

LA ESTÉTICA DEL HAMBRE*

Dejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a 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 Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como un síntoma trágico, sino solamente 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 como verdades (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

* Tesis presentada durante las discusiones en torno al cine novo, con ocasión de la retrospectiva realizada en la Reunión del Cine Latinoamericano, en Génova, en enero de 1965.

contaminan sobre todo el terreno general de lo político. Al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia de primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas.

América Latina permanece colonia, y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes.

El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará todavía 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 inconsciente, a veces no, producen en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas en gran cantidad en nuestro arte, en donde el autor se castra en ejercicios formales que todavía no alcanzan la plena posesión de sus formas, el sueño frustrado de la universalización; artistas que no despertaron del ideal estético adolescente. Así, vemos centenares de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados, libros de cuentos y poemas, piezas teatrales, filmes que, sobre todo en São Paulo, provocaron incluso quiebras...

El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnavalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de éxito, cocktails en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de letras y artes, jurados de



pintura y delegaciones 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 impetuosos. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy (y la pintura). El segundo es una reacción 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 equívoco de todo esto es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y autodestruyente esfuerzo en el sentido de superar la impotencia; y en el resultado de esta operación de fórceps, nosotros 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 inspira. Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento. El hambre latino, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *cinema novo* delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentido, no es comprendida.

Desde *Amanda* hasta *Vidas secas*, el *cinema novo* narró, describió, poetizó, discursó y 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, descamados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al *cinema novo* con el miserabilismo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los in-

tereses antinacionales, por los productores y por el público —este último sin soportar las imágenes de la propia miseria—.

Este miserabilismo del *cinema novo* se opone a la tendencia del cine digestivo, preconizada por el mayor crítico de Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo; filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Éstos son los filmes que se oponen al hambre, como si, en la estufa y los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización. Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales, pudiera ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de filmes. Lo que hizo del *cinema novo* un fenómeno de importancia internacional fue justamente

su alto nivel de compromiso con la verdad; su propio miserabilismo, antes escrito por la literatura de los años treinta, fue ahora fotografiado por el cine de los años sesenta; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político.

Las propias etapas del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivas. Así, como observa Gustavo Dahl, van desde el fenomenológico (*Porto das Caixas*), al social (*Vidas secas*), al político (*Deus e o Diabo*), al poético (*Ganga Zumba*), al demagógico (*Cinco vezes favela*), al experimental (*Sol sobre a Jama*), al documental (*Os mendigos*), experiencias en varios sentidos, frustradas unas, realizadas otras, pero todas componiendo, al final de tres años, un cuadro histórico que, no por casualidad, va a caracterizar el período Jânio-Jango: el período de las grandes crisis de conciencia y de rebeldía, de agitación y revolución que culminó en el Golpe de abril. Y fue a partir

de abril que la tesis del cine digestivo ganó peso en Brasil, amenazando, sistemáticamente, al *cinema novo*.

Nosotros comprendemos esta hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. El brasileño no come, pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde viene esta hambre. Sabemos —nosotros que hicimos estos filmes feos y tristes, estos filmes gritados y desesperados donde no siempre la razón habla más alto— que el hambre no será curada por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del *technicalcolor* no esconden, sino que agravan sus tumores. Así, solamente una cultura del hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad

colonialista, ha sido una de las causas de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los relatos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el alfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide. El *cinema novo*, en el campo internacional, no pidió nada, sino que impuso la violencia de sus imágenes y sus sonidos en veintidós festivales internacionales.

Para el *cinema novo*, el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo. ¿Conisco es primitivo? ¿La mujer de *Porto das Caixas* es primitiva? El *cinema novo*: una estética de la violencia antes de ser primitiva y revolucionaria; he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado; solamente concientizando su única posibilidad, la

violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no levanta las armas, el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que el francés viera un argelino. Esa violencia, con todo, no está incorporada al oído, como tampoco diríamos que está ligada 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 Vitoria sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa incurre en el crimen para salvar a Manuel y amarlo

en otras circunstancias; la muchacha del sacerdote necesita romper el hábito para ganar un nuevo hombre; la mujer de *O desafio* rompe con el amante porque prefiere serle fiel a su mundo burgués; la mujer en *São Paulo S.A.* quiere la seguridad del amor pequeño-burgués, y para eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

Ya pasó el tiempo en que el *cinema novo* necesitaba explicarse para existir. El *cinema novo* necesita procesarse para que se explique, en la medida en que nuestra realidad sea más discernible a la luz de los pensamientos que no estén debilitados o que deliren por el hambre. El *cinema novo* no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; además, porque el *cinema novo* es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil. Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócri-

tas y policíacos de la censura, ahí habrá un germen vivo del *cinema novo*. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el mercantilismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo, allí habrá un germen del *cinema novo*. Donde haya un cineasta, de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, allí habrá un germen del *cinema novo*. La definición es ésta, y por esta definición, el *cinema novo* se margina de la industria, porque el cine industrial tiene un compromiso con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del *cinema novo* depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el *cinema novo* se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y diversos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en los filmes en el tiempo de filmar un hombre o una casa,

en el detalle que observa, en la filosofía: no es un filme, sino un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia.

No tenemos, por eso, mayores 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 consecuentes de su existencia:

Glauber Rocha

1965