

EZTÉTYKA DEL HAMBRE*

Tesis presentada durante las discusiones en torno al nuevo cine, en ocasión de la retrospectiva realizada en la V Rassegna del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965, bajo el patrocinio del Columbianum. El tema propuesto por el secretario Aldo Viganò fue Nuevo cine y cine mundial. Ciertas contingencias forzaron la modificación: el paternalismo del europeo en relación al Tercer Mundo fue el principal motivo del cambio de tono.

29

Omitiendo la introducción informativa que se transformó en la característica general de las discusiones sobre América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos que aquellos que, también, caracterizan el análisis del observador europeo. Así, mientras América

*Publicado originalmente en la revista *Civilização Brasileira*, Río de Janeiro, julio de 1965. La que se reproduce aquí es una versión posterior que corrigió el mismo Rocha para el seminario "Terzo Mondo e Comunità Mondiale", realizado en el marco de la "V Rassegna del Cinema Latinoamericano" en Génova, 1965.

Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el sabor de esa miseria, no como síntoma trágico, sino apenas como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino.

He aquí —fundamentalmente— la situación de las Artes en Brasil frente al mundo: hasta hoy, solamente mentiras elaboradas de la verdad (*los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales*) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del Arte, sino que contaminan sobre todo el terreno general de lo político.

Al observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida que satisfacen su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado bajo tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas por ser impuestas por el condicionamiento colonialista.

30

América Latina continúa como colonia y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es tan solo la forma más perfeccionada del colonizador: y además de los colonizadores de hecho, las formas sutiles de aquellos que también planean contra nosotros futuros ataques.

El problema internacional de América Latina todavía es un caso de cambio de colonizadores, puesto que una posible liberación aún estará por mucho tiempo en función de una nueva dependencia.

Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia que, a veces inconscientemente y a veces no, generan en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas en abundancia en nuestras artes, en las que el autor se castra en ejercicios formales que, no obstante, no alcanzan la plena posesión de sus formas. El sueño frustrado de la universalización: artistas que no despertaron del ideal estético adolescente. Así, vemos centenas de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados; libros de cuentos y poe-

mas; piezas teatrales, películas (que, sobre todo en San Pablo, incluso provocaron quiebras)... El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnavalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de éxito, cócteles en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de Letras y Artes, jurados de pintura y giras culturales por el exterior. Monstruosidades universitarias: las famosas revistas literarias, los concursos, los títulos.

La histeria: un capítulo más complejo. La indignación social provoca discursos encendidos. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy (y la pintura). El segundo es una reducción política del arte que hace mala política por exceso de sectarismo. El tercero, y más eficaz, es la búsqueda de una sistematización para el arte popular. Pero el error de todo eso es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y autodevastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia; y como resultado de esta operación de fórceps, nos vemos frustrados, sólo en los límites inferiores del colonizador: y si él nos comprende, entonces, no es por la lucidez de nuestro diálogo, sino por el humanitarismo que nuestra información le inspira. Una vez más, el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento.

31

El hambre latino, por esto, no es solamente un síntoma alarmanante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *cinema novo* frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, pese a ser sentido, no sea comprendido.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, el *cinema novo* narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos la que identificó al *cinema novo* con el miserabilismo tan condenado por el gobier-

no, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público —este último, no soportando las imágenes de la propia miseria. Este miserabilismo del *cinema novo* se opone a la tendencia de lo digestivo, preconizada por el crítico mayor de Guanabara, Carlos Lacerda: películas de gente rica, en casas bonitas, andando en automóviles de lujo; películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estas son las películas que se oponen al hambre, como si en la calefacción y en los departamentos de lujo los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si incluso los mismos materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización. Como si, sobre todo, en este aparato de paisajes tropicales, pudiese ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de películas. Lo que hizo del *cinema novo* un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propio miserabilismo que, antes escrito por la literatura de los '30, fue ahora fotografiado por el cine de los '60; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político. Las mismas etapas del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivas. Así, como observa Gustavo Dahl, va desde el cine fenomenológico (*Porto das Caixas*), hasta el social (*Vidas secas*), al político (*Deus e o diabo*), al poético (*Ganga Zumba, rei dos Palmares*), al demagógico (*Cinco vezes favela*), al experimental (*Sol sobre a lama*), al documental (*Garrincha, alegria do povo*), a la comedia (*Os mendigos*), experiencias en varios sentidos, frustradas unas, realizadas otras, pero todas componiendo, al cabo de tres años, un cuadro histórico que no por azar va a caracterizar el período Jânio-Jango:¹ el perí-

1. Se refiere al período que comprende los dos gobiernos democráticos previos al golpe del '64. Por un lado, la breve presidencia de Jânio Quadros, entre enero y agosto de 1961, cuando presentó su renuncia a raíz de la agitación militar y la reacción conservadora que despertaron algunas de sus iniciativas (entre otras, la de haber otorgado una alta condecoración oficial, la "Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul", al Che Guevara). Por otro lado, la presidencia de João Goulart, conocido

odo de las grandes crisis de conciencia y de rebeldía, de agitación y revolución, que culminó en el Golpe de Abril.² Y fue a partir de Abril que la tesis del cine digestivo ganó peso en Brasil, amenazando sistemáticamente al *cinema novo*.

Nosotros comprendemos el hambre que el europeo y el brasileño mayoritariamente no entienden. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come, pero tiene vergüenza de decirlo; y, sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre. Nosotros —que hicimos estas películas feas y tristes, estas películas gritadas y desesperadas en las que no siempre la razón habló más alto— sabemos que el hambre no será curado por las planificaciones de gabinete, y que los remedos del technicolor más que esconder, agravan sus tumores. Así, solamente una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia.

La mendicidad, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causantes de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los informes oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con el fin de construir escuelas sin formar profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el analfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide; el *cinema novo*, en el campo internacional, nada pidió: la violencia de sus imágenes y sonidos se impuso en veintidós festivales internacionales.

33

como “Jango”, que gobernó Brasil entre 1961 y 1964, cuando fue derrocado por el golpe de Estado que dio inicio a la última dictadura militar. Existen fuertes sospechas de que su muerte, ocurrida en Argentina en diciembre 1976, fue en verdad un asesinato perpetrado por agentes del Plan Cóndor —que instituyó la colaboración represiva de las dictaduras de América del Sur.

2. Nombre con que se conoce al Golpe de Estado del 1º de abril de 1964 que dio inicio a la dictadura militar que duró hasta 1985.

Por el *cinema novo*: el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo. ¿Fabiano es primitivo? ¿Antón es primitivo? ¿Corisco es primitivo? ¿La mujer de *Porto das Caixas* es primitiva?

Del *cinema novo*: una estética de la violencia antes que ser primitiva es revolucionaria —he aquí el punto de partida para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; solamente concientizando su posibilidad única, la *violencia*, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. En cuanto no yergue las armas, el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiese a un argelino.

De una moral: esa violencia, sin embargo, no está incorporada al odio, así como tampoco diríamos que se asocie al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal como la propia *violencia*, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.

El *cinema novo*, por eso, no hizo melodramas: las mujeres del *cinema novo* siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor, dada la imposibilidad de amar con hambre: la mujer prototipo, la de *Porto das Caixas*, mata al marido; la Dandara de *Ganga Zumba* huye de la guerra hacia un amor romántico; Sinhá Vitória sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa cae en el crimen para salvar a Manuel y amarlo en otras circunstancias; la muchacha del cura tiene que rasgar la sotana para ganar un nuevo hombre; la mujer de *O desafio* rompe con el amante porque prefiere permanecer fiel a su mundo burgués; la mujer en la película *San Pablo S.A.* quiere la seguridad del amor pequeño-burgués y en función de eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

Ya pasó el tiempo en el que el *cinema novo* precisaba explicarse para existir: el *cinema novo* necesita procesarse para que se explique a medida que nuestra realidad sea más discernible a la luz de pensamientos que no estén debilitados o delirando por el ham-

bre. El *cinema novo* no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; por otra parte, por ser el *cinema novo* un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada del Brasil: donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar las pautas hipócritas y policíacas de la censura, ahí habrá un germen del *cinema novo*. Donde haya un cineasta de cualquier edad y de cualquier procedencia listo para poner a su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del *cinema novo*. La definición es ésta, y por esta definición el *cinema novo* se marginaliza de la industria, porque el compromiso del *cine industrial* es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del *cinema novo* depende de la libertad de América Latina. A favor de esta libertad se empeña el *cinema novo*, en nombre de sí mismo, de sus más próximos y dispersos integrantes, de los más tontos a los más talentosos, de los más precarios a los más sólidos. Es una cuestión de moral que se reflejará en las películas, en el momento de filmar un hombre o una casa, en el detalle a observar, en la Filosofía: *no es una película, sino un conjunto de películas en evolución que le dará, por fin, al público, la conciencia de su propia existencia.*

35

Por eso no tenemos grandes puntos de contacto con el cine mundial.

El *cinema novo* es un proyecto que se realiza en la política del hambre y sufre, por eso mismo, todas las debilidades que resultan de su existencia.

En el *Seminario del Tercer Mundo*, realizado en Génova, Italia, en 1965, presenté “Eztétyka del hambre” a propósito del *cinema novo* brasileño.

135

Esta ponencia situaba al artista del Tercer Mundo de cara a las potencias colonizadoras: *sólo una estética de la violencia podría incorporar un significado revolucionario a nuestras luchas de liberación.*

Decía que nuestra pobreza era comprendida pero nunca sentida por los observadores coloniales.

1968 fue el año de las rebeliones de la juventud.

El Mayo Francés ocurrió en el momento en que estudiantes e intelectuales brasileños manifestaban en Brasil su protesta contra el régimen militar de 1964.

Terra em transe (1966), un *manifiesto práctico* de la estética del hambre, sufrió en Brasil críticas intolerantes de la derecha y de los grupos sectarios de la izquierda.

*Conferencia dictada en Columbia University, EE.UU., en 1971.

Entre la represión interna y la repercusión internacional aprendí la mejor lección: el artista debe conservar su libertad frente a cualquier circunstancia.

Solamente así nos veremos libres de un tipo de empobrecimiento muy especial: la oficialización que los países subdesarrollados suelen hacer de sus mejores artistas.

Este Congreso en Columbia es otra oportunidad que tengo para exponer algunas ideas sobre arte y revolución. El tema de la pobreza está ligado a esto.

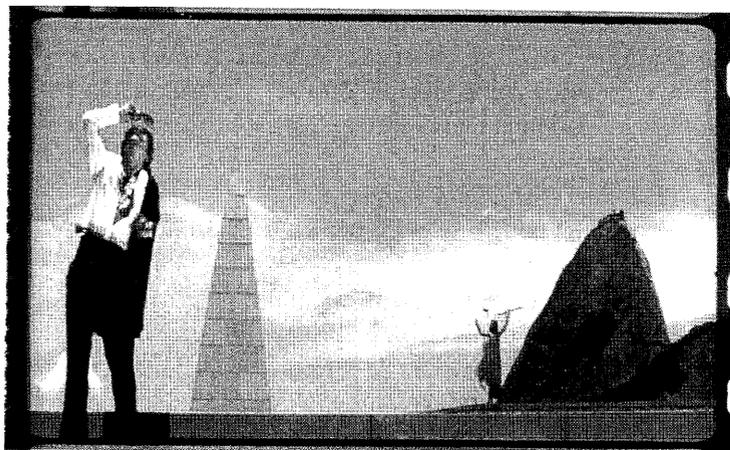
Las Ciencias Sociales difundieron estadísticas y permiten interpretaciones sobre la pobreza.

Las conclusiones de los informes de los sistemas capitalistas tratan al hombre pobre como un objeto que debe ser alimentado. Y en los países socialistas observamos una permanente polémica entre los profetas de la revolución total y los burócratas que tratan al hombre como un objeto a ser masificado. *La mayoría de los profetas de la revolución total son artistas.* Son personas que tienen con las masas pobres una aproximación más sensible y menos intelectual.

Arte revolucionario fue la consigna del Tercer Mundo en los años '60, y continuará siéndolo en esta década. Creo, sin embargo, que el cambio de las condiciones políticas y mentales exige un desarrollo continuo de los conceptos de *arte revolucionario*.

Los manifiestos ideológicos muchas veces se confunden en lo más elemental. El peor enemigo del *arte revolucionario* es su mediocridad. Frente a la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología imperialista, al artista debe ofrecer respuestas revolucionarias que bajo ninguna hipótesis acepten las propuestas evasivas. Y lo que es aún más difícil, es necesaria la identificación precisa de lo que es *arte revolucionario útil al activismo político*, de lo que es *arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones*, de lo que es *arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha*.

En el primer caso, como hombre de cine, yo cito la película



A idade da terra

La hora de los hornos, de Fernando Ezequiel Solanas, argentino. Es un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente por activistas políticos en varias partes del mundo.

En el segundo caso entrarían algunas películas del *cinema novo* brasileño, entre ellas mis propias películas.

Y por último, la obra de Jorge Luis Borges.

Esta clasificación revela las contradicciones de un arte que expresa la propia situación contemporánea. Una obra de *arte revolucionario* debería actuar no sólo de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica.

La existencia discontinua de este *arte revolucionario* en el Tercer Mundo se debe, fundamentalmente, a las represiones del *racionalismo*.

Los sistemas culturales involucrados, de derecha y de izquierda, están presos de una razón conservadora. El fracaso de las izquierdas en Brasil es resultado de este vicio colonizador. La derecha piensa según la razón del orden y del desarrollo. La tecnología

es el ideal mediocre de un poder que no tiene otra ideología sino el dominio del hombre por el consumo. Las respuestas de la izquierda, tomando como ejemplo otra vez a Brasil, fueron paternalistas en relación al tema central de los conflictos políticos: las masas pobres.

El Pueblo es el mito de la burguesía.

La razón del pueblo se convierte en la razón de la burguesía sobre el pueblo.

Las variaciones ideológicas de esta razón paternalista se identifican en los monótonos ciclos de protesta y represión. La razón de izquierda se revela heredera de la razón revolucionaria burguesa europea. En ese nivel, la colonización imposibilita una ideología revolucionaria integral que tendría en el arte su expresión mayor, porque sólo el arte puede aproximarse al hombre tan profundamente como lo permita el sueño de esta comprensión.

La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida.

138

Las vanguardias del pensamiento ya no pueden entregarse a la inútil victoria de responder a la *razón opresora* con la *razón revolucionaria*. La revolución es la *anti-razón* que comunica las tensiones y rebeliones del más *irracional* de todos los fenómenos, que es la *pobreza*.

Ninguna estadística puede informar sobre la verdadera dimensión de la pobreza.

La pobreza es la máxima carga autodestructiva de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que el pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.

La *razón* dominadora clasifica al misticismo como *irracionalista* y lo reprime a pura bala. Para ella, todo lo que es *irracional* debe ser destruido, ya sea la mística religiosa, ya sea la mística política. La revolución, como estado del hombre poseído que lanza su vida rumbo a una idea, es el espíritu más elevado del misticismo. Las revoluciones fracasan cuando el estado de posesión no es

total, cuando el hombre rebelde no se libera completamente de la razón opresora, cuando los signos de la lucha no se producen en un nivel de emoción estimulante y reveladora, cuando método e ideología, *todavía accionados por la razón burguesa*, se confunden hasta tal punto que paralizan la lucha.

Mientras que la *sinrazón* planea las revoluciones, la *razón* planea la represión.

Las revoluciones se hacen en la imprevisibilidad de la práctica histórica que es la cábala del encuentro de las fuerzas irracionales de las masas pobres. La toma del poder político no implica el éxito revolucionario.

A través de la comunión hay que tocar el punto vital de la pobreza, que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de la opresión. La revolución es una magia porque es lo imprevisto dentro de la razón dominante. A lo sumo, es vista como una posibilidad comprensible. Pero la revolución debe ser imposible de comprender para la razón dominadora, de tal forma que ella misma se niegue y se devore frente a su imposibilidad de comprender.

El irracionalismo liberador es la más poderosa arma del revolucionario. *Y la liberación, incluso en la violencia provocada por el sistema, significa siempre negar la violencia en nombre de una comunidad fundada por el sentido del amor ilimitado entre los hombres.* Este amor nada tiene que ver con el humanismo tradicional, símbolo de la buena conciencia dominadora.

Las raíces indias y negras del pueblo latinoamericano deben ser asumidas como la única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases medias y nuestras burguesías son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras.

La cultura popular siempre será una manifestación relativa mientras sea la inspiración de un arte creado por artistas aún sofocados por la razón burguesa.

La cultura popular no es lo que técnicamente se llama folclore, sino el lenguaje popular de una permanente rebelión histórica.

El encuentro de los revolucionarios ya desprendidos de la razón burguesa con las estructuras más significativas de esta cultura popular será la primera configuración de un nuevo signo revolucionario.

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir.

“Eztétyka del hambre” era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965.

Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La vivencia plena no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El *arte revolucionario* debe tener una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda.

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño*. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a expandir mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza pobre y aparentemente sin destino elabora en la mística su momento de libertad. Los dioses afroindios negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos.

No justifico ni explico mi sueño porque él nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis películas, el sentido natural de mi vida.