cuerpo orgánico socio-político e impulsan un vigoroso movimiento de avance para adelantar la victoria completa del socialismo. Esta es precisamente nuestra realidad y la vida de nuestro pueblo.

Con tal que el escritor profundice en la vida en que se está desplegando el digno movimiento de avance y comparta con las masas populares las penas y las alegrías, puede sentir en lo hondo del corazón cuán grande es nuestro país, llamado en el mundo “país socialista ejemplar” por haber obtenido resonantes éxitos en la transformación de la naturaleza, el hombre y la sociedad, y con cuán alto orgullo y dignidad nacional hace nuestro pueblo la revolución.

El nuestro es un pueblo heroico que bajo la dirección del gran Líder venció al imperialismo japonés y al norteamericano, un pueblo de férrea voluntad que sobreponiéndose a las dificultades en la rehabilitación y la construcción posbélicas levantó sobre esta tierra el régimen socialista. Aun cuando la guerra lo había destruido todo, reduciéndolo a ruinas y cenizas, nuestro pueblo acometió en el tan corto tiempo de 14 años la industrialización del país, trabajo que otros llevaron a cabo a lo largo de siglos, y construyó el Complejo Hidráulico del Mar Oeste, de primera categoría mundial, al levantar una represa de 8 kilómetros en pleno mar con nuestras fuerzas, nuestra técnica, y nuestros equipos y materiales. Ahora, con el espíritu revolucionario del Paektu y con la voluntad combativa y bravura de los días en que cruzó los ríos en llamas y marchó por terrenos pantanosos, está acelerando la gran marcha de la construcción socialista a la vez que impulsa de modo enérgico las tres revoluciones: la ideológica, la técnica y la cultural.

Sólo cuando el autor escriba la obra escogiendo su semilla en medio de los acontecimientos dramáticos y los hechos emocionantes que se registran hoy en nuestra sociedad, podrá describir de modo impresionante el inflexible espíritu revolucionario de nuestro pueblo que sin titubear ante ningún viento va luchando de modo indomable, siguiendo únicamente el camino del Juche, y coadyuvar activamente a insuflarle el espíritu de primacía de la nación coreana.

El texto teatral debe escribirse de acuerdo con las características y exigencias del arte dramático. Es la más representativa de entre las formas literarias que reflejan la vida de manera dramática. El guión de cine es igual al texto teatral en el sentido de que refleja la vida en forma dramática y revela el carácter del personaje no por la explicación del autor sino a través de las acciones del mismo personaje, pero no muestra la

vida de modo concentrado, en un limitado número de escenas como ocurre en el texto teatral. El guión de cine casi no se restringe por el espacio y el tiempo en el proceso de su creación, razón por la cual puede retratar la vida de modo diverso, desde diferentes aspectos, saltando libremente del presente al pasado, del pasado al presente o al futuro. Mas, el texto teatral no puede hacerlo, porque está limitado por el espacio y el tiempo. Por supuesto, para superar esta limitación en el teatro al estilo de *La ermita Songhwang*, se aplicó el nuevo método de composición de multiescenas, pero no se puede mostrar el espacio y el tiempo como en el cine: saltarlos o reducirlos; ampliarlos o cambiarlos libremente. En el texto teatral, hay que aclarar de modo intensivo, a través de las relaciones interpersonales establecidas de manera dramática, la semilla que encarna lo dramático de la vida. Como el texto teatral es una literatura llamada a montar una pieza teatral, deben resultar dramáticos todos los factores de su estructuración, desde el establecimiento de los personajes y sus relaciones hasta el desarrollo del argumento. Sólo cuando el texto sea dramático, es posible que se creen de modo propicio, de acuerdo con las características del teatro, todas las situaciones y los motivos que mueven a actuar a los personajes, establecen sus relaciones y revelan sus conflictos.

Desde el punto de vista del objeto a ser descrito, no existe aparte la vida digna de ser recreada en el texto teatral. Toda vida puede describirse en él, pero hay que hacerlo en forma dramática. El dramaturgo tiene que dirigir la atención a la búsqueda de un tema con dramatismo. Por ejemplo, podríamos afirmar que tiene un fuerte dramatismo también la vida de cuando construimos el socialismo en las penosas condiciones posbélicas. Como todo había sido destruido por la guerra, no nos alcanzaban ni los alimentos ni la ropa, ni había casas sin

estragos en que se pudiera vivir, ni tampoco un solo ladrillo entero para rehabilitar y construir. El imperialismo norteamericano y la camarilla títere surcoreana armaban diariamente el alboroto de la “marcha al Norte”, y los sectaristas antipartido y contrarrevolucionarios se oponían a la política y línea de nuestro Partido, preguntándonos si las máquinas daban comida. Pese a todo, nuestro Partido no vaciló en lo más mínimo. Confió en las masas populares, las cuales, a su vez, depositaron su confianza en él y el Líder, y manifestando en alto grado el espíritu revolucionario de apoyarse en las propias fuerzas y de luchar con tenacidad realizó con éxito las tareas de la rehabilitación y la construcción posbélicas y levantó sobre esta tierra el régimen socialista. El texto debe tratar una vida como ésta, de significado político y rico contenido, porque así puede resultar una obra con fuerte dramatismo.

Por reflejar el libreto principalmente la vida de las personas que encierra dramatismo, no es obligatorio que trate sólo la vida llena de hechos impactantes, de fuertes altibajos y curvas, o de agudos conflictos. Es del todo posible que nuestra realidad socialista, donde la unidad y la colaboración entre los trabajadores constituyen lo principal de las relaciones sociales, y el Líder, el Partido y las masas populares forman un ente socio-político y viven en armonía guiándose y ayudándose unos a otros, sea tratada en un texto teatral.

Teniendo en cuenta el gusto estético de nuestro pueblo que cambia y se desarrolla con el paso de los días, es necesario que en el texto se combinen apropiadamente lo dramático, lo emotivo y lo narrativo. En el arte y la literatura, los modos de descripción están en relaciones de acción y dependencia recíprocas. Aunque se trate del modo dramático de descripción, en él no existe exclusivamente lo dramático, también están bajo

diversas formas lo lírico y lo narrativo.

En el texto teatral al estilo de *La ermita Songhwang*, se retrata la vida principalmente de modo dramático, pero al mismo tiempo, se han incluido bajo diferentes formas letras de canciones, pertenecientes al modo de descripción lírico, teniendo en consideración el rol de la música en la creación dramática. Hoy, en nuestro teatro la música constituye, junto con los parlamentos, uno de los importantes medios de expresión. En la dramaturgia al estilo de *La ermita Songhwang*, las letras de las canciones ora muestran por vía lírico-sicológica el carácter y la vida del personaje, ora los despliegan de modo narrativo, ora revelan diversificadamente su mundo interior penetrando de modo dramático en él. En el texto deben escribirse en estrofas, de acuerdo con la lógica del carácter y la vida del personaje, las letras de las canciones que cantaría el *bangchang*.

También se deben utilizar en diversas formas las explicaciones narradas de acuerdo con los requerimientos del drama.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* se usa de manera diversificada este elemento, perteneciente al modo de descripción narrativa, conforme a las exigencias del drama, lo que contribuye a resaltar por vía representativa el curso de la vida y el mundo emotivo del personaje. La explicación que se narra en el preludio del teatro revolucionario *Inmolación en la conferencia internacional*, cuando se ciernen pesadamente los nubarrones y retumba el trueno, muestra bien la imagen de la trágica época de la ruina nacional, y la que se introduce en la escena en que el personaje principal va de emisario secreto para recuperar la estatalidad nacional, revela su mundo interior, lleno de tristeza e indignación por tener que separarse de sus seres queridos, la esposa y los hijos, y de la tierra natal,

saltando en el tiempo y espacio las decenas de miles de ríes de su arduo viaje. La explicación narrada en la escena en la que después de la inmolación del héroe se pasa al epílogo, advierte a los hombres de nuestra época con la lección de la historia, lo cual profundiza el carácter filosófico de la obra. En el texto teatral la explicación narrada debe darse así, de acuerdo con la demanda del modo dramático de descripción, en un momento de auge dramático de la vida, pasando por una suficiente acumulación de emociones, y de tal modo que pueda resaltar fuertemente el dramatismo reflejando fielmente el mundo interior del personaje. Únicamente aquella explicación que se ajuste a la exigencia de la semilla y el deber ideológico-temático y al curso del drama que se desarrolla ininterrumpidamente y la demanda de la escena, puede contribuir de veras a elevar el valor ideológico y artístico de la obra dramática.

2) LA ESTRUCTURACION DRAMATICA ES LO FUNDAMENTAL EN LA DRAMATURGIA

Estructurar bien el drama en un texto teatral es una cuestión importante para establecer una sólida armazón de la pieza teatral.

Por estructuración del drama se entiende tejer dramáticamente el argumento de la obra. Dicho en otras palabras, significa tramar en lo dramático las relaciones entre los personajes, los acontecimientos, los conflictos, el argumento y demás elementos de la composición para aclarar la semilla. Si no está bien hecha la estructura del drama que enlaza y desenlaza los múltiples aspectos de la vida, teniendo en su centro las relaciones entre los personajes, la obra

resultará cargante y aburrida, lo que le restará interés por verla, por muy bueno que sea su contenido ideológico. Aunque se trate de un mismo aspecto de la vida, el que el público se sumerja profundamente en el mundo dramático o quede desorientado depende de la construcción del drama. Esta no es simplemente una cuestión de la dramaturgia de tejer sólo el argumento sino es una de las condiciones fundamentales para elevar el valor ideológico y artístico de la obra.

Para tejer bien el drama en el libreto, es preciso ordenar correctamente los elementos de su composición.

La ordenación de los elementos del drama constituye la armazón principal de la descripción. Tal como una casa sólo no se inclina cuando sus columnas están fuertemente hincadas y se colocan en su sitio los travesaños, también en una obra teatral los personajes, los sucesos, los conflictos y demás factores de la representación pueden acoplarse para aclarar la semilla de la obra sólo si se logra una correcta ordenación. En resumidas cuentas, la estructuración del drama puede considerarse la cuestión de cómo ordenar sus elementos. El curso del desarrollo del teatro también es un proceso de búsqueda de las posibilidades de superar las limitaciones escénicas en la ordenación dramática. Desde la antigüedad hasta nuestra época moderna la dramaturgia ha tenido mucho progreso y cambio en el aspecto de la forma de ordenación, pero hasta que apareciera el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* no pudo librarse del esquema de la ordenación escénica lineal. Con ésta es imposible mostrar, tal como es, la vida del hombre de nuestro tiempo, colmada de lucha. Como hoy, gracias al progreso científico-técnico es posible ver vividamente, como si ocurriera cerca, lo que sucede en otro extremo de la tierra, es lógico que el público se desilusione cuando en el teatro el curso de la vida se interrumpe con frecuencia en actos y escenas. Los hombres

de nuestro tiempo quieren ver en el escenario del teatro no a los actores que actúan sino a hombres reales que respiran, piensan y se mueven como en la realidad. Por ejemplo, si el público ve una obra que representa a los obreros de Kangson, esto debe ocurrir de tal modo que dé la impresión de estarlos viendo no sobre el escenario sino en el mismo lugar; y si se representa una obra que refleja la vida de la década del 30, esto también debe hacerse de tal manera que se muestren la realidad de aquella época y los hombres reales de entonces.

La vida es compleja y variada. Veamos el caso de las relaciones entre los hombres. Están muy complicadamente enmarañadas desde el punto de vista social y clasista y se extienden a distintos espacios y tiempos. Para reflejar verídicamente la vida hay que describirla de modo tridimensional con su aspecto original en sus enmarañadas, complicadas y múltiples relaciones. Anteriormente en la esfera del arte teatral se discutió mucho sobre el método de reflejar la vida de modo dramático, pero casi no se debatió acerca de cómo describirla de manera tridimensional. Aun cuando se hablaba del problema de la tridimensión en el teatro, se refería principalmente a la decoración o la distribución del espacio escénico, sin llegar a relacionarla con la escenificación en su conjunto. Como el problema de la tridimensión en el teatro no se limita a una etapa del proceso de creación o a un determinado medio y método de representación sino está relacionado con todos los factores de la escenificación, debe ser resuelto en primer lugar en la ordenación de los elementos del drama.

No se puede pensar en el carácter tridimensional de la ordenación de los elementos del drama al margen del carácter tridimensional de las relaciones interpersonajes. Por supuesto, también los conflictos o los sucesos juegan un rol importante

para vitalizar el carácter tridimensional de la ordenación, pero como el drama se desarrolla en todos los casos con los personajes en el centro, tanto los conflictos como los sucesos son motivados y originados por las relaciones entre los personajes. Por eso, establecer de modo tridimensional estas relaciones viene a ser la condición principal para sentar las bases del carácter tridimensional de los conflictos y los sucesos y garantizar la tridimensionalidad de la ordenación.

En el teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, al establecer las relaciones interpersonajes de manera tridimensional y profundizarlas y desarrollarlas dramáticamente, muestra vividamente la vida social y las relaciones de clases de la época correspondiente. En esta pieza no se muestran parcialmente sólo los conflictos entre los personajes positivos y negativos que están representados, respectivamente, por Tolsoe, personaje principal, la señora Pak y su hija Pok Sun, Man Chun y otros vecinos, por una parte, y, por la otra, el terrateniente, el alcalde, la exorcista, la misionera y el bonzo. No sólo se muestran de modo lírico y psicológico las relaciones entre la madre de Pok Sun, que creyendo que su suerte está predestinada se encontraba en el abismo de la superstición, y Tolsoe que trataba de abrirle los ojos, y los lazos humanamente estrechos entre Man Chun y Pok Sun, sino que también se dejan ver otros aspectos de las relaciones interpersonajes tejidas de manera tridimensional, sobre todo las de antipatía y discordia entre el terrateniente y el alcalde, y las disputas entre la exorcista, la misionera y el bonzo. En una obra teatral, sólo cuando las relaciones interpersonajes se establecen así, tridimensionalmente, el drama, sin resultar monótono, puede mostrar con verismo hasta lo interior de la compleja vida.

Si las relaciones interpersonajes, en vez de entretorse de modo tridimensional, se establecen parcial y simplemente entre

los personajes positivos y negativos, el drama no puede mostrar de modo verídico la complicada vida humana y las relaciones sociales y, por consiguiente, convirtiéndose en algo consabido y previsible, no puede despertar el interés por verlo.

Para componer los elementos del drama de modo tridimensional es preciso profundizar las relaciones interpersonajes haciéndolas dramáticas.

En una obra teatral las relaciones interpersonajes no son simplemente ético-morales o económico-prácticas sino socio-clasistas que se establecen en el complejo proceso de la vida política y social. Por eso, para profundizarlas hasta hacerlas dramáticas, es necesario describir a fondo sus correlaciones, que se identifican o contraponen según los intereses político-ideológicos y clasistas.

En una obra teatral, las relaciones interpersonajes pueden ser de unidad y cooperación camaraderiles o de contradicción y lucha clasista según el carácter de las relaciones sociales que se reflejen en la obra. En la pieza que refleja la realidad socialista, donde lo principal de las relaciones sociales es la unidad y cooperación camaraderiles, aunque entre los personajes hay diferencias de opiniones y contrastes, estos no son originados por las contradicciones fundamentales de sus intereses, sino surgen en el curso de la consecución de los objetivos e ideales comunes. Por esta razón, las relaciones interpersonajes en una pieza que refleje la realidad socialista no deben agudizarse en extremo ni llegar a la ruptura, sino establecerse de tal modo que finalmente lo negativo se supera y se afianza más la unidad camaraderil. Pero, en una obra que trata las relaciones sociales hostiles, las relaciones entre los personajes positivos y negativos, cuyos objetivos e ideales se contraponen fundamentalmente, deben establecerse de tal manera que desde el comienzo sean de contradicción y lucha, de carácter hostil,

que entren en un conflicto de extrema agudeza hasta llegar a la ruptura.

En el texto, por profundizar dramáticamente las relaciones interpersonajes no se debe tratar de describirlas en todos los casos como contrastes directos entre caracteres. Como en tiempos anteriores se consideraba que lo dramático, el dramatismo, surgía sólo del contraste directo entre los caracteres opuestos, en las obras se trató de establecer el conflicto sólo como el contraste y lucha directos entre los personajes positivos y negativos. Por supuesto, en lo que a lo dramático respecta, no se refiere a los fenómenos corrientes que se observan en la vida cotidiana, sino a hechos que interrumpen el curso normal de la vida, los sensacionales que atraen cierto interés o atención a escala social. Mas, entenderse por lo dramático sólo la expresión de la oposición y el contraste directos de los caracteres diferentes, es unilateral, la consecuencia de no haberse librado de la concepción del viejo método de dramática. Ya pasó el tiempo en que se absolutizaba en el libreto sólo el conflicto provocado por la oposición y la lucha directas entre los personajes positivos y negativos. No hay ley alguna según la cual por vitalizar en el texto la teatralidad haya necesariamente personajes negativos. Hoy, en las obras que traten nuestra realidad socialista, sobre todo en las que reflejen la sabia dirección del Partido y el Líder, y la superioridad del régimen socialista en nuestro país, es posible vitalizar el dramatismo sin introducir conflictos si el autor, afirmando la realidad con alto entusiasmo, logra mostrar con profundidad el mundo interior del personaje principal. El dramatismo puede formarse aun en las relaciones camaraderiles de los hombres con iguales objetivos y aspiraciones por ser diferentes sus maneras de trabajar y pensar, y también por la discordancia entre el deseo subjetivo del protagonista positivo

y su acción práctica. El héroe de nuestra época vive y se esfuerza considerando como el más alto valor de su vida ser fiel al Partido y el Líder, pero de vez en cuando sufre reveses en el curso del cumplimiento del deber asumido a causa de la falta de conocimientos, capacidad o entusiasmo. Una fuerte teatralidad puede haber en su bella actitud de esforzarse tesoneramente, dedicando todo lo suyo, para ejecutar de modo honesto la tarea asumida, y también en su angustia, remordimiento y zozobra por no haber podido cumplir con su deber. Si en la dramaturgia se refleja bien la vida de tal personaje principal positivo, se forma el dramatismo y surge la fuerza de atracción dramática aun sin haber conflicto directo entre los personajes positivos y negativos.

En la obra que refleja la realidad socialista en nuestro país, donde el Líder, el Partido y las masas están unidos monolíticamente, formando un ente socio-político y lo positivo predomina en toda la sociedad, el mismo hecho de destacar y elogiar lo positivo ya constituye una crítica a lo negativo. Al decir que en una obra que trata la realidad socialista es posible que no aparezca el conflicto, no se debe considerar que esto es igual a decir que “el conflicto no se establezca” como plantearon antes ciertas personas.

En la solución del problema del conflicto en las obras de temáticas de la realidad socialista, hay que guardarse de dos tendencias. Una de ellas es tratar de establecer sin ton ni son un fuerte conflicto, sin tener en cuenta los requerimientos de la semilla y las características del tema argumentando que sólo poniendo de relieve la línea de lo negativo en el libreto, es posible mostrar de modo agudo la contradicción y el enfrentamiento. La otra es no establecer lo negativo y, aun en el caso de hacerse, tratar de debilitarlo artificialmente, considerando de modo unilateral que aun sin tener la línea de lo

negativo es posible hacer el libreto. En el primer caso se llega a tergiversar la realidad socialista de nuestro país, donde predomina lo positivo, y en el segundo puede distorsionarse la esencia de la lucha de clases en la sociedad socialista. El escritor tiene que conocer bien las características del conflicto en la sociedad socialista y materializarlas en la práctica creadora porque sólo entonces puede escribir obras teatrales de alto valor ideológico-artístico que respondan a las exigencias de la época y las aspiraciones del pueblo.

Para tejer el drama de modo tridimensional en el libreto es preciso que el argumento esté bien ordenado.

El argumento está relacionado estrechamente con la composición de las escenas. El argumento se materializa a través de la composición de las escenas y las escenas se despliegan según el argumento. Si el argumento no está bien entrelazado tampoco puede estarlo la composición de las escenas. Para que el argumento resulte bien estructurado hay que prestar mucha atención a la organización dramática de las escenas de modo que se conformen con claridad las etapas. Dicho en otras palabras, debe darse nítidamente la tarea de cada escena que ha de resolverse en el proceso del planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace, y esto a tenor del carácter de los personajes y la lógica de la vida.

En la estructuración del drama el argumento ocupa la posición central. Para vitalizar el punto central de la estructuración del drama y entrelazar bien el argumento es preciso que de entre las líneas de los personajes y las de los sucesos que lo conforman se capten con acierto la línea del personaje principal y la del suceso principal que ocupan la posición predominante y desempeñan el papel determinante en evidenciar la semilla, y mantenerlas firmemente. No debe ocurrir que por mostrar la vida en diversos aspectos se incluyan

cosas diversas, y un detalle, aunque por sí solo resulte atrayente, debe ser abandonado con audacia si oscurece o debilita la línea principal de la obra. Un detalle mal escogido puede oscurecer toda la obra. No puede suceder que en la conformación del drama un escritor profundice en un problema secundario por referirse a una vida interesante y atrayente y así pierda la línea principal. Las líneas secundarias deben subordinarse de modo consecuente a la principal para establecer correctamente el eje del argumento y tejer bien el drama.

El argumento debe desplegarse de modo novedoso cada vez que cambien las escenas, creando una tensión dramática y una gran expectativa en cuanto al desarrollo ulterior de los acontecimientos. Sólo entonces es posible hacer que el público profundice en el mundo de la obra con interés dramático. Puede considerarse buena la estructuración del drama sólo cuando lo que se despliega en cada escena resulta novedoso, e imprimiendo curvas emotivas al curso del drama, ora tensa al público ora lo alivia.

Para estructurar el drama de modo tridimensional es necesario introducir en el libreto el método de composición de multiescenas.

Anteriormente, en la dramaturgia clásica, al absolutizar la coincidencia del tiempo, el lugar y el suceso se consideró como una ley el que no se podía cambiar el lugar dentro del tiempo en que se producía un acontecimiento, razón por la cual aunque en el drama se desarrollaba la vida y corría el tiempo, no se podía variar continuamente el lugar y la escena. También en la dramaturgia moderna, sin llegar a librarse del viejo molde de la ley de la coincidencia de los tres factores, se encerró desmedidamente la compleja y variada vida en unos pocos actos, y mediante los parlamentos se dieron largas explicaciones a la vida interior de los personajes y una retrospectiva de la

vida, razón por la cual no se pudo mostrar la vida con verismo al no reflejar la realidad de modo tridimensional y verídico y concentrar artificialmente el dramatismo. Sin embargo, en aquel entonces se consideró esta limitación escénica como inevitable, que se debía a las peculiaridades del teatro.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang*, para superar las limitaciones escénicas de la anterior dramaturgia y tejer el argumento de acuerdo con la lógica de la vida, se hace que el drama se componga con múltiples escenas y que éstas se sucedan en un curso natural, lo que emociona al público en lo estético. En este teatro, al destruir el anterior esquema en el cual se dejaba caer el telón cada vez que cambiaba la escena y presentar la vida en un curso continuo aun cuando cambian las escenas, insuflando expectativas en cuanto a la escena posterior, hace posible estructurar el drama de tal modo que se muestran vívidamente el hombre y su vida casi sin sufrir las limitaciones escénicas. Este método de estructuración del drama se aviene por entero al gusto estético del pueblo de nuestro tiempo. Tan pronto como se estrenara el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* tuvo gran repercusión, lo que muestra precisamente la superioridad de la nueva dramaturgia. Esto no quiere decir que el nuevo método de componer el drama se reduce a aumentar sin fundamentos el número de escenas para llegar a una mera composición multiescénica. Si por mostrarse la vida en escenas épicas se aumenta a ciegas el número de escenas y se dan dispersamente tales o más cuales sucesos triviales, o con la introducción de muchos personajes se despliega el argumento desordenadamente, sin lograrse mostrar con profundidad dramática siquiera una sola relación interpersonajes, el drama no tiene potencia para provocar impresión alguna al público. Aumentar en el libreto sólo el número de escenas y desplegar planamente tales o cuales

aspectos triviales de la vida, constituye una tendencia a estructurar el drama como prosa.

La ventaja del método de composición multiescénica, aplicado por primera vez en el teatro al estilo de *La ermita Songhwang*, no está sólo en dar la posibilidad de introducir variados cambios en el escenario gracias a contar con muchas escenas sino que también en el hecho de que el argumento no se interrumpe porque las escenas están estructuradas de modo tridimensional y se entrelazan sin el menor intersticio, y hace posible estructurar el drama de tal manera que siga naturalmente el curso de la vida. Si cuando se aplica este método se apagan las luces y cae el telón cada vez que cambian las escenas, se perderá el sentido de haber aumentado el número de escenas y casi no habrá la diferencia con la anterior forma de componer los actos. Cuanto más escenas existan, tanto mejor se debe estructurar el drama para asegurar la continuidad sin que se malogre escena alguna o quede fragmentado el interés dramático. Sólo cuando se mantenga la continuidad del drama es posible mostrar de modo verídico el curso de la vida y atraer al público al mundo del drama sin interrumpir el curso de los sentimientos.

Cada escena en el libreto encierra una parte de la vida relativamente completa, pero no en todos los casos tiene autonomía absoluta. Las escenas en el libreto, hallándose en una relación de restricción y completamiento recíproco, constituyen un eslabón de la composición, estrechamente enlazado en lo interior, y que hereda e impulsa el drama. Una escena que sucede a otra, como la continuación de la vida, acondicionada inevitablemente por las relaciones interpersonales, forma parte del curso dramático que crece y se desarrolla, enlazado en forma tridimensional. Por eso, en la aplicación del método de composición multiescénica se debe

prestar profunda atención a asegurar la relación entre éstas. Debe conformarse el drama describiendo la vida entre uno y otro acto o planteando en la escena anterior un factor que pueda dar continuidad a la vida en la escena posterior.

La introducción del método de composición multiescénica no debe ser motivo para dispersar demasiado la vida. Aun en el caso de aplicarlo en la estructuración del drama, la vida debe describirse, en la medida de lo posible, de manera concentrada e intensa. En el teatro cualquier vida compleja y diversificada o cualquier hecho que ocurre dentro de un largo período y en diferentes lugares, debe ser mostrado en un limitado número de escenas y en más o menos dos horas. Como en la composición multiescénica el argumento tiene que desplegarse de modo conciso, es preciso intensificar y concentrar al máximo la descripción de la vida.

Describir la vida de modo concentrado e intenso significa escoger sólo el grano más fundamental que responda a las exigencias de la semilla suprimiendo o saltando según el principio de la tipificación. Sólo cuando en cada escena se muestre sólo el grano de significado fundamental, el contenido de la escena puede ser típico y la descripción tener profundidad filosófica.

La composición de la escena debe hacerse sobre la base de la semilla.

La semilla unifica todos los factores de la descripción de acuerdo con el contenido y es la base de la composición. La escena no puede estructurarse según el deseo subjetivo del autor, ignorando las exigencias de la semilla; puede estructurarse únicamente sobre la base de la semilla. Cada escena en el texto constituye una unidad de la estructuración a la vez que tiene relativa autonomía en relación con otras, razón por la cual sólo la composición de la escena que haga resaltar

suficientemente la semilla puede ser una correcta organización composicional. Esto quiere decir que sólo cuando en el libreto las escenas se entrelazan y unifican de modo estrecho, de acuerdo con las exigencias de la semilla, puede tenerse una composición orgánica.

En el teatro revolucionario *La ermita Songhwang* todas las escenas son trazadas en el sentido de demostrar de modo lógico que la religión y la superstición carecen de fundamentos científicos y paralizan el espíritu de independencia de los hombres. En esta obra el argumento se concentra en vitalizar la semilla de que el hombre, en vez de creer en “Dios”, el “espíritu”, tiene que apoyarse en sus propias fuerzas.

Para estructurar bien el drama en el libreto, es necesario, además, asociar bien los sentimientos.

Lo principal en la conformación del drama es la asociación de los sentimientos. Esto es porque ella desempeña la función descriptiva que unifica en un solo curso emotivo el proceso de desarrollo de las relaciones interpersonajes, los sucesos dramáticos y el argumento. Anteriormente, al considerar la organización de los hechos como principal en la conformación del drama, fue más fuerte la tendencia a tramar el drama principalmente para despertar el interés valiéndose de los sucesos, que describir con profundidad las ideas y sentimientos. Como la coordinación de los acontecimientos no pasa de ser la creación de las circunstancias de la vida que propician las relaciones interpersonajes y condicionan sus acciones, es preciso ligarla estrechamente con la armonización de los sentimientos para trazar la línea de acción de los personajes y tramar bien el curso de los sentimientos que se manifiestan durante las acciones.

La coordinación de los sucesos y la de los sentimientos, siendo como son métodos descriptivos que revelan el carácter

de los personajes y la esencia de la vida, no se hallan en relación de contradicción y separación sino de dependencia y restricción. Si la armonización de los sentimientos no se basa en la coordinación de los acontecimientos no sirve de nada, y la coordinación de los acontecimientos sin la armonización de los sentimientos resulta árida y rígida. La coordinación de los acontecimientos sin armonización de los sentimientos no puede despertar el interés del público. Como las ideas y sentimientos del personaje se revelan en medio de los acontecimientos, la armonización de los sentimientos debe basarse en la coordinación de los hechos. Sólo entonces es posible coordinar con naturalidad, de acuerdo con la lógica del desarrollo de los acontecimientos, las ideas, los sentimientos y la psicología de los personajes dentro del curso de la tensión y relajación, la acumulación y la explosión, y en este proceso revelar nítidamente sus ideas y sentimientos.

Si hoy nuestro teatro revolucionario disfruta del amor del público, no es sólo porque la semilla, honda y significativa, incita a una profunda reflexión filosófica después del espectáculo. Se debe principalmente a que el drama está tan bien estructurado de manera tridimensional que deja ver cómo el argumento se despliega siempre con novedad, en medio de la tensión y el interés dramáticos.

La dramaturgia al estilo de *La ermita Songhwang* es la dramática de nuestro estilo, perfeccionada en el proceso de la revolución en el teatro. Aunque esta nueva dramaturgia se ajusta a la demanda de la época y la aspiración del pueblo, si el escritor no la domina, no podrá tener éxito en su trabajo creador. Únicamente el escritor que esté muy versado en ella, será capaz de escribir textos teatrales de alto valor ideológico y artístico que se avengan al gusto estético del pueblo de nuestro tiempo.

3) EL PARLAMENTO ES EL PRINCIPAL MEDIO DESCRIPTIVO DEL TEXTO TEATRAL

El texto teatral es literatura en parlamento. En él el carácter de los personajes se descubre no por las descripciones del escritor sino, principalmente, a través de los diálogos entre ellos. También el diálogo muestra en detalle el proceso de desarrollo del suceso, para no hablar de las circunstancias sociales e históricas de la obra y la relación dramática entre los personajes. Fuera de los diálogos de los personajes en el texto teatral hay explicaciones que indican las acciones del actor, pero también el diálogo es el que guía estas acciones. En el texto teatral lo más importante es escribir bien el diálogo.

Escribir bien los diálogos significa hacerlos con un profundo sentido y de fácil comprensión a tenor de la lógica del carácter del personaje y las situaciones del drama.

Como ya he subrayado en el *Arte cinematográfico*, se debe considerar que en una situación y motivo dados un personaje puede emplear sólo un único parlamento. Sólo el parlamento compuesto con las palabras precisas de profundo sentido que el personaje se vea obligado a usar en una situación y un motivo dados, puede considerarse un parlamento ingenioso. Si un parlamento no se aviene a la situación y la lógica del carácter del personaje y puede ser interpretado de una u otra manera, no permite vitalizar el carácter del personaje, aunque esté pulido con gusto literario, al contrario, puede hacer confuso el contenido de la vida de la obra.

Sólo cuando se escriben bien los diálogos, es posible avivar el dramatismo y producir impresión dramática.

El dramatismo es un sentimiento fuerte que se origina de

lo dramático. Ante todo, nace en las relaciones dramáticas que se establecen entre los personajes. Pero, como en el texto estas relaciones se entretajan a través de los diálogos, puede afirmarse que avivar o no el dramatismo depende de cómo se componen los diálogos. Sólo con una acertada redacción de los diálogos se puede atraer al público al mundo del drama para producirle profunda emoción. Hay casos en que el público no se deja arrastrar al mundo teatral, lo que se debe a la deficiente redacción de los diálogos. La redacción de los diálogos puede calificarse de buena sólo cuando las palabras que los personajes, que se encuentran en relación dramática, pronuncian para manifestar sus ideas, sentimientos y su estado psicológico, resultan sinceras conforme a las situaciones del drama y la lógica de la vida.

En el texto la redacción de los diálogos debe encaminarse a vitalizar el dramatismo y concretamente ajustarse al curso de la coordinación de los sentimientos. Si no se logra este ajuste, no se puede causar en el público una impresión dramática, aunque se utilicen muchos diálogos bonitos.

En el texto teatral se deben escribir bien los diálogos porque sólo así pueden aclararse con profundidad el tema y la idea.

No se debe tratar de aclarar el tema y la idea del texto teatral con la explicación del escritor o con parlamentos directos. La explicación del autor o los parlamentos directos sólo revelan esquemáticamente el propósito ideológico del autor. Como el tema y la idea del texto deben aclararse a través de la descripción del carácter del protagonista y demás personajes, es preciso escribir bien los diálogos de modo que sean representados sus ideas, sentimientos y psicología. Los diálogos tienen que mostrar vívidamente la época, la vida y los rasgos esenciales del carácter de los personajes. Si el diálogo queda conciso y claro con un profundo contenido, puede

mostrar a fondo el tema y la idea del texto teatral.

La necesidad de escribir bien los diálogos en el texto está relacionada también con las características del teatro. Podemos afirmar que si el cine es el arte de la acción, el teatro es el arte del diálogo. En el guión cinematográfico las palabras básicas que describen las acciones y el mundo interior del personaje constituyen el principal medio de representación, pero en el texto teatral dichas palabras no pasan de ser un medio de descripción auxiliar que indica la entrada y salida del personaje, la época y el lugar. Aquí las importantes tareas dramáticas se resuelven por medio de los diálogos.

En la obra teatral es importante hacer bien la representación dialogada, y el escucharla debe despertar interés. Si hay pocos diálogos y mucha acción, la pieza puede resultar simple. Hace algunos años, al escenificar el teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, se trató de representar las riñas entre la exorcista, la misionera y el bonzo como peleas a puñetazos. Por eso, hice que en esa escena se introdujeran más diálogos que acciones y que en vez de ponerlos a pelear a puñetazos entablaran polémicas para que ellos mismos revelaran que la religión y la superstición son falsas.

Que el actor sobreactúe con sus movimientos exagerados y se incline a realizar expresiones corporales, por lo de que el teatro es el arte de la actuación, es un remanente de la tendencia del teatro *Sinpha*. Por supuesto que hay casos en que según la situación del drama resulta mejor describir el carácter del personaje con acciones silenciosas que con diálogos. Cuando él está sumergido en una profunda meditación, o atolondrado ante una situación totalmente inesperada no puede pronunciar ni una palabra, una acción callada tiene mayor efecto que un parlamento de cientos de palabras. Pero, para que tal acción resulte más significativa que cualquier parlamento,

debe relacionarse interna y estrechamente con los diálogos de las escenas anterior y posterior. Pero, si la acción se expresa simplemente como un movimiento físico, no puede tener ningún significado representativo.

En el texto teatral el diálogo debe ser ingenioso. Un diálogo ingenioso es aquel que es de profundo sentido, fácil comprensión e interesante para los oyentes. Precisamente un parlamento ingenioso es el que aunque se compone de una o dos palabras, sí encierra un sentido, que parece más profundo cada vez que se analiza, motiva meditaciones filosóficas, enseña la verdad de la vida y da lecciones.

Como el parlamento ingenioso tiene un sentido profundo y un contenido claro y fácil de entender, si se oye una vez, no se olvida pronto.

En el teatro revolucionario *La ermita Songhwang* lo que dicen Tolsoe y Man Chun, desgarrándose sus corazones, al ver a la madre de Pok Sun en la dolorosa situación en que ella trata de ofrecer una mesa de ofrenda en la ermita sacrificando hasta el cerdo que venía criando para la boda de su hija, y la réplica de Tol Soe a Man Chun, —cuando éste le propone quemar la ermita—, de que en vez de prenderle fuego a un pabellón vacío se debía quemar la mentalidad de los hombres que creen en supersticiones, son diálogos ingeniosos de fácil comprensión para cualquiera a la vez que tienen profundo sentido. Estos diálogos se ganan tanta simpatía de los espectadores porque están relacionados estrechamente con la amarga experiencia de la vida de la madre de Pok Sun quien, aunque sufre muchos desengaños en la vida cargada de múltiples penurias y dificultades, cree que esto le está predestinado, y no queriendo que por lo menos su hija póstuma esté predestinada a esta cruel suerte trata de conjurarla bajo la incitación engañosa de la exorcista.

En el caso del drama revolucionario *Inmolación en la conferencia internacional*, el protagonista Ri Jun, impedido de participar en la reunión internacional por la paz, por las conjuras de los imperialistas japoneses y norteamericanos, lamenta la tristeza del apátrida: “No tenemos Patria adonde regresar vivos ni tierra donde nos entierren al morir.”, y en el momento supremo, cuando se quita la vida abriéndose el vientre con el cuchillo, grita ardorosamente: “Si me es posible, en aquel cielo escribiría con mi roja sangre, 'Si se depende de las fuerzas ajenas se arruina el país', para que puedan verlo todas las personas del mundo.” En estas palabras no sólo están sintetizados el balance de su vida y las lecciones que le han costado la vida sino que también se revela la semilla de la obra con profundidad filosófica. Así, los parlamentos en los textos teatrales deben tener claro contenido ideológico y profundidad filosófica, y surgir de las vivencias de los personajes.

Para escribir diálogos ingeniosos en el texto teatral es preciso expresar de modo conciso y nítido, con un lenguaje común, lo esencial de la idea de que se va a hablar. No debe ocurrir que se hagan largos diálogos insípidos, sin un claro contenido, o se trate de parecer grandilocuente repitiendo palabras y abusando de locuciones y refranes inapropiados. Por supuesto, en los casos necesarios pueden usarse locuciones y refranes, pero deben ser apropiados para que tengan el efecto esperado. Si se hace gala de elocuencia de modo inadecuado, los diálogos resultan difíciles o vulgares provocando una impresión desagradable entre los espectadores y, en fin de cuentas, restan calidad a la obra. Un parlamento ingenioso con pocas palabras comunes, concisas y claras, que van al grano, tiene mayor efecto que uno de 100 palabras explicativas.

Para que los diálogos del texto sean ingeniosos, es indispensable que se avengan al carácter de los personajes y las

situaciones del drama. Es ingenioso el diálogo lleno de vida que se ajusta a estas condiciones. El diálogo apropiado al carácter del personaje y la situación puede aclarar los rasgos del carácter del personaje y la esencia de la vida.

En la sátira revolucionaria *Tres en pugna por el trono*, la escena en que los tres ministros entablan una polémica por el trono es un buen ejemplo de diálogo escrito de acuerdo con el carácter de los personajes y la situación del drama. Ante la peligrosa situación que se creó con la muerte del rey y la inminente invasión por tropas extranjeras, los tres ministros, en vez de controlar la situación reinante y tomar medidas para salvar el país del peligro, cada cual pretende haber sido súbdito fiel del rey y se desacreditan y difaman recíprocamente con el fin de ocupar el trono. Los diálogos usados en esta escena ponen por completo al desnudo la verdadera naturaleza de los fraccionalistas cegados por el afán arribista, y revelan con profundidad filosófica la verdad histórica de que la pugna fraccionalista conduce a la ruina del país. El ministro Pak insiste en juntar los ejércitos pertenecientes a las tres facciones arguyendo que esta es la única medida para impedir la invasión de las tropas del país Paekma y así salvar el país; el ministro Mun le replica que en la situación en que son desiguales las fuerzas la medida inteligente es pedir a un país grande el envío de ayuda militar; y el ministro Choe persiste en su opinión de que en la peligrosa situación se debe retroceder un paso para controlar la situación y aumentar el poderío. Como estos diálogos están constituidos con palabras individualizadas que expresan las peculiaridades del carácter, descubren de manera gráfica las dobleces de los tres ministros que para ocupar el trono pugnan con ferocidad a la vez que recurren a tretas de conciliación e intrigas, fraudes y estafas, e incluso a la traición y los actos vendepatria, y, además, resultan interesantes para

los oyentes. Nada más que con leer los diálogos, sin ver directamente esas escenas en el teatro, se pueden imaginar vivamente las peculiaridades del carácter de los tres ministros: Pak, un hombretón brutal de tipo militar que a la menor irritación desenfunda su sable; Mun que no deja de mencionar con fingida actitud decente que es de la realeza, pero por dentro cultiva un fin vil; y Choe, un individuo de inigualable astucia y ferocidad.

El diálogo es excelente si revela con agudeza la idea y el sentimiento del personaje y el cambio de su estado psicológico, y refleja de modo más acertado la situación de la vida en que se encuentra. No se debe pensar que un diálogo ingenioso es lenguaje ingenioso. Hay escritores que creyendo que con unos cuantos diálogos magníficos quedan acabadas las obras, se empeñan en buscar palabras elegantes, pero con tales palabras selectas que se oyen en uno o dos pasajes no se aclaran el tema y la idea de la obra. El diálogo ingenioso se necesita no para presumir sino para, resaltando verídicamente la idea y el sentimiento del personaje y su vida, revelar con profundidad filosófica el tema y la idea de la obra. El escritor tiene que entretejer no uno o dos pasajes sino toda la obra con diálogos llenos de vida, que se avengan al carácter de los personajes y la situación del drama.

En el texto teatral los diálogos no deben ser el lenguaje del autor sino el de los personajes de la obra. Pero en algunas obras que vemos hay bastantes diálogos en los cuales los autores directamente descubren sus ideas y propósitos. El diálogo adornado subjetivamente por el autor hace que el público no pueda confiar en el mismo carácter del personaje y dude de la veracidad de la obra. El diálogo explicativo y adornado, inventado subjetivamente por el escritor, no puede contribuir a la descripción del carácter de los personajes.

Para que un libreto tenga diálogos excelentes hay que redactarlos con verismo a partir de la vida.

En el texto teatral no se debe usar el lenguaje de escribir sino el común, que se usa cotidianamente en la vida. Sólo cuando el parlamento del personaje sea con palabras corrientes e íntimas, puede ganarse la simpatía del público y tener valor artístico y fuerza convincente. Con el fin de escribir con verismo diálogos llenos de vida deben escogerse palabras que usa el pueblo en la vida cotidiana. No debe ocurrir que se usen diálogos compuestos de palabras de escribir y de escénicas como ocurrió en el teatro del pasado. Si se usa un lenguaje no brotado de la vida, sino el de escribir o el escénico, también el actor que actúa con este diálogo se verá metido inconscientemente en el molde escénico y finalmente podría actuar de modo formalista. Una de las causas principales de que el teatro de antes fuera rechazado por la gente, está relacionada precisamente con el hecho de haber usado diálogos teatrales formalistas, ajenos a la vida.

El uso de diálogos llenos de vida en el texto tiene que ver, además, con la importante función descriptiva que él desempeña.

Si el diálogo resulta árido en vez de encerrar vida e individualidad, la descripción carece de frescura y es difícil de revelar de modo impresionante el contenido ideológico de la obra por más novedoso y valioso que sea su contenido ideológico. El valor representativo de la obra puede elevarse sólo cuando se usan diálogos que encierran sentimientos de la vida como el habla cotidiana del pueblo y se basan en ricas vivencias y sentimientos acumulados y se pronuncian con naturalidad en las situaciones y motivos creados.

La necesidad de escribir diálogos con verismo, a partir de la vida, se presenta de modo más imperioso en las obras de

tono cómico. No se debe exagerar y caricaturizar en absoluto el lenguaje y las acciones por tratarse de comedias. La risa en una pieza cómica no debe ser artificial sino tiene que surgir espontáneamente del carácter de los personajes y de la vida. Sin embargo, anteriormente existió la tendencia a exagerar el carácter de los personajes con palabras y movimientos cómicos bajo la premisa de que en la comedia todo debía resultar incondicionalmente humorístico. Sobre todo, en el caso de las piezas satíricas, como consecuencia de haberse conducido por el deseo de provocar risa desde el comienzo, se manifestaron muchas tendencias de componer los diálogos con palabras absurdas y jocosas, menospreciando la lógica de la vida, y esto se consideró como natural. Con anterioridad, cuando los actores del cine hicieron representaciones teatrales con piezas cortas, también hubo una seria tendencia a producir sin más ni más risa entre el público con actuaciones exageradas y diálogos chistosos por tratarse de comedias satíricas, razón por la cual tuve que advertirles que en el caso de las comedias se debía describir la vida de modo más verídico y usar diálogos llenos de vida que se avinieran a la lógica del carácter de los personajes y la situación del drama. No obstante, también cuando se produjo el teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, se repitió este error al principio. Por eso, al considerar que sin poner fin al caduco molde de la anterior comedia en que hablándose de la situación condicional se utilizaban artificialmente métodos de contrastes, acentuación y exageración, era imposible crear un nuevo teatro a nuestro estilo, hice que se librara una fuerte batalla para acabar con él. Si *La ermita Songhwang*, sin caricaturizar unilateralmente el carácter de los personajes y la vida como en las anteriores sátiras, llegó a ser una sátira de nuevo tipo en que hay tanto risa humorística como satírica, tanto alegría como tristeza y

también humanismo, esto se debe a haberse logrado escribir los diálogos con tanta veracidad, y a partir de la vida, que la risa surge espontánea del carácter de los personajes y de la vida misma.

Teniendo presente que escribir de este modo los diálogos constituye un problema importante relacionado con el valor ideológico-artístico de la pieza, el escritor tiene que buscar constante para lograrlo.

En la redacción de estos diálogos es importante reflejar correctamente la imagen de la época dada. El lenguaje del pueblo cambia y se enriquece de modo ininterrumpido junto con el desarrollo de la época. Para escribir diálogos llenos de vida y que den gusto de la época dada, es preciso reflejar fielmente el lenguaje correspondiente. Cualquier hombre vive dentro de una época y recibe su influencia, razón por la cual es improbable que en el lenguaje del personaje no se reflejen las corrientes sociales de la época dada. En las piezas con temas históricos no se debe hablar con el lenguaje que utilizamos hoy, sino usar el de la época respectiva. En el caso de las obras históricas los diálogos, al igual que en las piezas que tratan la realidad actual, deben tener el gusto correspondiente,

En los diálogos de las famosas obras teatrales clásicas revolucionarias, están reflejadas con verismo las imágenes de las épocas correspondientes y la vida de todos los sectores de la población, razón por la cual aun hoy, al cabo de haber transcurrido un largo período de tiempo de más de medio siglo, el público puede ver vividamente la vida de esas épocas. Cada obra debe tener su propio estilo de escribir, pero que se avenga al gusto estético moderno, sin violar el principio historicista. Aunque se describan bien, en correspondencia con la época dada, las circunstancias de la vida, los acontecimientos y las costumbres, si siquiera una sola palabra del diálogo de los

personajes no se ajusta a ella, la representación en su conjunto puede perder veracidad.

Otro asunto importante en la redacción de diálogos llenos de vida es escoger con esmero las palabras comunes en todas las esferas de la economía, la cultura, la ideología y la moral. Como las palabras usadas en ellas constituyen el contenido principal del lenguaje de la época respectiva, si se deja oír en el diálogo siquiera una sola palabra ajena a ella, el público duda de la época y la vida retratadas en la obra. Aun tratándose de palabras comunes en la vida, no deben usarse en absoluto si no se avienen a la época o son expresiones vulgares. No se deben menospreciar las reglas de cortesía propias de nuestra nación bajo el pretexto de hacer familiar el lenguaje. La familiaridad en el lenguaje entre miembros de una familia, parientes y vecinos puede expresarse sólo con palabras decentes en lo moral y refinadas en lo cultural. Expresiones que faltan a las reglas de cortesía propias de nuestra nación y son inadecuadas culturalmente no sólo pueden rebajar el valor de la obra sino también ejercer una influencia negativa en el lenguaje del pueblo. Entrando en la profundidad de la realidad en que se liquida todo lo caduco y se crea ininterrumpidamente lo noble y hermoso, el escritor debe buscar y usar de modo activo nuevas expresiones cultas, al gusto de la época.

En el libreto el diálogo tiene que vincularse estrechamente con la acción.

Sólo entonces puede ser un diálogo verídico y palpitante de vida, un excelente diálogo de profundo contenido y fácil de entender. Si en la pieza teatral el diálogo no es apoyado por acciones, no puede ser verídico en cuanto a la vida. Como de un diálogo dramático nace una acción dramática y viceversa, un diálogo no relacionado estrechamente con una acción no puede ser verídico.

En la escena del clímax del teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, el parlamento de la madre de Pok Sun que exclama: “Vivo pobre no porque estoy predestinada a la miseria sino que he creído en este pabellón de diablos”, produce tan gran emoción y satisfacción dramáticas y deja una imborrable impresión en el público porque está muy vinculado a través de la vida con la acción de ella que con sus manos destruye el pabellón.

4) EL TONO ES EL MATIZ ESTETICO DE LA REPRESENTACION TEATRAL

En la creación de las obras artísticas y literarias es importante definir de manera adecuada el tono que exalta, en forma minuciosa y nítida, los diferentes matices estéticos de la vida.

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

Los tonos de las obras son diferentes porque lo son también los matices estéticos de la vida. Entre las obras teatrales figuran el drama que despierta hermosos y nobles sentimientos, la comedia que produce diferentes tipos de risa y la tragedia que infunde tristeza o patetismo, si bien reflejan igualmente la vida dramática. El drama, la comedia y la tragedia son, en todos los casos, los principales géneros del teatro y cada uno tiene diversos subgéneros de diferentes tonos. Como la vida es diversa y las demandas del arte de las personas son diferentes, al igual que la personalidad de los autores en la creación, es natural que las obras tengan distintos tonos. Al crear una obra teatral es preciso definir bien el tono. De este

modo es posible expresar de manera estética y nítida los rasgos esenciales de la vida, resaltar en forma impresionante el contenido de la obra y perfilar sus peculiaridades genéricas. Ahora no existen, desde luego, los que menosprecian el tono de las obras, pero cuando se inició la revolución en el teatro, no eran muchos los que se desvivían por encontrar un tono adecuado y perfilarlo constantemente en todo el proceso de la creación. En aquel tiempo ni siquiera se discutía resaltar el tono; lo único que perseguían en el drama era subrayar la seriedad y en la comedia, provocar risa desde el principio hasta el fin. Anteriormente, en la rama del arte y la literatura, al evaluar las obras, se ponían sobre el tapete en muchos casos el carácter de los personajes, la estructura, el conflicto y otras cosas por estilo, pero casi no interesaba el tono que determina el matiz estético de las obras.

Definir con acierto ese tono es un importante requisito para describir la vida con verismo en las piezas teatrales.

Cómo definirlo no es un problema relacionado con el método o la técnica de representación sino un asunto vinculado con la posición que el autor asume al analizar y describir la vida.

Como afirmé después de ver la representación de una sátira presentada por artistas de cine y durante mi visita de trabajo al Conjunto Dramático Nacional, si un texto teatral no tiene un tono bien definido, no resultará un drama ni una comedia sino una mezcla. La intensidad de la ridiculización y la tonalidad de la risa no son iguales para todas las sátiras. Algunas están llenas de sátiras mordaces desde principio hasta el fin y otras son una armoniosa combinación de lo satírico y lo dramático adoptando un tono peculiar. Igualmente en el caso de comedias ligeras pueden dar risas de diferente tonalidad motivadas en el curso de la superación de los aspectos

negativos del carácter de los personajes y de la vida. El tono de la obra debe estar penetrado, en general, de un matiz estético. Sin embargo, si una obra carece de un matiz estético apropiado a sus características específicas y su descripción adquiere unidad por el matiz general del drama o la comedia, no dará gusto verla porque no tiene sus propios rasgos característicos. Si en el arte integral como el teatro no se define con acierto ni se mantiene de manera constante el tono, la acción del actor, la escenografía y la música no armonizarán con el contenido y todas las escenas tendrán diferentes matices dejando confundido al público.

Hay que determinar el tono de una obra partiendo de su semilla y conforme al carácter de los personajes y la lógica de la vida.

La semilla de la obra es la que determina su tono. Cuando se dice que un escritor ha elegido la semilla para su obra significa que ya ha escogido no sólo el tema y la idea sino incluso sus elementos de descripción artística y su tono. Si uno, aun después de escoger la semilla, no ha concebido aún los elementos de representación y el tono, no puede afirmarse que ha seleccionado con acierto la semilla.

Cuando se creaba el teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, los creadores se mostraban desorientados por no poder definir correctamente el tono de ello porque habían comenzado el trabajo sin haber estudiado profundamente la semilla de la obra.

En lo hondo de esta obra está encerrada la esencia ideológica de la vida de que uno no debe creer en “Dios” o alguna “deidad” sino en sus propias fuerzas. Precisamente de ella se deriva su singular matiz estético como sátira, que ora provoca risa, ora hace llorar, ora incita a la reflexión. Para aclarar la semilla de que el hombre no debe confiar en “Dios” o

alguna “deidad”, sino en sus propias fuerzas para forjar su destino, no basta sólo con presentar a los personajes negativos, objetos de la sátira como ocurrió en las piezas de antes. Hace falta presentar también a los positivos que se oponen a la religión y la superstición para evidenciar mediante su carácter y vida lo no científicas que son la religión y la superstición y para demostrar cómo los creyentes abandonan la fe religiosa y llegan a confiar en sus propios recursos. De ahí que la obra adopte, junto con el tono satírico que ridiculiza a los personajes negativos como el terrateniente, el alcalde, la exorcista, la misionera y el bonzo, el tono propio del drama que se deriva de las interrelaciones de los positivos incluyendo a Tolsoe.

La afirmación de que en la sátira no se debe permitir la intervención de elementos del drama ni presentar personajes positivos, parte de la vieja concepción de ella. También la sátira debe seguir la lógica de la vida. Si en *La ermita Songhwang* se presenta a un personaje positivo como su protagonista, contrariamente a lo que ocurrió en la vieja sátira cuyos personajes principales eran negativos, es para pintar la vida según las exigencias de su semilla. El personaje principal de una obra teatral se determina no según las características del género, sea drama o sátira, sino según la visión ideológica y estética de su autor y la vida que se refleja en la obra. Esto se evidencia en los teatros revolucionarios *Tres en pugna por el trono* y *Acto festivo*.

Tres en pugna por el trono no tiene elementos del drama ni personajes positivos si bien describe la gran tragedia, la ruina de Songdo, un país imaginario. Porque los personajes que encarnan su semilla de que las riñas sectarias y la división llevan al país a la ruina y la desarrollan a través de sus actuaciones, son tres ministros ciegos por la ambición de poder, y el lugar donde ellos se disputan el trono es el palacio real.

Para una obra teatral como ésta no son apropiados, sin duda alguna, elementos del drama ni personajes positivos.

Lo característico del tono de esa obra es que está saturado de risa satírica que producen las contradicciones entre el deseo subjetivo de los personajes que, embargados por la ilusión de ocupar el trono, actúan con audacia según ellos calumniándose y denigrándose unos a otros, y la realidad, entre la esencia y el fenómeno y entre la intención y el resultado. He aquí la característica peculiar de *Tres en pugna por el trono* que lo distingue de *La ermita Songhwang* de igual género.

El teatro revolucionario *Acto festivo* difiere tanto de *La ermita Songhwang*, que tiene una combinación armoniosa de lo cómico, lo serio y lo estético, como de *Tres en pugna por el trono*, cuya descripción es impregnada únicamente de lo satírico. Muestra cómo el “acto festivo” de los enemigos se convierte en el acto festivo de los guerrilleros antijaponeses, por tanto tiene combinados lo satírico y lo serio y personajes tanto negativos como positivos. Es un éxito que presente personajes positivos como guerrilleros antijaponeses y trabajadores políticos clandestinos, y, además, muestre con sarcástico humor y alegres risas las detestables imágenes de los enemigos fanfarrones, sin destruir el tono cómico. Al combinar con naturalidad en un argumento la vida satírica que muestra las contradicciones internas de los enemigos y la vida seria que representa las actividades de la Guerrilla Antijaponesa y de los trabajadores políticos clandestinos, resolvió con éxito el problema de cómo combinar en la sátira lo humorístico y lo serio.

Si *Acto festivo* ha logrado esa combinación, se debe a que ha descrito sin exageración, como se hace en el drama, la satírica vida de los enemigos que delata sus contradicciones internas. La obra cobra un tono satírico aunque no exagera,

porque muestra cómo una “unidad punitiva” del ejército del imperialismo japonés se prepara un acto festivo por haber “aniquilado” a la guerrilla aunque en realidad, por una táctica de inducción de ésta, exterminó a toda una columna de policías. Debido a la pelea entre el jefe de la “unidad punitiva” que trata de organizar un “acto festivo” presentando una información falsa al superior para ocultar su falta y el jefe del Estado Mayor que intenta esclarecer el asunto para degradarlo y ocupar su cargo, se da por muerto o se considera loco el jefe de la policía aunque está con vida y cuerdo. El subjefe del Cuartel General del Ejército Guandung finge ignorar lo ocurrido e imparte la orden de efectuar un gran “acto festivo” en “honor” al “gran imperio japonés”. El público, al ver en la obra las contradicciones internas de los enemigos, se ríe de su absurdo propósito y su vileza.

Si *Acto festivo* ha podido abrir un nuevo campo para la combinación de lo satírico y lo serio en el tono, también se debe a que se han coordinado bien los sentimientos, combinando con naturalidad las escenas satíricas de la primera parte y las dramáticas de la final. Esto se comprueba sólo con ver el epílogo de la obra en el que el público se ríe en burla y censura del miserable aspecto del jefe de la “unidad punitiva” que ha sido detenido cuando, atemorizado ante el asalto de la Guerrilla Antijaponesa, trata de huir disfrazado con un abrigo tradicional de Corea y un sombrero de copa alta, pero al saludar el acto de la Guerrilla para celebrar su triunfo, suelta alegres risotadas.

Como se ve, cuando el tono de una obra se adopte conforme al carácter de los personajes y la lógica de la vida partiendo de la semilla puede perfilarse con nitidez y ayudar a poner de relieve con verismo la representación.

El tono debe ser apropiado a la finalidad cognoscitiva educativa de la obra.

El teatro revolucionario *La ermita Songhwang* no tiene el propósito de ridiculizar de manera humorística a los que creen en la religión y la superstición sino persigue el objetivo de denunciar el carácter no científico de éstas y conducir al pueblo a tener confianza en sus propias fuerzas. Si esa obra ha podido tener un tono peculiar que produce ora risas, ora hace llorar, ora incita a la reflexión, se debe también a que tiene como finalidad educativa confirmar lo no científico de la religión y la superstición e inculcarle el espíritu de independencia al pueblo. Durante el dominio colonial del imperialismo japonés hubo muchas personas que aunque sufrían toda clase de humillaciones y vivían en el oscurantismo, pensaban que nunca podían liberarse por su propia cuenta de su trágico destino sino con la ayuda de “Dios” o de otra “divinidad”, creyendo que estaban predestinadas a sufrirlo. Por eso, para despertarlo e incorporarlo a la lucha revolucionaria hacía falta orientarlo a comprender que la religión y la superstición no son científicas, a que las abandonara y tuviera fe en sus propias fuerzas. A partir de este objetivo educativo la obra adopta un tono peculiar, que no sólo produce risa satírica que revela lo no científico de la religión y la superstición sino también hace sonreír con tristeza, afligirse y llorar por compadecerse de personajes como la madre de Pok Sun, mientras se los reprocha por su necesidad.

Como saben todos, no todo lo que ocurre en la vida constituye tema de comedia. Un hecho, aunque sea risible, debe reflejar un aspecto esencial de la vida, ser digno de la crítica social y tener una clara finalidad educativa para convertirse en una comedia. Si sólo se trata de hacer reír desde el principio hasta el fin, con el pretexto de que la comedia debe provocar risa y de lo contrario pierde su carácter, no sólo se tergiversará la vida sino también se menospreciará al público. No hay una ley según la cual la comedia debe estar únicamente

encaminada a provocar risa. Si una comedia fuerza la risa desde el principio hasta el fin, esta risa será falsa y afectada y le restará valor a la obra. La comedia es un arte que mueve a la reflexión, porque educa a la gente haciéndole reír. Es cierto que las obras cómicas provocan diferentes matices de risa por tener diferentes objetivos educativos y tonos, pero deben hacer que los espectadores, después de reír espontáneamente a carcajadas, al recordar los problemas sociales que se refieren en ellas se sumerjan en profunda reflexión. La comedia que produce sólo risa no es arte en el sentido original de la palabra. La risa de la comedia no debe ser risa por reír, sino una risa con significado social.

No se puede imaginar el tono de la obra separado de la demanda de la semilla y la finalidad cognoscitivo-educativa. Si uno quiere ajustar el contenido de la vida a un tono definido de antemano, esto es tan absurdo como confeccionar un traje a la medida de un hombre con una tela ya cortada sin tomársela.

El tono también debe ajustarse a las características de la estructura de la obra. Como en la vida los distintos sentimientos forman una corriente compulsiéndose e influyéndose entre sí, sólo cuando el tono concuerda con las características estructurales de la obra es posible perfilar más nítidamente la peculiaridad estética de la descripción.

En *La ermita Songhwang*, por ejemplo, aparecen muchos personajes positivos incluyendo a Tolsoe, cuya vida está llena no sólo de sufrimientos y lágrimas sino también de alegrías y esperanzas. Si ignorando tal vida sólo se intenta provocar risa por tratarse de la sátira, la vida se tergiversará. Cuando se creaba esa obra, superando la práctica de ridiculizar incluso a los personajes positivos bajo la premisa de ser sátira se combinaron de manera armoniosa la risa humorística con elementos del drama concediéndole la mayor importancia a lo

satírico conforme a la lógica de la vida, gracias a lo cual pudo convertirse en una pieza perfecta con un tono peculiar.

También en el teatro revolucionario *La carta de la hija* se coordinan bien dos diferentes matices estéticos de la vida. La obra evidencia con profundidad, por medio de la risa jocosa, la verdad de la vida de que el conocimiento es la luz y la ignorancia la oscuridad. Tiene una gran significación por señalar la auténtica verdad de la vida de que si uno aparentando saber no estudia, puede ser objeto de burla, y si quiere disfrutar de una vida digna como ser independiente debe acumular conocimientos. El argumento de la obra no es complejo. Describe de modo concentrado los pormenores de la vida refiriendo principalmente al hecho de que el protagonista se convierte en objeto de burla por no querer aprender a leer y escribir, de modo que la estructura es concisa y la idea clara. El protagonista Ho Tal Su es un laborioso y honesto agricultor que trabaja sin descanso diciendo que la agricultura es la tarea más importante del mundo y el trabajo hace al hombre. Considera que desde la antigüedad sólo los nobles estudian para ganar oposiciones a altos rangos jerárquicos y que los conocimientos no les sirven de nada a los labradores que deben trabajar con la azada toda su vida, antes bien pueden traerles desgracias. Se considera el mejor conocedor de los principios del mudo aunque en realidad no los sabe. La obra demuestra vívidamente, mediante la tragicomedia motivada por la carta que su hija le escribió, cómo se supera lo cómico del carácter contradictorio del protagonista, formado por puntos positivos y negativos.

Además de describir profundamente a través de la vida el carácter cómico del protagonista que se convierte en objeto de burla aparentando saber y no queriendo estudiar, la obra también pinta con naturalidad, en medio de una vida con

matices humorísticos y serios bien armonizados, al maestro de la escuela nocturna que despierta en las gentes la conciencia clasista y las educa en los principios de la revolución. A lo largo de su descripción se mantienen intensos, no sólo la línea de la vida cómica sino también la que realza el aspecto positivo del protagonista, y los sentimientos serios que se perciben en la vida de ese maestro y otros personajes positivos. El matiz peculiar de esta obra, que no sólo produce risas y emociones sublimes sino también incita a la reflexión, consiste en que el drama está tejido de tal modo que en general el argumento se desarrolla de modo serio, propiciando, sin embargo, que de ello brote espontáneamente la risa, al combinar de manera orgánica la vida seria y cómica.

En las ramas del arte teatral y el cinematográfico se crean hoy muchas comedias ligeras como *La carta de la hija*. Después del estreno del teatro *Eco de la montaña* al principio de la década del 60 se crearon gran cantidad de comedias ligeras de diferentes tonos, de las cuales algunas tienen un matiz serio, otras humorístico y otras lírico.

El tono de la pieza de teatro debe adaptarse a la demanda de la época y el gusto del pueblo cubriendo fielmente los requisitos que presentan las características del género.

Al reflejar la vida en el texto es forzoso que se le atribuyan características dramáticas, por tanto para vitalizar con tino estas características el tono debe tener un matiz estético peculiar correspondiente. No debe ocurrir que con el pretexto de adoptar un singular matiz estético para la obra, se defina un tono discordante a sus características específicas. El tono puede ser un factor indispensable para acentuar el matiz estético de la obra sólo cuando contribuye a perfilar sus características específicas.

El tono de la obra de teatro debe estar acorde con el gusto

estético del pueblo que cambia y se desarrolla con el paso del tiempo. No es algo inmutable. En el drama que describe la vida real del socialismo, particularmente en las obras que abordan las relaciones entre los trabajadores, se establecen conflictos dramáticos internamente serios, y no graves exteriormente, según el gusto estético de nuestro pueblo. También en el drama que refleja los hechos históricos están buscando nuevos tonos de acuerdo con la demanda de la época y el gusto estético de nuestro pueblo. Las obras teatrales, aunque pertenezcan al género serio, pueden tener tonos diferentes. Del género serio son *Mar de sangre*, *El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa*, *El padre ganó* y *Siguiendo el testamento*, obras clásicas revolucionarias creadas y ejecutadas en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa y otras que exhortan a la lucha revolucionaria; obras de significado profundo que describen la transformación ideológica de las personas como *Una agitadora roja*; obras de carácter psicológico que analizan el drama que se genera en el alma de las personas, y las líricas de matiz fresco y alegre.

También son diferentes los tonos para la tragedia. Una importante característica descriptiva de la tragedia es, en general, la tristeza o la indignación por la muerte del protagonista o por el fracaso de su ideal y deseo. En la sociedad explotadora el protagonista de la tragedia realista, aunque tiene un ideal y aspiración de carácter progresista, no puede realizarlos y muere debido a la limitación de su concepción del mundo y las condiciones socio-históricas inevitables. Con su sacrificio o muerte él confirma la justeza de su ideal progresista y deseo desentrañando las contradicciones entre el inevitable requerimiento de la historia y las condiciones socio-históricas que impiden su materialización. Las experiencias trágicas producidas por la muerte de tal protagonista y las

contradicciones internas de su carácter o las del régimen social les infunden enorme tristeza y compasión a los espectadores y los llaman a la lucha justa. A diferencia del protagonista de la tragedia convencional, el de la tragedia revolucionaria en la sociedad socialista, con una noble aspiración y un gran propósito de servir al partido y la revolución, a la patria y el pueblo, muere víctima de un atentado enemigo o de un desastre natural en los abnegados esfuerzos por realizarlos, logrando su objetivo o no lográndolo con el sacrificio personal. La muerte de ese personaje, como un alentador ejemplo de la infinita fidelidad a la causa revolucionaria, el espíritu de sacrificio, el amor revolucionario y el deber con el colectivo socio-político y los camaradas, produce una profunda emoción y compasión en las personas y juega un gran rol para estimular a las masas a realizar heroicas proezas. La caída heroica del protagonista en la tragedia revolucionaria es un desenlace revolucionario y romántico que se basa en la concepción jucheana de la auténtica vida que brilla siempre y nunca finaliza. En la tragedia revolucionaria el protagonista, aunque muere, no importa en qué circunstancias, es inmortal junto a la Patria y el pueblo, porque aunque la vida física tiene su fin, la política es eterna. He aquí la diferencia de tonos que distingue a la muerte heroica del protagonista de la tragedia revolucionaria de la muerte trágica del protagonista de la tradicional.

Las clásicas e inmortales obras teatrales revolucionarias *Inmolación en la conferencia internacional* y *An Jung Gun dispara sobre Hito Hirobumi*, aunque tienen formas de tragedia tradicional, a diferencia de las anteriores tragedias históricas esclarecen problemas de importancia social al sacar lecciones de los hechos históricos del pasado y determinar la posición de los personajes históricos y sus limitaciones en cuanto a la época, abriendo así un nuevo campo para la creación de obras

teatrales históricas. En esas obras sus protagonistas Ri Jun y An Jung Gun, si bien fueron personajes destacados en la historia, no son descritos como combatientes revolucionarios o héroes de la nación de nuestro tiempo.

En la *Inmolación en la conferencia internacional*, a través de las actividades de su protagonista Ri Jun encaminadas a recuperar la estatalidad, cuya cúspide es el “caso del emisario en La Haya”, se aclara de manera profunda la idea de que el confiar en las fuerzas extranjeras lleva al país a la ruina, mostrando con verismo la imagen de la sociedad de aquella época y la vida de las personalidades de diferentes sectores basándose en hechos históricos reales. Esta idea es el balance de toda la vida del protagonista, la lección de su sangre y la verdad de la historia. A través de la línea del destino del protagonista la obra desentraña de manera dramática la verdad de la vida de que si se confía y apoya en fuerzas foráneas incluso el espíritu patriótico es burlado y pisoteado despiadadamente y si se carece de conciencia de independencia nacional el país se arruina. Como se ve, en *Inmolación en la conferencia internacional* el protagonista Ri Jun es retratado no como personajes cualesquier de las anteriores tragedias ni como simple víctima de la historia cuyo ideal progresista y aspiración son frustrados, sino como hombre que en el momento de quitarse la vida exclama encarecidamente la lección histórica de que la confianza en las fuerzas extranjeras conduce al país a la ruina. He aquí el secreto de esa obra que asumió un nuevo tono como tragedia histórica.

Para que las obras artísticas y literarias disfruten del amor del público deben tener distintos tonos adecuados a sus géneros. Aunque sean iguales en género o forma, podrán tener peculiaridades específicas sólo cuando tengan tonos nítidos.

3. LA ESCENIFICACION TEATRAL

1) LA DIRECCION ES EL ARTE DE LA CREACION Y EL MANDO

La dirección es el arte de la creación y del mando. En la dirección el mando es para la creación artística. En la acción práctica del director la creación y el mando están inseparablemente vinculados. El siempre dirige mientras crea, y viceversa. Según cómo desempeña estas dos facultades, se decide el nivel cualitativo de la obra de teatro.

El director debe cumplir bien con su deber de creador.

Como un auténtico creador, siempre tiene que rechazar el esquematismo y el convencionalismo, y abrir un nuevo y original universo artístico. Si peca de esos ísmos en la creación teatral, no puede dar curso libre a su facultad creadora. Aquel director, escaso de imaginación creadora, no logra hacer un teatro de calidad, aunque se le entregue un buen libreto. Sólo de asumir la posición de tratarlo todo con espíritu creador, puede impulsar con éxito una labor tan complicada como es la escenificación de un texto teatral, y crear una obra de alto valor ideológico y artístico.

El director debe poseer firme criterio creador al tratar y llevar al escenario el texto teatral. De esta manera, ha de escenificarlo a su manera.

No serán muchos los textos acabados que al director le gusten desde el principio. Pueden existir los que responden a sus criterios ideológico y estético y a su personalidad creadora,

y los que no. Aunque debe respetarlos, no tratará de llevarlos al escenario tal como son. El es un creador independiente y, ejerciendo su independencia debe escenificarlos a su manera. Tiene que asumir la postura de perfeccionar la descripción puliendo lo imperfecto y agregando lo omitido por el autor.

Por supuesto que el director no puede ser tan libre como el escritor al poner de manifiesto su creatividad. Debe tratar sólo la semilla, el carácter y los sucesos dados en el texto, mientras que el autor puede escogerlos de la realidad según su deseo. La reflexión creadora del director en todo tiempo se inicia con el texto y ha de encaminarse a darle vida. Su plan de dirección ha de fundamentarse en la semilla del texto, que es para él la base que le indica la orientación del trabajo. El director debe analizarla con profundidad y, sobre esta base, apegarse fervorosamente a ella y concretar el plan de dirección en el sentido de concentrar todos los medios de representación en aclararla. El texto estimula al director a poner en acción sus experiencias de vida y su fantasía artística en el curso de la creación. Tal como en la labor creativa el autor debe apoyarse firmemente en la realidad, así también el director ha de hacerlo con el texto. Pero esto no significa que él debe tratar de llevarlo a la escena tal como está, sino recrearlo a tono con las peculiaridades del escenario.

Aunque en el teatro el texto y su puesta en escena están inseparablemente vinculados, tienen características diferentes. El lenguaje, el medio descriptivo de la literatura, si bien puede explicar de manera gráfica todas las cosas y los fenómenos de la realidad, no puede presentarlos a la vista como una pieza teatral. La descripción literaria está fija por palabras, por eso, aunque con la lectura se puede imaginar la vida que ella presenta, no se puede ver y escuchar directamente. Esta limitación no se puede superar ni aun en el caso del texto que

tiene perfectamente plasmadas las peculiaridades escénicas.

El director, desde la etapa de planificación de la dirección, debe ver el texto a través del escenario. Sólo en el escenario el texto teatral puede perfilarse tal como es y adquirir vida. El escenario es el campo donde se desarrolla en cuadros vivos. Sólo si el director ve el texto creadoramente, puede valorar con acierto si puede escenificarlo o no, y determinar un correcto rumbo para llevarlo a la escena.

Le compete, además, imaginar los caracteres y la vida de los personajes en vista de los parlamentos. Analizando en detalle cada uno de éstos debe conocer los caracteres de los personajes y descubrir la vida encerrada en ellos, para así llevar al escenario vívidas imágenes de personas y palpitantes cuadros de vida. También sabrá entrever la vida subyacente que no aparece en las escenas y la que no se puede mostrar directamente en el escenario. Sólo así, puede imaginar la vida en un cuadro integral y presentarlo con armonía en el escenario.

Aunque el texto teatral ofrezca descripciones irreprochables desde el punto de vista literario, si no se ajustan al escenario, el director debe corregirlas o abandonarlas con audacia, aunque le apene. En el teatro hay que tratar sólo aquello que puede mostrarse por medio de los parlamentos en las condiciones escénicas. Por muchos cambios y renovaciones que se introduzcan en la escenografía, es imposible que la obra se desprenda de esas condiciones.

En el proceso final de creación, en el que se concluye la obra y se decide su destino, el director debe desplegar más alto que nunca su espíritu creador.

Tiene que realizar bien el trabajo concreto de representación, desde la concentración de todos los elementos para dar vida a la semilla del texto, hasta el uso del ingenio artístico. En la etapa de la escenificación, debe procurar que su

intención artística no se revele directamente. Aunque sea un ingenio singular, si se revela que se ha empleado ex profeso, la presentación se afecta. Combinar perfectamente todos los elementos de la presentación en el sentido de dar vida a la semilla, sin dejar ver ningún indicio que revele este esfuerzo, y montar cada cuadro con gran ingenio artístico sin que desentone, eso es maestría, auténtica creación.

El director no debe retocar a su albedrío la semilla, el tema, el carácter del protagonista y el suceso principal del texto, bajo el pretexto de reproducir sus imágenes literarias a tenor de las características de la escenografía, considerándolo como un simple material de trabajo. Poner en escena el texto con originalidad, o sea, no escenificarlo tal como está, aun basándose en él, de modo estricto, he aquí precisamente el carácter creador de la dirección escénica.

El director debe buscar constantemente lo nuevo, conforme a las exigencias de la realidad en desarrollo y a la situación real concreta. Cuando realizábamos la revolución en el teatro obtuvimos un gran éxito en la esfera de la dirección, pero esto no es motivo para sentirnos satisfechos. La realidad de hoy, cuando en la esfera teatral se profundiza en la labor de creación, se presentan muchas cuestiones prácticas, y crecen cada vez más las demandas culturales y estéticas del pueblo, apremia descubrir nuevos métodos de representación.

El proceso de buscar y crear lo nuevo siempre es acompañado de una aguda lucha por acabar con lo viejo. Lo viejo no desaparece por sí solo, ni se elimina del todo con una o dos operaciones de lucha. Es muy conservador y persistente. Por eso, para crear nuevas representaciones es necesario desplegar una incansable lucha para acabar con lo viejo. El proceso de creación es, precisamente, el de lucha. Al margen de la lucha es inconcebible la creación. Se puede decir que

todos los novedosos cuadros que se desarrollan sobre el escenario, son fruto de la lucha por la creación. El proceso de eliminar lo viejo y encontrar lo nuevo es, justamente, el de combatir el esquematismo, la imitación y el convencionalismo. El objeto de la labor creativa siempre es variado y concreto, por eso el director debe acabar con ellos por completo y crear nuevas representaciones. La misma creación se opone al esquematismo tendente a mantener el viejo esquema y la imitación dada a copiar mecánicamente lo ajeno.

Las actividades de creación del director deben apoyarse estrictamente en la realidad. El punto de partida de la creación es la vida real. Esta es también su fuente y objetivo. Sólo si el director mantiene la posición de pararse firmemente en la realidad y tratarlo todo de modo creador, a la luz de las demandas de la vida, puede conocer con exactitud al hombre y la vida real y descubrir nuevos métodos de presentación apropiados.

El hombre nuevo y la vida nueva siempre exigen nuevos métodos de presentación. Es ley que un nuevo contenido demanda una nueva forma en correspondencia. El director, en lugar de intentar usar el viejo recipiente para meter allí la nueva realidad, debe renovarlo y transformarlo con audacia para que sea nuevo. En el caso de usar un método de representación, tiene que interesarse por cuándo se creó, qué demandas de la vida reflejó y cómo se venía utilizando hasta ahora, y luego buscar las vías para aplicarlo de manera creadora conforme a la realidad actual. Como quiera que las relaciones sociales cambian según los cambios de la época y el régimen social, si el director emplea tal como es el viejo método de representación heredado de antaño, sin crear otro nuevo acorde, difícilmente puede considerarse creador. Si se denomina creador, es porque siempre busca los nuevos métodos de

representación que requieren el hombre nuevo y la vida nueva y, sobre esta base, crea nuevas presentaciones. Los creadores conocidos en el mundo fueron, sin excepción, quienes estudiaron y crearon nuevos campos de descripción.

En la labor de creación el director debe hacer resaltar con propiedad las peculiaridades genéricas del teatro. La ópera y el teatro deben tener su propio sabor. Aunque pertenecen por igual a las artes escénicas integrales, tienen diferentes características. La ópera es arte musical, mientras el teatro es el arte del diálogo. Tal como para que la ópera tenga el sabor musical, tiene que ser buena su música, así también, para que el teatro impresione, los parlamentos deben ser agradables al oído.

En el proceso de creación, en todos los casos el director debe emplear los medios y métodos de representación según las peculiaridades genéricas del teatro.

El teatro es el arte que, teniendo por premisa el escenario, realiza una comunicación efectiva entre actores y espectadores. Apareció y se ha desarrollado con el escenario. No puede existir obra de teatro sin escenario. Como tiene su sentido sólo sobre el escenario, puede resultar efectivo cuando todos sus medios de presentación se aplican de acuerdo a las condiciones escénicas. El escenario del teatro es, en todos los casos, el lugar para realizar, por medio de la dramatización de la vida, la comunicación entre los personajes y los espectadores. Sólo a través del escenario, la obra de teatro puede presentar la vida dramatizada y lograr la comunicación entre los personajes y los espectadores.

La comunicación entre actores y espectadores se alcanza por medio de la recreación de los parlamentos. La clave para hacerla efectiva en el teatro la tienen los actores que crean directamente los caracteres de los personajes. El escritor crea los diálogos, y los actores los interpretan. El director debe

exigirle a los actores que los representen con verismo, según los caracteres de los personajes y las circunstancias.

El director tiene que orientarlos a interpretar los parlamentos del personaje con palabras salidas del corazón. Para ello debe llevarlos a comprender y experimentar con profundidad el carácter y la vida del personaje, así como a respirar y vivir siempre con la misma idea y sentimientos que éste. Únicamente aquel actor que logre identificarse con el personaje en la idea, los sentimientos y la vida, puede ejecutar con verismo sus parlamentos.

Una ventaja del teatro radica en que realiza el intercambio directo de sentimientos entre los personajes y los espectadores. Esto constituye el eslabón principal para aumentar la fuerza de penetración emotiva y la influencia del teatro. Este llega a tener vitalidad, sólo cuando el público, llevado al mundo de los personajes, respira el mismo aire que ellos y comparte sus alegrías y tristezas.

La vía principal para lograr la comunicación efectiva entre los personajes y los espectadores reside en que el director armonice bien los sentimientos y oriente a los actores a realizar mejor su actuación. El director debe lograr que éstos ejecuten bien los diálogos para que expresen en concreto, y vívidamente, las variadas ideas y sentimientos de los personajes.

El director tiene que orientar de modo irrefutable la labor de creación artística.

En un arte de síntesis como el teatro el éxito de la creación depende de cómo se organizan y movilizan la fuerza e inteligencia del colectivo. Sólo si el director conduce por una vía correcta a los actores, escenógrafos, compositores y otros creadores principales, puede solucionar exitosamente cualquier problema difícil, impulsar con dinamismo la labor de creación y ofrecer cuadros armoniosos en el escenario.

Como el lugar que ocupa es destinado a enseñar y conducir a otros, tiene que tener un alto sentido de responsabilidad, ricos conocimientos y probado arte de mando. Su sentido de responsabilidad es para con el colectivo y el destino de la obra. El director puede cumplir con su responsabilidad sólo cuando tiene la firme determinación ideológica de cumplir en el nivel supremo, y a toda costa, la tarea que le encomienda el Partido. Le compete dominar a la perfección diferentes esferas del arte y poseer aptitudes multifacéticas y probada capacidad de dirección para conducir de manera unificada la labor de creación de otros artistas para alcanzar un objetivo común.

En la dirección artística, el director debe poner al rojo vivo, y sin cesar, el espíritu y la capacidad creadores del colectivo.

Le toca guiar a todos los miembros del colectivo de creación a que aspiren intensamente a crear nuevas imágenes poniendo en plena acción su fuerza y talento, respetar y apoyar activamente su personalidad, su proyecto e iniciativa creadora, así como fomentar sin interrupción su fantasía creadora. Sólo cuando respeta el proyecto y la iniciativa de creación de los actores, escenógrafos y compositores y los sintetiza de manera correcta según el rumbo de la representación de la obra, puede estimularlos con fuerza a crear una nueva imagen.

A la vez que determina el rumbo correcto de la creación, el director debe hacer que los creadores lo tomen como propio. El proyecto de creación del director es escenificado justamente por los miembros del grupo de creación. Sólo si éstos se convencen de lo correcto que es ese rumbo y lo aceptan como suyo, llegan a desplegar en alto grado su fervor y facultad creadora para hacerlo realidad. Un proyecto de dirección que no es comprendido por los creadores no se puede aplicar en el proceso creador.

En la dirección artística el director debe dejar a un lado el

sentimentalismo, la chapucería y lo rutinario y asegurar la científicidad. La realidad actual requiere el método y la práctica científicos, basados en teorías científicas. Tal como el soldado puede ser diestro tirador sólo cuando conoce bien el arte de tirar, así también el director puede obtener siempre éxitos en la creación únicamente cuando conoce a fondo las leyes del arte. Tiene que estudiar y asimilar de lleno las leyes que rigen el desarrollo y la creación artística. Debe conocer el principio y el método generales para ver la vida desde el punto de vista estético y, al mismo tiempo, el principio para analizar la descripción literaria y el método de reestructurarla a tenor de las características del escenario, así como también aplicar con habilidad los variados medios y métodos de representación. Sólo entonces, puede ser un talentoso artista capaz de crear un teatro de alto nivel, según las exigencias de la realidad en desarrollo, y desempeñar su papel como comandante del grupo de creación.

2) LA ACTUACION ES EL ARTE DE RECREACION DEL CARACTER

El teatro es el arte para representar al hombre de manera viva.

El actor es el encargado directo de plasmar su carácter. El escritor le entrega las descripciones literarias de las personas y el director orienta al actor a representarlas. Nadie, excepto el actor, puede en el escenario representar directamente al hombre concreto. El hombre escrito en el texto se representa vívidamente en el escenario por el actor. Este le da vida y alma, para que se mueva con ánimo. De él depende si en el teatro el hombre es retratado de modo vívido o no.

La misión principal del actor consiste en representar al hombre con verismo.

Esto es el requisito fundamental del arte y la literatura realistas. Por supuesto que el realismo exige pintar con verosimilitud también la naturaleza y la sociedad. Sólo de describirlas así, junto con el hombre, puede resultar auténtica la descripción en general. También se necesita hacerlo para dar una auténtica imagen del hombre. Si la naturaleza es objeto del trabajo del hombre y fuente material de la vida social, la sociedad es donde él vive, trabaja y lucha. La naturaleza y la sociedad ejercen gran influencia sobre la existencia del hombre y la formación de su carácter. Esto demuestra que sólo si se describen con autenticidad la naturaleza y la sociedad es posible hacer lo mismo con el hombre. Pero eso no pasa de ser una premisa para describir verídicamente al hombre. Como éste es el dueño de todas las cosas, el arte y la literatura deben subordinar, necesariamente, la descripción de la naturaleza y la sociedad a la descripción del hombre con verismo.

Sólo describiendo verídicamente al hombre, pueden resultar verídicos también los acontecimientos, las situaciones, los conflictos y los argumentos de la narración, que él protagoniza. Sólo con una auténtica descripción del hombre, es posible mostrar la verdad de la vida al público y mover su corazón. Describir al hombre con verismo constituye la vida del arte y la literatura realistas, y en ello está su fuerza.

El actor debe captar con exactitud el núcleo del carácter del personaje y plasmarlo bien como una personalidad concreta y singular.

Captar de manera correcta el núcleo del carácter constituye una premisa para representar con verismo a los personajes.

El carácter de los personajes tiene rasgos peculiares, y su núcleo. De esos rasgos característicos los principales son los

relacionados con la idea, los sentimientos y la voluntad, de los que la idea es el más esencial. Esta deviene la base de todo pensamiento y acción del ser humano y los determina. La idea coordina y controla el pensamiento y la acción, y define su calidad y rumbo. También decide la personalidad del hombre. Es el núcleo y el rasgo básico del carácter.

Sólo si el actor capta el núcleo del carácter del personaje y siempre lo tiene en cuenta cuando habla y actúa, puede hacer una representación vívida e integral del hombre. Cuando actúa omitiéndolo o sin conocerlo con claridad, resulta que la imagen del personaje es distinta en cada escena y así no se puede determinar qué tipo de persona es. Por tanto, el actor, bien consciente a toda hora del núcleo del carácter, debe concentrar todos sus esfuerzos en perfilarlo.

Para captar de modo correcto el núcleo del carácter del personaje, hay que conocer bien cuáles son sus demandas e intereses. La idea refleja las demandas y los intereses del hombre. Estos surgen en el curso de vivir en medio de tales o cuales relaciones sociales. Reflejan la aspiración del hombre a mejorar su situación social y transformar el ambiente de su vida. El hombre trata y valora todo según sus necesidades e intereses. El núcleo de su carácter lo constituye la idea que refleja el punto más esencial de estas demandas e intereses. Igual pasa en el caso de los personajes del texto.

Sobre la base del análisis general del texto, el actor debe estudiar profundamente la actitud del personaje, su modo de pensar y actuar en el trabajo y la vida donde su carácter se revela de manera concentrada, así como sus relaciones con otros personajes, para así captar con acierto el núcleo de su carácter.

Después de estudiar de modo exhaustivo el carácter del personaje, ha de asimilar su idea y hacerla suya, y pensar y actuar según ella.

Debe interpretar el núcleo del carácter del personaje a través de su personalidad concreta y singular.

Toda persona tiene su propio carácter, lo mismo que su propia cara. En líneas generales, el carácter implica la peculiaridad ideológica y espiritual del hombre y la expresión de su personalidad. Estos rasgos característicos constituyen los factores cualitativos más sólidos y principales que lo distinguen de otros. Si se comparan los caracteres de los hombres que superan las dificultades que salen al paso en el curso del trabajo, algunos, llenos de ánimo y fervor, lo hacen con vigor y alegría, cantando y haciendo exhortaciones, y otros, en silencio y con persistencia, sin importarles quién los mira o no. Aunque son iguales en el sentido de vencer las dificultades, son diferentes en el modo de actuar. Son distintos por las diferencias de carácter. También en el escenario, al igual que en la vida, el personaje debe retratarse como un hombre concreto con singular rostro y marcada personalidad.

A fin de plasmar de manera concreta y singular el carácter del personaje en el escenario, el actor debe descubrir con exactitud los rasgos de su personalidad y hacerlos suyos, así como experimentar con sensibilidad su mundo interno y actuar en correspondencia con éste. Durante la actuación, tiene que reproducir en detalle los rasgos de la idiosincracia del personaje, pensando, hablando y actuando a la manera de éste.

Cuando digo que es importante perfilar la personalidad del personaje en la actuación, esto no significa que debe inclinarse sólo a ello. Si sólo se destaca el aspecto particular del carácter del personaje, éste puede convertirse en un simple individuo, desvinculado de la época y las relaciones sociales.

El carácter propio de cada hombre no es innato. Se forma en medio de la práctica social y las relaciones sociales que se establecen en este proceso, y se restringe por las condiciones

socio-históricas, razón por la cual tiene su particularidad y, al mismo tiempo, refleja la peculiaridad común de la época, el régimen social, la clase y la nación. El carácter de cada hombre encarna en sí no sólo su propia particularidad, sino también las características de la época y el régimen social donde vive y las generales de la clase social y la nación a que pertenece.

De ahí que se presente la necesidad de tipificar el carácter del personaje. La peculiaridad general de este carácter debe revelarse a través de la peculiaridad individual. Si en el curso de la vida del personaje se destacan bien las peculiaridades esenciales de la época y la sociedad, en que vive, y de la clase y la nación a que pertenece, puede decirse que ya se ha tipificado.

Sólo si ello se logra, el personaje es retratado de manera verídica y viva, y es representante de una época y clase social. Pero si sólo se acentúa la peculiaridad general del carácter del personaje, menospreciando la particular, la descripción pierde veracidad porque resulta conceptual y abstracta.

El actor debe interpretar el carácter del personaje en su proceso de desarrollo continuo. Este no es inmutable, sino varía y se desarrolla sin cesar, según cambian la época y el régimen social, y la vida adquiere nuevos aspectos.

Al analizar el proceso de desarrollo de un hombre común como revolucionario, se puede ver que primero comprende la naturaleza de la sociedad y la clase explotadoras y, sobre esta base, paulatinamente comienza a sentir odio por éstas, el que crece hasta tomar la determinación de hacer la revolución. A través de este proceso, llega a participar en la lucha contra los enemigos clasistas y en este curso aprende la estrategia y las tácticas de la revolución, acumula fecundas experiencias y adquiere nobles cualidades espirituales y morales propias del revolucionario.

El proceso de evolución de la mujer Pak y su hija, y de Man Chun, personajes del teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, muestra con nitidez cómo se desarrollan sus caracteres en el curso de la vida.

El actor debe analizar con detenimiento por qué órbita de la vida y cómo crecen los personajes según el desarrollo del drama y cómo se transforman en este curso sus rasgos espirituales y morales, para luego actuar conforme a ello. Como quiera que el carácter del personaje se forma, cambia y desarrolla por un camino de vida singular, el actor tiene que reproducir de manera específica y detallada el proceso de su evolución. Sobre todo, ha de representar con nitidez el nuevo cambio surgido en los rasgos espirituales y morales del personaje, pues así puede ofrecer cuadros impresionantes del desarrollo de su carácter. Además, debe mostrar cómo el aspecto exterior del personaje cambia con el paso del tiempo, y en correspondencia con su desarrollo intelectual. Sólo así, puede dar una representación vívida y verídica del personaje, armonizada en lo interior y exterior.

Para representar con verismo a los personajes, es necesario, asimismo, resolver de manera correcta las demandas de la vida.

Puede decirse que entre los artes escénicos el teatro es más penetrado por la vida. En el escenario se despliegan cuadros de vida como los que se ven en la realidad. Por tanto, el actor no debe “representar” en el escenario, sino actuar tan verídicamente como en la realidad. Sólo si ve el escenario como realidad, puede representar con verismo el personaje.

Para responder a las demandas de la vida, es importante asegurar la unidad del carácter del personaje, las situaciones y el ambiente. El hombre no puede vivir separado de la naturaleza y la sociedad. El medio ambiente de la naturaleza y las condiciones sociales ejercen influencia sobre la vida y las actividades del hombre. También el personaje que se presenta

en el escenario recibe cada momento la influencia del ambiente. Personaje y ambiente están inseparablemente unidos. Sólo cuando se asegura la unidad del carácter, la situación y el ambiente, es posible representar con verismo al personaje, a tono de las demandas de la vida. El quid del problema consiste en sobre qué principio y cómo garantizar esa unidad. La situación y el ambiente que se presentan en el escenario, deben subordinarse, en todos los casos, a plasmar el carácter del personaje, porque así pueden adquirir sentido.

El actor debe adaptarse al ambiente y, al mismo tiempo, utilizarlo con clara finalidad para aclarar el carácter del personaje. Tiene que emplearlo de manera activa para mostrar a fondo el mundo interno del personaje y revelar con delicadeza el cambio de su psicología. Debe descubrir el único diálogo, la única acción y el único gesto que sólo pueden atribuirse en la situación dada al personaje que representa. Son únicos el diálogo, la acción y la expresión facial que se ajustan al carácter del personaje, al ambiente y a la situación dada.

A fin de cumplir satisfactoriamente todos los requisitos que se plantean para representar con veracidad al personaje, el actor debe actuar bien, según las características del teatro. A diferencia del cine, en el teatro, tan pronto como el actor comienza su actuación en el escenario tiene su resultado. No puede actuar como un ilusionista como pasa en el cine, porque los espectadores ven en el mismo lugar, la actuación del actor y su resultado a la vez. Durante la actuación, tiene que ser el personaje que le corresponde. Ha de poseer una alta maestría en la actuación.

Aunque el cineasta actúa casi siempre en una atmósfera de la vida real, el actor de teatro lo hace en limitadas condiciones escénicas con paneles de simulación. Si, aunque posee talento para representar al personaje, no actúa de acuerdo a las

condiciones escenográficas, su papel no puede lograrse. Tal como no puede existir el teatro separado del escenario, así tampoco puede haber actuación del actor alejada de las condiciones escenográficas. Por eso, el actor de teatro debe tratar y utilizar los paneles y objetos decorativos, considerándolos objetos reales, y no maquetas.

Como en el teatro existe cierta distancia entre el escenario y los espectadores, que no puede regularse libremente como en el cine, el actor debe destacar con grandes rasgos su expresión facial y sus movimientos para acentuar el aspecto principal de la actuación. Es por esta razón que el actor de teatro se apoya en el método del énfasis artístico en su trabajo. Pero esto no es motivo para que exagere la actuación. El énfasis artístico debe ser, en todos los casos, para dar imágenes verídicas de los personajes.

El actor de teatro tiene que interpretar bien los parlamentos del personaje.

En el teatro el parlamento es el medio principal del actor para la representación. Por cómo lo interpreta se deciden la veracidad y la vivacidad de la imagen del personaje y el valor artístico de la pieza. De hecho, no es exageración decir que de ello depende el éxito de la obra.

Interpretar bien los parlamentos significa hacerlo con verismo de acuerdo con el carácter del personaje y la situación.

Para hacerlo así es indispensable que el actor les dé un retoque artístico. Por muy buenos que sean los diálogos escritos por el autor, si el actor no los expresa con verismo, no pueden dar su efecto. Por naturaleza, la técnica de dicción es el arte de transmitir con exactitud y de modo impresionante el verdadero sentido de las palabras. El actor, teniendo una correcta noción de la dicción debe ejecutar con verismo cada parlamento.

El actor ha de recrear los parlamentos del personaje según el carácter de éste y la situación. Esto es muy importante para asegurar la veracidad del teatro, porque una misma palabra tiene diferentes sentidos según el carácter y la situación.

Con miras a cumplir este requisito, el actor debe calar hondo en el mundo interno y la vida del personaje y experimentarlos a gusto, así como sacar a relucir su singular tono de decir. Tiene que analizar en concreto qué carácter tiene el personaje, cuáles son su objetivo de vida y aspiración, en qué situación se encuentra, cuál es el acontecimiento que la ha motivado, y qué actitud asume ante ella, y luego experimentarlos suficiente. A medida que profundiza en esta experimentación, el actor llega a percibir el sentimiento que obliga al personaje a exteriorizarse en esa situación y, sobre esta base, recrear los parlamentos adecuados a ésta.

El actor tiene que conocer bien los puntos ventajosos de nuestro idioma y ejecutar los parlamentos en el sentido de darles vida. Esto deviene un importante requisito para asegurar el carácter popular y la peculiaridad nacional del teatro, junto con la veracidad de la representación del personaje. Sólo resaltando bien las ventajas de nuestra lengua, el actor puede hacer que el público conozca palabras cultas y, al mismo tiempo, contribuir activamente a educarlo en el patriotismo socialista y en la moral comunista. Por medio de la exitosa recreación de los parlamentos él debe coadyuvar al lenguaje y la vida cultural del pueblo, así como a establecer el ambiente de vida sano en la sociedad.

El actor, que contribuye con la recreación de los parlamentos a representar el carácter del hombre y educar al pueblo, debe convertirse en verdadero maestro del idioma.

La imagen verídica del hombre que se gana la simpatía de los espectadores y queda largo tiempo en su mente, es creada

por los esfuerzos del actor. De estos esfuerzos depende, enteramente, si él representa con verismo o no el carácter del hombre. Puede lograrlo sólo aquel actor que estudia y se esfuerza con tesón.

3) LA ESCENOGRAFIA TEATRAL DEBE SER TRIDIMENSIONAL DE CAMBIO CONTINUO

Cuando hacíamos la revolución en el teatro introdujimos de manera creadora, y a tenor de las características del teatro, los éxitos de la escenografía tridimensional de cambio continuo, obtenidos en las óperas al estilo de *Mar de sangre*. La sucesión en serie, sobre el escenario y según el hilo dramático, de los cuadros tridimensionales que reflejan distintos aspectos de la vida, es un fenómeno singular que no se veía en el teatro anterior.

La escenografía del teatro al estilo de *La ermita Songhwang* es tridimensional de cambio continuo, verdaderamente realista, que no sólo corresponde a las demandas de la vida y el gusto estético del pueblo, sino también a las características del teatro. Permite superar las limitaciones de la escenografía de antes, que sólo describía el ambiente, y representar a los personajes y la vida, tan verídicamente como se ven en la realidad. También en el futuro, debemos aplicar de manera consecuente el principio creador de la escenografía tridimensional de cambio continuo para así elevar más el nivel ideológico y artístico del teatro.

Esa escenografía requiere que todos los cuadros ayuden de modo activo a perfilar los caracteres de los personajes, aun teniendo que mostrar el ambiente de su vida.

En las obras del arte y la literatura la descripción del

ambiente no sólo contribuye a ofrecer vistas de la naturaleza y la sociedad, sino que, además, influye en la plasmación de los caracteres de los personajes. Si el ambiente se pinta bien cuando se describe el carácter de un personaje, es posible mostrar su mundo interno con mayor profundidad y amplitud, y hacer más impresionante su descripción. Puede decirse que la novela ha llegado a un plano más alto que otras formas artísticas en la descripción del ambiente para plasmar los caracteres de los personajes. También el cine, al igual que la novela, emplea mucho esa descripción con el mismo objetivo. Sin embargo, en el teatro de antes no se utilizaron muchas posibilidades al respecto. Como en el pasado la escenografía era fija y plana, se limitó a mostrar las circunstancias, la situación y el ambiente del acontecimiento que da unidad al acto o el capítulo respectivo, y no desempeñó un gran papel en la aclaración del mundo interior de los personajes. Independientemente de que los personajes se alegraran o entristecieran, los paneles decorativos y el fondo estaban fijos, inmutables. Con esa escenografía que no reaccionaba con el cambio de los sentimientos de los personajes no era posible cubrir los requisitos del nuevo teatro. Por eso, cuando efectuamos la revolución en el teatro hicimos renovarla según las exigencias del nuevo teatro a la luz de la ciencia humanista.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la escenografía no sólo crea el ambiente para el movimiento de los personajes, sino que también muestra con profundidad su mundo interior.

Un buen ejemplo de ello es la escenografía utilizada en el clímax del teatro revolucionario *La ermita Songhwang*. En el momento en que la madre de Pok Sun, quien con la ayuda de Tolsoe y otros jóvenes de la aldea llegó a conocer que hasta entonces vivía engañada por el terrateniente, el alcalde y la

exorcista, derriba con un palo *La ermita Songhwang*, diciendo que su infortunio no se debe a la predestinación, sino a su fe en Songhwang, desaparecen tanto la ermita como los árboles y la roca de sus contornos, y en su lugar se despliega un panorama radicalmente distinto. Aunque se produce ante los ojos lo que no puede darse en la realidad, los espectadores aceptan con emoción ese cambio de escenario rayano en el milagro. Esto es gracias a que la escenografía se ha realizado según la lógica del desarrollo del carácter de la madre de Pok Sun, quien, una vez después de haber vivido quejándose de su destino, presa de la superstición y embaucada por explotadores como el terrateniente y el alcalde, se libra de las trabas supersticiosas y renace como una nueva persona. En esta parte de la obra, la escenografía demuestra con nitidez cuán extraordinaria fuerza puede desplegar una persona si, despertando en lo ideológico y clasista, llega a tener la aspiración a la independencia, a asumir y forjar por su propia cuenta su destino.

Cuán eficientemente se utilizan las ricas posibilidades descriptivas de la escenografía tridimensional de cambio continuo para crear un teatro al estilo de *La ermita Songhwang*, depende enteramente del escenógrafo. En el teatro la escenografía debe crear el ambiente de vida del protagonista, siguiendo siempre la línea de sus actividades y, al mismo tiempo, mostrar su mundo interior. Si el escenógrafo utiliza la decoración sólo para describir el ambiente de vida, dejando de subordinarla a plasmar los caracteres de los personajes, resulta que incurre meramente en el objetivismo, y en el caso contrario, llega a pecar del subjetivismo que tiende a negar la lógica objetiva de la vida, romper la unidad del carácter y el ambiente e insistir sólo en la voluntad personal.

La escenografía debe proceder simultáneamente a describir el ambiente y a plasmar los caracteres. A través del decorado,

el escenógrafo debe reproducir con nitidez la imagen de la época, el aspecto de la sociedad y el panorama de la naturaleza y, al mismo tiempo, aclarar los caracteres de los personajes. Una vez liberado de la costumbre anterior según la cual se limitaba el ambiente de vida sólo a algunos actos y escenas determinadas, debe ofrecer variados cuadros que, siguiendo la línea de acción del protagonista, creen el ambiente de su vida y revelen su mundo interior. Igualmente, tiene que encadenarlos en un proceso plástico, de modo que muestren consecuentemente el progreso del protagonista en función del desarrollo de la vida.

La escenografía tridimensional de cambio continuo requiere cambiar constantemente el escenario y presentar los cuadros en serie. Sólo cambiando las escenas en serie es posible mantener sin interrupción el curso dramático y dar a conocer mucho en poco tiempo.

Gracias a la incesante sucesión de las escenas, el teatro revolucionario *Inmolación en la conferencia internacional* puede interpretar impecablemente, en apenas dos horas, complicados y amplios asuntos, entre otros los referentes a las vistas de Soul, Jiandao del Norte y la Haya. Si se hubiera intentado mostrarlas en el teatro de antes, quizás se hubieran necesitado unas tres horas.

Cuando cambian las escenas de ese modo, deben hacerlo con tanta naturalidad que los espectadores no se percaten de ello y así sigan manteniendo su emoción estética. Esto es, precisamente, el objetivo de realizar el cambio continuo de las escenas. Mantener el estado de emoción del público permite incrementar la fuerza emotiva del teatro.

En el cambio de las escenas, hay que armonizar como en una pintura la decoración y el fondo, aun teniendo que sustituirlos sin cesar. Cambiar en un santiamén las escenas, sin

dejar de asegurar la integridad visual de los cuadros, constituye una de las principales vías para atribuirle veracidad a la presentación escénica y elevar su valor artístico. Desde la etapa de trazar el boceto de las escenas, el escenógrafo debe buscar la vía para realizar su cambio continuo y alcanzar la armonía de los cuadros. Tiene que poseer capacidad para analizar y describir la vida en constante movimiento, como lo hace el director de cine. Cuando traza el boceto del decorado tridimensional de cambio continuo también debe prever de modo suficiente las condiciones técnicas para armonizar con facilidad el decorado y el fondo.

La escenografía del teatro al estilo de *La ermita Songhwang* debe apoyarse en los últimos adelantos científicos y tecnológicos para resolver con éxito los difíciles y complicados problemas que se presentan en la práctica creadora.

El escenógrafo tiene que dar al escenario decorados tridimensionales de modo que muestren el carácter de los personajes no sólo en medio de su cambio y desarrollo, sino también desde diversos puntos de vista y con amplitud. Sólo así, es posible dar naturalidad a la vida que se desarrolla en el escenario, como si pasara en la realidad, resaltar desde diversos ángulos el carácter de los personajes, así como hacer que los espectadores se sumerjan en el profundo mundo dramático.

Desistiendo con audacia de la anterior estructuración plana del escenario debe reproducir los objetos desde diversos puntos de vista y con naturalidad, darles formas, colores y demás pormenores tan verídicos como reales y asegurar su armonía. La plasticidad y la tridimensionalidad de la descripción pictórica tienen como premisa la realidad de los objetos y se basan en la simetría de sus detalles.

En la escenografía tridimensional de cambio continuo se

utilizan variados medios y métodos descriptivos. El escenógrafo debe aprovecharlos de manera unificada y armoniosa, con el principio de plasmar de manera verídica y viva, y con profundidad y amplitud, el carácter y la vida de los personajes.

Este tipo de decorado debe ser creado según las características de la obra de teatro.

Aplicar el cambio continuo en el decorado es hoy un fenómeno común en el sector de las artes escénicas. Este tipo de escenografía, nacido de la ópera al estilo de *Mar de sangre*, no sólo se generalizó en el teatro, sino que también se introdujo ampliamente en otros diversos géneros de las artes escénicas. En tal condición, crearla en función de las características de cada género artístico se presenta como un problema muy importante. El cómo se soluciona este problema decide si la escenografía de cada género artístico da su propio matiz, o no.

El teatro y las bellas artes son, por igual, artes visuales, pero tienen diferentes características. El teatro refleja en síntesis la vida en medio del tiempo y el espacio que cambian, pero las bellas artes presentan un aspecto de ella en estado estático. En el teatro de antes la vida cambiaba y se desarrollaba con el paso del tiempo, pero su decoración y el fondo estaban casi fijos. Esta discordancia impidió representar la vida de modo tan natural como en la realidad. Este problema fue resuelto con brillantez gracias a la introducción del decorado tridimensional de cambio continuo al calor de la revolución en el teatro.

En el teatro la escenografía es un medio para la puesta en escena. Debe ajustarse a los requisitos del teatro y crearse de acuerdo con su peculiaridad descriptiva. El decorado escénico, al igual que otros elementos descriptivos, tiene que cambiarse y desarrollarse siguiendo la línea de acción de los personajes. Es,

precisamente, la escenografía tridimensional de cambio continuo la que satisface esta exigencia.

Pero, por bueno que sea este tipo de decorado no debe introducirse en el teatro tal como es aplicado en la ópera. El teatro y la ópera son, por igual, arte escénico sintético, pero tienen características diferentes, por eso es distinto lo que exigen de la escenografía.

Como entre las artes escénicas el teatro es el más identificado con la vida sus personajes hablan y actúan de igual forma que en la vida real. Igual pasa con el acontecimiento que se representa sobre el escenario. De aquí que en el teatro, la escenografía, lo mismo que todos los demás elementos descriptivos, deba estar llena de vida, pues así puede ser verídica, a tono con las características y exigencias del teatro.

La escenografía debe estar impregnada de vida, de modo que dé sabor de realidad, ya en la etapa de la distribución del espacio del escenario.

En el caso de la ópera y la narración músico-coreográfica, generalmente, al proscenio se le da un amplio espacio vacío, sin ubicar muchos objetos decorativos. Esto se relaciona con que los bailarines y los miembros del grupo coral deben bailar y desplazarse libremente por allí. En vista de que se deja libre el proscenio, para encubrirlo visualmente, se colocan a ambos lados varios bastidores de efecto decorativo. Pero en el teatro no hay necesidad de dejar el amplio espacio del proscenio para los bailarines como en la ópera y la narración músico-coreográfica, ni cubrir ambos lados con flores lujosas y otros diversos objetos decorativos. La distribución del escenario en el teatro debe seguir la realidad de la vida, evitando la abstracción y el formulismo. El escenario teatral debe estar decorado de modo que dé impresión de la vida real tanto en el tablado como en el espacio. Debe darse el sabor de la vida no

sólo en la distribución del espacio, sino también en los elementos decorativos que se colocan sobre él, así como en el fondo, el maquillaje, el vestuario y la utilería.

En la decoración escénica no hay que embellecer y adornar la vida. Esta tendencia se ha dado de vez en cuando en las piezas dramáticas que reflejan la realidad socialista y las que tratan temas históricos, lo que no debe repetirse. En el arte es inadmisibile tanto menoscabar la vida como embellecerla y adornarla. Esta última tendencia, como le da sólo formas aparatosas a la vida, sin aclarar su esencia, es muy perniciosa ya que tergiversa su verdad y debilita la función cognoscitiva y educativa del arte. La auténtica fuerza del arte consiste en dilucidar la verdad de la vida. Es natural que la verdad sea bien comprensible para todos y sea aprobada por todos. He aquí, precisamente, la razón por la que la verdad se considera como la vida del arte. Los creadores deben rechazar tajantemente la tendencia a embellecer y adornar la vida en la creación artística.

Tanto el decorado y el fondo, el vestuario y la utilería, como el maquillaje deben ser tan idénticos a la vida como se ven en la realidad. Sólo así, es posible que los personajes salgan naturales como personas que viven en la realidad, y que el decorado y el fondo, el vestuario y la utilería tengan verosimilitud.

Cuando digo que en el teatro la descripción pictórica debe dar la impresión de la realidad, no significa que deben reproducir mecánicamente los objetos y presentarlos en estado natural, como en la fotografía. En este caso pueden caer en el documentalismo y el naturalismo. Deben acabar por completo con estas tendencias en la creación artístico-literaria.

El decorado escénico debe dar el sabor de la época y la vida. Ha de conformarse de modo tal que en cada cuadro los espectadores perciban la época dada, vean la vida y las

personas que la llevaban. Si un cuadro escénico les ayuda a conocer con profundidad el tema y la idea del teatro, esto es un producto del profundo estudio y la probada capacidad creadora del escenógrafo.

Vemos las obras pictóricas porque nos producen impresión. Su fuerza consiste en hacer pensar. Cuadros famosos son los que cuanto más se miran, tanto más profundo sentido ofrecen y más hondamente hacen pensar. Como las mismas bellas artes hacen imaginar diez o cien cosas a través de una sola, el pintor debe meditar y estudiar más profundamente que nadie y fomentar su talento. Con su honda meditación y estudio el escenógrafo crea magníficos decorados que aumentan el valor ideológico y artístico del teatro y da profunda emoción a los espectadores.

4) LA MUSICA ES UN IMPORTANTE MEDIO PARA LA PUESTA EN ESCENA

La introducción de la música en el teatro constituye un éxito importante obtenido en el curso de la revolución en el teatro.

El asunto de introducir la música en el teatro se discutía desde hace mucho tiempo, pero estaba pendiente indefinidamente. Sólo encontró solución en el curso de aplicar en el sector la idea literario-artística jucheana creada por el gran Líder. Esta idea exige que todos los problemas relacionados con la creación del teatro se resuelvan desde el principio de observarlos y tratarlos con el hombre en el centro y ponerlos al servicio de éste. Si la época y las masas populares exigen introducir la música en el teatro, hay que hacerlo sin restringirse por ninguna fórmula ni formalidad existentes; este

es el criterio jucheano y la posición fundamental en cuanto al teatro a nuestro estilo. Para que una pieza teatral ponga en escena un mundo fecundo y diversificado, acorde con el gusto estético de la época, necesariamente debe combinarse con la música. Esta es un poderoso medio para expresar el cambio de las sutiles ideas y sentimientos y el estado psicológico del hombre, indescriptibles por otras artes. La experiencia demuestra que si ella se utiliza con eficacia de acuerdo con las características del teatro, puede producir un gran efecto.

A fin de que el teatro tenga su aspecto completo como arte sintético y ponga de pleno manifiesto su poderío, hay que introducir en él la música. En el cine, aun en el caso de que el protagonista no cante directamente, su mundo emotivo se muestra con música y también en las escenas de diálogos y movimiento se introduce música para expresar su contenido estéticamente más impresionante y sumergir a los espectadores en el inmenso mundo dramático. Siendo así, es infundado afirmar que en el teatro que es un arte sintético igual, no puede aplicarse la música. Al incluirla, basándonos en la idea literario-artística jucheana, hemos logrado que el teatro perfeccione mejor su forma de arte sintético y visiblemente eleve su función. Gracias a ello, en el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la música resultó un indispensable elemento de representación y un poderoso medio de presentación dramática, capaz de asegurar un alto valor ideológico-artístico y dar la emoción estética.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la música perfila en lo estético el carácter del protagonista y la idea temática.

En el teatro el carácter del protagonista se configura, principalmente, por los parlamentos y los movimientos. Sin embargo, el mundo emotivo, el mundo interior, del hombre es

más profundo, fecundo y sutil que lo expresado por los parlamentos y los movimientos. Sólo con éstos es difícil desarrollar lo suficiente el profuso mundo interior del personaje. A este respecto, la música puede desempeñar un papel importante. Repito que la música expresa con profunda emoción estética el fecundo mundo interior del personaje, inexpresable con los diálogos y movimientos.

Prueba elocuente de que en el teatro la música perfila los caracteres de los personajes de modo profundo y delicado en lo estético, son *La canción de Tolsoe*, utilizada en la primera parte del acto I del teatro revolucionario *La ermita Songhwang* y la canción *Las pobres madre e hija rezan con lágrimas*, interpretada con orquesta y *bangchang* en la última escena del mismo acto. En esta pieza teatral no existe ningún parlamento relativo a los antecedentes de Tolsoe, exceptuando la letra de la canción que refiere que el mozo, aunque fue objeto de desprecios como sirviente, se concientizó gracias al estudio en la escuela nocturna. No obstante, los espectadores, tan pronto como la escuchan, llegan a intuir cómo el protagonista Tolsoe puede burlar al terrateniente, el alcalde, la exorcista, la evangelizadora y el bonzo, y los hace fracasar. La melodía de la canción se introduce con otras letras en importantes escenas siguientes, interpretando con profundidad el carácter del protagonista inteligente, valeroso, compasivo y razonable, y su mundo interior de múltiples vertientes emotivas.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la música es un medio importante que caracteriza estéticamente el tono de la obra. Si se introduce la música en la pieza teatral, es posible perfilar mejor el tono. Como la música interpreta vivamente en lo estético la esencia de la vida con su melodía impresionante y variadas armonías, puede prestar una gran ayuda a caracterizar el tono de la obra. De hecho, esto se logró cuando se

escenificaba el teatro revolucionario *La ermita Songhwang*, obra clásica imperecedera. Por ejemplo, *La canción de Tolsoe*, al entonarse con una melodía irónica y burlona en el acto I, hace que se perciba que se trata de una pieza satírica, pero al ejecutarse con la orquesta y el *bangchang* en la última escena del mismo acto, se advierte que no es una simple pieza satírica, sino una pieza que muestra de modo serio y emotivo la vida infeliz del pueblo explotado y humillado, como la mujer Pak y su hija Pok Sun y sus aspiraciones al futuro. Como se ve, al introducir melodías irónicas y líricas en la primera parte de la obra, ésta se caracteriza por su tono singular compuesto de lo satírico y lo serio. En contraste con esto, el drama revolucionario *Inmolación en la conferencia internacional* empieza con la sublime y patética melodía de la canción *¡Cuéntalo, Corea!*, la cual insinúa que la pieza se tiñe de un tono trágico que implica el destino del protagonista Ri Jun, entregado a la lucha por la recuperación de la estatalidad.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la música, con variadas melodías, resalta el ambiente estético del drama y hace natural la actuación del actor.

Crear bien este ambiente en la obra dramática cobra una gran importancia para revelar el carácter de los personajes, profundizar la idea temática y sumergir a los espectadores en el mundo dramático, llevados por el interés artístico.

Para despertar los sentimientos y el interés en la obra teatral, es eficiente interpretar bien los parlamentos y los movimientos y, al mismo tiempo, introducir la música en importantes momentos del drama. Si se intercala allí la música de tonalidad peculiar que acentúa con nitidez la personalidad de los personajes y se ajusta a la situación dramática, es posible mostrar el cambio de sus desbordantes ideas y sentimientos y su sutil estado psicológico que los parlamentos y los

movimientos encierran en su fondo, así como aumentar más la emotividad y el interés.

En el teatro la música ayuda mucho a la actuación del actor. Si éste quiere actuar bien, debe entrar en el estado de interiorización, lo que requiere asimilar de corazón las ideas y los sentimientos de los personajes y hacerlos suyos. La música le ayuda a experimentarlos y así lo estimula a dejarse ir fácilmente al estado de interiorización. De esta manera, el actor puede realizar con naturalidad y verismo su actuación, al compás de la música.

Pero si la música no se combina adecuadamente con la lógica del desarrollo del carácter, y si se introduce sin ninguna premisa ni acumulación de la vida, bajo el pretexto de que debe intercalarse en los vacíos entre los movimientos o entre el curso dramático, puede resultar que se rompa el ambiente dramático y el actor tenga dificultades para llegar al estado de interiorización. En el teatro hay que promover suficiente la situación dramática con la ayuda de la orquesta, para que el actor logre con naturalidad el estado de interiorización, y luego introducir el *bangchang* acorde con los momentos dramáticos. Sólo así, es posible que la música armonice con la actuación del actor, asegurando su veracidad, y que una y otra, fundidas armoniosamente en una imagen estética, puedan sumergir a los espectadores en el mundo del drama.

En el teatro al estilo de *La ermita Songhwang* la música mantiene con emotividad y estimula el curso del drama, e induce a los espectadores a entrar en su mundo con invariable interés.

Llevarlos al mundo del drama, manteniendo de continuo su interés y emoción constituye un requisito principal de la puesta en escena. Para que los espectadores lleguen a lo profundo de ese mundo, no se debe dejar de despertarles la

emoción e interés por el drama. Sin embargo, en el pasado éstos se disiparon siempre que terminaba un acto, porque se apagaba la luz y sonaban los martillazos para cambiar el decorado.

Para mantener sin interrupción el interés dramático, es indispensable llenar de emociones dramáticas el vacío que se produce entre los actos, además de cambiar con presteza el decorado. Si se introducen la ciencia y la técnica modernas, es posible lograr el cambio rápido de modo que no se deje vacío entre las escenas, pero es difícil sostener de continuo la emoción y el interés. Para lograrlo durante ese vacío, hay que introducir con propiedad la música de ligadura, interpretada por la orquesta y el *bangchang*, acorde con el contenido de la escena y la peculiaridad del cambio. La música de ligadura le infunde al público expectativas por el destino de los personajes que se verá en la escena siguiente, así como estimula con fuerza el desarrollo del drama, ayudando a la creación de nuevas motivaciones para ello.

Introducir la música en el teatro tiene una gran importancia para retratar al hombre y su vida no sólo de manera dramática, sino también de modo lírico y narrativo. En el teatro el modo principal para retratar al hombre y su vida es el dramático. Las ideas y los planteamientos del autor se expresan sólo a través de los parlamentos de los personajes y también lo que guarda un personaje en lo profundo de su corazón y no puede exteriorizarlo, se transmite a los espectadores, principalmente, por medio de su soliloquio o la intervención de otros personajes. Repito que la música en el teatro, hace posible expresar libremente a través del *bangchang* tanto lo que guardan los personajes en lo más recóndito de su corazón como lo que quiere manifestar el autor. Y abre un ancho camino para reflejar de modo lírico y narrativo al hombre y su vida.

Aunque la música es un medio descriptivo muy bueno para el teatro, sólo puede rendir efecto cuando se utiliza bien a tenor de sus características. No debe emplearse en él como en la ópera o en el cine. Tal como la ópera y el cine tienen sus propias características y leyes de la descripción así también el teatro tiene las suyas. Reitero que la música sólo puede ser efectiva si se utiliza en el teatro acorde con las peculiaridades y las leyes de la descripción de la dramaturgia.

En el teatro hay que utilizar la música en el sentido de resaltar sus puntos positivos y superar sus limitaciones. En la primera etapa de la revolución en el teatro, hubo quien trató de incorporarle hasta el grupo coral y la orquesta, y otro que intentó incluirle sólo unas cuantas melodías grabadas para propiciar el ambiente, imitando el modo que otro país aplicaba. Si en el teatro se destina un gran lugar a la música introduciendo el grupo coral y la orquesta, más valdrá llamarlo ópera, y no teatro. Y si se emplean algunas melodías grabadas, es posible elevar en cierta medida el ambiente de los pasajes correspondientes, pero no ayudará casi nada a profundizar la idea temática, relevar el carácter de los personajes e impulsar con dinamismo el drama.

Con miras a aprovechar la música en el sentido de destacar los puntos positivos del teatro y superar sus limitaciones, es indispensable crear un nuevo mundo musical, concordante con sus características genéricas y crear un nuevo método de composición musical, adecuado a las leyes de la descripción dramática.

En el teatro es importante utilizar bien el *bangchang* según las peculiaridades del teatro.

Se trata de la forma coral que se ajusta a las características del teatro. Debe ser la forma principal de la música teatral.

Decir que se introduzca el *bangchang* en el teatro no

significa que se utilice como en la ópera. En este arte el dramatismo vive en la canción, y viceversa, así que ambos se vitalizan tanto más cuanto se utilizan con propiedad las diversas formas de *bangchang* como el solo, los coros pequeño, medio y grande. En contraste con esto, en el teatro el dramatismo vive en los parlamentos y los movimientos, y viceversa, de modo que si se introduce sin fundamentos cualquier forma de *bangchang*, ignorando las peculiaridades del teatro, resulta que los diálogos y movimientos se obstaculizan y el dramatismo no se vitaliza. Para mantener de continuo el dramatismo con los parlamentos y movimientos, es aconsejable aplicar breve, principalmente, el solo de *bangchang*. Si se hace esto con una sola estrofa adecuada al tono del drama y al contenido de la escena en el importante momento en que los personajes sólo se mueven y no hablan, es posible que estos movimientos parezcan más vigorosos y el drama siga su curso estético.

En el teatro también pueden usarse, según el caso, las formas musicales como *bangchang* pequeño y grande, pero después de analizarlas bien para que no se pierdan las peculiaridades dramáticas.

No hay que tratar de aprovechar repetidamente sólo el *bangchang* por ser un buen método de presentación, sino combinarlo bien con la orquesta. Esta es un excelente medio de representación que desempeña un papel importante en avivar el ambiente emotivo de la pieza teatral. Si se introduce la orquesta cuando surge el vacío en el curso dramático y cambia la escena, es posible mantener de continuo la emotividad y el interés, y estimular a los espectadores a entrar con gran interés en el mundo del drama. Pero, si se aplica cuando se agudizan el antagonismo y la lucha de los personajes y se manifiestan al máximo la idea y los sentimientos del protagonista, es posible

revelar más a fondo su mundo interior y desarrollar con mayor fuerza el drama.

El compositor debe crear bien las canciones para el teatro. Si lo menosprecia pretextando que los parlamentos son lo principal, la introducción de la música no tiene sentido. Las canciones para el teatro no sólo deben contribuir a vitalizar el drama, sino que, además, deben ser tan buenas que sean cantadas con gusto por todos. Aun para crear muchas piezas teatrales que reflejen la realidad socialista, es preciso componer bien las canciones con melodías nacionales como base y a tono con el gusto de la época actual. Buenas canciones para el teatro son aquellas que están pulidas en el aspecto musical y se ajustan a las características teatrales.

Hoy, el sector de las artes dramáticas encara el importante y honroso deber de aportar a la causa de la transformación de toda la sociedad según la idea Juche, al crear muchas más piezas teatrales de alto valor ideológico y artístico, al estilo de *La ermita Songhwang*, sobre la base de consolidar los éxitos y las experiencias acumulados en la revolución en el teatro.

Ahora que cumplió con éxito la tarea de volver a escenificar las cinco obras de teatro revolucionarias, clásicas e imperecederas, creadas y representadas en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, debe canalizar esfuerzos en la creación de obras que reflejen las proezas revolucionarias del Partido y el Líder, el espíritu de dar primacía a nuestra nación y la superioridad del régimen socialista, y las que describan a la clase obrera.

También es aconsejable que el sector adapte al teatro al estilo de *La ermita Songhwang* otras buenas obras creadas en el pasado y que contribuyeron a educar a los trabajadores.

Al crear muchas excelentes obras de teatro y presentarlas tanto en el país como en el extranjero tiene que dar a conocer v

difundir en amplia escala las ventajas del teatro al estilo de *La ermita Songhwang*, creado en la época del Partido del Trabajo.

También en adelante, los trabajadores del sector literario-artístico seguirán registrando continuos auges en la creación del teatro revolucionario a nuestro estilo, enarbolando la bandera de la idea Juche.