

A black and white photograph of a man with dark, curly hair and a beard. He is looking directly at the camera through his fingers, which are held up in front of his face. The lighting is dramatic, with strong shadows.

Cuadernillos de cine I

Textos fundacionales del
Nuevo Cine Latinoamericano

Glauber Rocha
Julio García Espinosa

ce x ci

Textos fundacionales del
Nuevo Cine Latinoamericano

I

Cuadernillos del
Centro de Experimentación Cinematográfica
CEXCI

Textos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano
Cuadernillos de cine · I

Glauber Rocha
Julio García Espinosa

Editorial CEXCI
Centro de Experimentación Cinematográfica
Querétaro, México · 2026

Libre descarga en www.cexci.mx

Índice

Estética del hambre

Glauber Rocha 7

Por un cine imperfecto

Julio García Espinosa 15

En busca del cine perdido

Julio García Espinosa 35

Estética del sueño

Glauber Rocha 43

Estos cuatro textos se escribieron entre 1965 y 1971, en momentos muy distintos y no siempre optimistas: una dictadura recién instalada, un aplauso europeo del que Julio García Espinosa desconfía, un exilio que lleva a Glauber Rocha a retractarse de su propia tesis más citada. No es una progresión limpia. Es una discusión entre ellos mismos, en voz alta, a lo largo de seis años.

Rocha empieza con el hambre como forma, no como tema: convierte la carencia material en un lenguaje propio. García Espinosa le responde, casi en diálogo, con la imperfección como método: desconfía de la calidad técnica por sí misma y le apuesta a que el cine lo haga cualquiera, no solo quien tiene los recursos para hacerlo bien. Quince meses después endurece esa idea hasta el aforismo: reducir el equipo no es un problema de presupuesto, es una forma de que todos participen. Y Rocha cierra el volumen desmintiéndose a sí mismo: la razón, escribe en 1971, ya no le sirve; solo la mística y el sueño.

Lo que atraviesa los cuatro textos —el hambre, la imperfección, la reducción del equipo, el sueño— es la misma pregunta hecha de maneras distintas: ¿cómo se hace cine cuando no se tienen los medios de quien controla la narrativa? Su respuesta, en cada caso, no es esperar a tenerlos. Es filmar con lo que hay, y hacer de esa carencia una forma propia.

Sesenta años después la pregunta no ha envejecido: sigue siendo nuestra, sigue siendo urgente, y sigue siendo un trabajo inacabado. Este cuadernillo no pretende cerrarlo. Solo lo pone otra vez sobre la mesa.

Editorial CEXCI

Estética del hambre

Glauber Rocha · Génova, 1965

Rocha tenía veinticinco años y leyó este texto ante un auditorio europeo, en un seminario del Columbianum. Brasil llevaba unos meses bajo dictadura militar. Ese doble filo lo explica todo: le habla a Europa mientras la acusa de consumir la miseria latinoamericana como exotismo, y le dice que ni siquiera es capaz de entenderla.

— *El hambre no es el tema del cinema novo: es su forma.*

— *La violencia no es primitivismo. Es el único lenguaje que el colonizador reconoce.*

— *El cinema novo no es brasileño, es de los pueblos colonizados. Donde haya alguien filmando la verdad, hay un germen.*

Mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el extranjero cultiva el sabor de esa miseria, no como síntoma trágico sino como dato formal de su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino. Hasta hoy sólo mentiras elaboradas de la verdad (exotismos formales que vulgarizan problemas formales) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del arte sino que contaminan el terreno político en general.

Para el europeo los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en cuanto satisfacen su nostalgia de primitivismo, un primitivismo híbrido, disfrazado de herencias del mundo civilizado malentendidas porque son impuestas por el condicionamiento colonialista.

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 generan en el primer caso la esterilidad y en el segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas hartamente en nuestras artes, donde el autor se castra en ejercicios formales que todavía no alcanzan a la plena posesión de sus formas. El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de éxito.

La histeria: la indignación social provoca discursos flamantes. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy. 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 es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un autodevastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia. Y en el resultado de esta acción nos vemos frustrados apenas 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.

El hambre latina, por esto, no es sólo un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Allí se encuentra la trágica originalidad del cinema novo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido no es 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 que identificó el cine-

ma novo con el miserabilísimo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público (el último no soportando las imágenes de la propia miseria). Este miserabilísimo del cinema novo se opone a la tendencia del digestivo. Filmes de gente rica, en casas bonitas, andando en automóviles de lujo: filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estos son los filmes que se oponen al hambre, como si en los apartamentos de lujo los cineastas pudieran esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o como si los materiales técnicos y escenográficos pudieran esconder el hambre enraizada en la propia incivilización. Lo que hizo del cinema novo un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad.

Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasilero en su mayoría no entiende. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasilero es una vergüenza nacional, y no sabe de donde viene. Nosotros sabemos que el hambre no será curado por los planes de gabinete y que los arreglos del Technicolor no esconden sino que agravan sus tumores. Así sólo una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación del hambre es la violencia.

Del cinema novo: el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia e la violencia de un hambriento no es primitivismo. Una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria. Punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente concientizando su posibilidad única, la violencia, el colonizador puede entender por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no se levante en armas el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés per-

cibiera un argelino.

De una moral: esa violencia, con todo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que está relacionada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal cuanto la propia violencia, porque no es un amor de complacencia sino un amor de acción y transformación.

El cinema novo no puede desenvolverse efectivamente mientras permanece marginal al proceso económico y cultural del continente latinoamericano, además el cinema novo es 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 los padrones hipócritas y policiales de la censura, ahí habrá un germen vivo del cinema novo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía del tecnicismo ahí habrá un germen del cinema novo. Donde haya un cineasta de cualquier edad o procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo ahí habrá un germen del cinema novo.

La definición es esta 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. El cinema novo se empeña para esta libertad. Es una cuestión de moral que se reflejará en los filmes, en tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle de observar, en la filosofía: no es un film, sino un conjunto de filmes en evolución, que dará por fin al público, la conciencia de su propia existencia.

No tenemos por esto 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 todas las debilidades consecuentes de su existencia.

Por un cine imperfecto

Julio García Espinosa · La Habana, 7 de diciembre de 1969

Diez años después del triunfo de la Revolución y de la fundación del ICAIC, y en el momento exacto en que el cine cubano empezaba a recibir aplausos europeos. García Espinosa desconfía del aplauso y escribe el texto más extenso y más incómodo de los cuatro: uno que le apunta a su propio bando.

- El cine técnicamente perfecto es casi siempre reaccionario.*
- Un arte “desinteresado” sólo será posible cuando lo haga el pueblo. Mientras tanto, cine “interesado”, es decir, imperfecto.*
- El objetivo de esta poética es suicidarse. El arte no va a desaparecer en la nada: va a desaparecer en el todo.*

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El “boom” del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está, entre las reglas del juego artístico, la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza, ¿no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del videotape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así, y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo

el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad “desinteresada” y los que pretenden justificarlo como una actividad “interesada”. Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empecinan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo su aspirina, su píldora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajero. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es, si es que se puede hablar de definiciones cerradas no ya para el arte sino para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos dé una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña conciencia histórica, sociológica, psicológica,

filosófica, etc., y al mismo tiempo no basta esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? ¿Es decir que el arte no es “ilustración” de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpressable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpressables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal, que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad “desinteresada”, que podamos decir que el arte no es propiamente un “trabajo”, que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como “trabajador”, como “intelectual”, como “profesional”, como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos — mediadores — que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de “mis críticos”? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —si bien

estos objetivos pueden estar implícitos o aun explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de estos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función “desinteresada” del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su “pureza” o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual no deja de ser también un objetivo “interesado”.

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad “desinteresada”? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es un mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que “en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura”. (Marx)

No puede haber arte “desinteresado”, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad “elitaria” en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la psicología, contribuya a “depurar” el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expresivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) ¿no hizo posible una mayor “depuración” en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónicos tanto análisis “artísticos” sobre el alma humana? ¿No nos

permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanerías y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero ¿qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso “deselitario”. De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? El gusto definido por la “alta cultura”, una vez sobrepasado por ella misma, no pasa al resto de la sociedad como residuo que devoran y ruminan los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia

con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener “sus” artistas, “sus” intelectuales, como la burguesía tuvo los “suyos”. ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir in aeternum la “calidad artística” de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine el que puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hacen una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse, en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ése y no otro debe ser gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aun más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarse fugazmente, por un momento, por unos instantes, ¿no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para “democratizar” el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell’s, en la tapa de un latón de basura, en los “muñequitos”? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? ¿Y el valor de la obra como valor irreproducible? ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte “elitario” en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? ¿No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste, o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, ¿no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir

en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro sea que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo “ismo” y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres “cultos”. Es nuestro mayor peligro. Ésa es nuestra mayor tentación. Ése es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica “elitaria” en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y filmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer

una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. Cada parte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales.

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Los alumnos de la Escuela de Artes y Letras de la Universidad? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro

público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como la parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como – para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos – el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se estén superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar

los medios privados de producción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía.

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado”, un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto. Un arte “desinteresado”, como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: “No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos”, como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana— que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la

actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo, no sólo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un “público”. Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más “público” para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho “público”.

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferenciadamente a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar el imperialismo para demostrar una vez más que es malo? ¿Para qué si los que luchan ya luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates

concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los “pasos perdidos” de un esbirro que hay que ajusticiar sería un excelente ejemplo de cine-denuncia.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que “ilustra bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista —sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto.

El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus

alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para “después” vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega. El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, psicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario

que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibémoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, diciembre 7 de 1969.

En busca del cine perdido

Julio García Espinosa · La Habana, 14 de marzo de 1971

Quince meses después, y semanas antes del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, que en abril de ese año endureció la política cultural cubana. Cambia el tono: en lugar de párrafos largos, frases cortas, casi aforismos. Ya no discute con Europa sino con la práctica concreta del cine cubano: los equipos de filmación, el papel del director, los críticos.

— El deber de un cine revolucionario es hacer la revolución en el cine.

— La forma no es adorno. La forma conceptúa el tema.

— Reducir el equipo de filmación no es un problema económico: es que todos participen.

El deber de un cine revolucionario es hacer la revolución en el cine. La realidad del cine no es sólo la que refleja. La realidad fundamental del cine es el cine mismo. La realidad evidente. El cine como realidad resulta casi siempre ausente. Esta realidad invisible es invencible porque escapa a la actitud crítica del espectador. Es necesario descubrirle al espectador toda la realidad secreta del cine. Que vaya al cine a ver el cine. Hasta ahora nos hemos apoyado en el cine para entender la realidad. Es necesario apoyarnos en la realidad para entender el cine. Donde más posibilidades de influir tiene el cine es en el cine mismo. De todas las realidades que el cine puede contribuir a modificar, la que tiene más posibilidades es la misma realidad del cine. El cine de Hollywood no es sólo reaccionario por su temática. Lo es, sobre todo, por su forma y por sus estructuras. La forma no es adorno ni plumaje. No es siquiera el escenario donde un autor puede exhibir la imaginación. La forma conceptúa el tema, o si se quiere, el contenido. “Esta película es un paquete (o es reaccionaria) pero qué bien hecha está”. No es la calidad lo que interesa sino la instancia cultural que la sustenta. Entre María Antonieta Pons y Jeanne Moreau, entre Fellini y Juan Orol, lo que más importa no es la calidad que los separa sino la posible instancia cultural que puede unirlos. La revolución que nos interesa no está en la calidad. La revolución que nos interesa es cultural. Nuestra opción frente a un cine comercial o de masas no es la de un cine intelectual o de minorías. Nuestra opción es la búsqueda de un cine popular.

El objetivo de un cine militante es la búsqueda de un cine popular. Como el objetivo de la vanguardia política es la búsqueda de una cultura popular. El cine militante trata de suprimir la mayor cantidad posible de mediaciones y artificios entre la información y el espectador. No sólo para hacer más eficaz la comunicación sino para evidenciar que el cine que queremos es todavía una búsqueda, un cine por hacer. La máxima austeridad en las soluciones expresivas no es sólo una forma de hacer resistencia al cine actual sino que es nuestra forma actual de hacer cine. Hacer resistencia al cine actual no quiere decir partir de cero. Quiere decir que el cine militante, además de la información, tiene también la necesidad de cuestionar directamente las formas, mediaciones y estructuras del cine actual. Esta operación interesa hacerla a nivel del cine comercial. No sólo porque es este el cine con que se relaciona el pueblo sino porque, en definitiva, las instancias culturales que lo sustentan son parecidas o similares a las del cine intelectual: división del trabajo, ambigüedad ideológica, cine-objeto, culto a la personalidad, magnificencia técnica, etcétera.

El cine cubano no se mide solamente por el producto acabado. Existe una relación espectador-cine como existe una relación autor-cine. Es necesario que el cine no bloquee la relación autor-espectador. El cine no es una comunión para nadie. El cine es una comunicación-expresión para todos. El cine es un medio de expresión para el autor como lo es también para el espectador. Avanzar en la relación autor-cine es avanzar en la relación espectador-cine. La relación autor-cine es el caldo de cultivo de la creación. La relación autor-cine es una relación artificial (porque la hacen los hombres). De ninguna manera es un hecho natural. La relación autor-cine en el cine cubano de hoy: información sistemática, lucha de ideas, director (y no productor) responsable máximo del equipo, rechazo a los mecanismos de consagración, rechazo al cine como Meca. La relación autor-cine es siempre

un punto de partida como lo es también la relación espectador-cine.

El cine se propone avanzar más en la superación de la división del trabajo. Objetivo esencial de un cine popular es contribuir a la desaparición de todas nuestras pequeñas Atenas. Un extenso equipo de filmación es siempre un equipo donde hay creadores y servidores. La reducción del equipo no es sólo un problema económico. Es la posibilidad real de que todos participen. La reducción del equipo exige que la calificación del especialista sea precisamente la superación de su calificación como especialista. Este nivel exige el anterior. No se puede superar lo que no es. Aunque tampoco es éste un proceso aditivo. La relación autor-cine exige desde el principio esta perspectiva y este ejercicio. En un equipo, por mucha división del trabajo que exista, existe siempre el deseo de superarla. Todo especialista desea siempre ir más allá de su especialidad. Para el hombre es más importante esta necesidad que la necesidad de la vocación. Cuando la vida no presenta una alternativa verdaderamente humana la vocación entonces se hipertrofia, se convierte en un fin en si mismo. O se convierte en el camino aberrante para un reconocimiento total más que para una realización personal. El reconocimiento total se vuelve la única opción para una participación mayor. La revolución no le da a los jóvenes la oportunidad de ser especialistas para que sean los especialistas que nosotros no fuimos. La revolución ofrece la oportunidad de ser especialistas para tener en la vida la participación plena que nosotros no tuvimos. La vocación nunca es un fin para el hombre. La vocación es siempre un medio. La vocación como fin separa a los hombres. La vocación como un medio los une. La verdadera vocación del hombre es la participación. Todos los marginados son diferenciados por la vocación. “Los judíos son grandes comerciantes”, “los negros grandes atletas”, “los homosexuales grandes artistas”. Aceptar esto como un hecho natural no tiene más objetivo que el de

disimular una realidad artificial.

La división del trabajo es también la división cristalizada del talento. La división cristalizada del talento es la división entre hombres más dotados y hombres menos dotados. El don se acepta como un hecho natural porque de lo contrario dejaría de ser don. Los países sajones tienen el don de ser laboriosos. Los países latinos tienen el don de ser morosos. El don es una invención no humana revelada como una humana condición. El cine actual basa toda su dramaturgia en la división cristalizada del talento. El cine popular se propone negarla. El cine cubano, en su fase actual, puede avanzar también en este terreno. La reducción del equipo puede facilitarse por el desarrollo técnico. El cambio de la dramaturgia, por el desarrollo ideológico. La actual división entre primeras figuras, segundas, terceras figuras y extras no es más que la división cristalizada entre hombres más dotados o menos dotados, hombres con más talento o con menos, hombres más interesantes o menos interesantes. No se trata de democratizar la mediocridad. Superar la división cristalizada del talento es revelar sus artificios. El cine, como la vida, tiende a democratizar las posibilidades sin tener en cuenta la desigualdad de las situaciones.

La búsqueda del cine popular es la búsqueda del cine. Como la búsqueda del hombre nuevo es la búsqueda del hombre. La búsqueda es descubrir lo que existe en lo que todavía no existe. Descubrir no es inventar. El cine popular está en las potencialidades del cine actual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy. Los críticos deben trabajar también en esta búsqueda y liberarse así de ese anacrónico papel de intermediarios. La cultura no es la Cultura. La cultura es las culturas. Nuestro código helénico-cristiano es cada día menos helénico, menos cristiano y menos nuestro. Ser o no ser es el problema, pero tener o no tener también es el problema.

El cine actual rechaza este equilibrio. La realidad nuestra lo busca. El cine popular también. El cine popular busca devolver el cine al cine. Devolver el cine al cine es devolver el hombre al hombre. Ambas operaciones exigen superar la división autor-espectador. Ambas operaciones las hacemos todos o no las hace nadie. Nadie puede hacerla por nadie. Son operaciones indelegables. El objetivo de la vanguardia es garantizar este objetivo.

La Habana, 14 de marzo de 1971.

Estética del sueño

Glauber Rocha · 1971

El mismo año que el anterior y en la otra punta del continente, Rocha hace lo contrario de matizar: se desdice. Escribe desde el exilio, seis años después del texto que lo hizo célebre, y lo desmonta en una línea.

— *“La estética del hambre era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965. Hoy me niego a hablar de cualquier estética.”*

— *La revolución no es razón revolucionaria contra razón opresiva: es antirrazón, es magia.*

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

El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad. Delante de la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología revolucionaria imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, en ninguna hipótesis, las evasivas propuestas. Y, lo que es más difícil, exige una precisa identificación 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 por la izquierda e instrumentado por la derecha. En el primer caso, yo cito, como hombre de cine, el filme de Fernando Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. Es un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos. En el segundo caso, tengo algunos filmes del Cinema Novo brasileño, entre los cuales se encuentran mis propios filmes. Y por último, la obra de Jorge Luis Borges. Esta clasificación revela las contradicciones de un arte que expresa a su propio contemporáneo. Una obra de arte revolucionario debería no solo actuar 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. La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida. Las vanguardias del pensamiento no pueden dedicarse más a la tarea inútil de responder a la razón opresiva con la razón revo-

lucionaria. La revolución es la antirrazón que comunica las tensiones y las rebeliones del más irracional de todos los fenómenos, que es la pobreza. Ninguna estadística puede informar la dimensión de la pobreza. La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, 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 califica el misticismo de irracionalismo y lo reprime a balazos. Para ella, todo lo que es irracional debe ser destruido, sea la mística religiosa, sea la mística política. La revolución como posesión del hombre que lanza su vida rumbo a una idea es el más alto ánimo del misticismo. Las revoluciones fracasan cuando esta posesión no es total, cuando el hombre rebelde no se libera completamente de la razón opresiva, cuando los signos de la lucha no se producen a un nivel de emoción estimulante y reveladora, cuando todavía accionando por la razón burguesa—método e ideología se confunden a tal punto que paralizan las transacciones de la lucha. En la medida en que la desrazón plantea 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 política del poder no implica el éxito revolucionario. Hay que tocar, por comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de opresión. La revolución es una magia porque es el imprevisto dentro de la razón dominadora. Debe ser una imposibilidad de comprensión para la razón dominadora, de tal forma que ella misma se niegue y se devore ante su imposibilidad de comprender. El irracionalismo liberador es el arma más fuerte del revolucionario. Y la liberación, incluso en los encuentros de 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 comprendidas como la única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases media y burguesa son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras. La cultura popular no es lo que se llama técnicamente folclore, sino el lenguaje popular de la permanente rebelión histórica. El encuentro de los revolucionarios desligados 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. La estética del hambre era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965. Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar 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 dilatar 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 negaron la mística colonizadora del catolicismo, que es brujería de la represión y de la redención de los ricos. No justifico ni explico mi sueño, porque él nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis filmes, sentido natural de mi vida.

Textos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano I

Glauber Rocha, Julio García Espinosa

Estética del hambre © Glauber Rocha, 1965

Estética del sueño © Glauber Rocha, 1971

Por un cine imperfecto © Julio García Espinosa, 1969

En busca del cine perdido © Julio García Espinosa, 1971

Editorial CEXCI

Centro de Experimentación Cinematográfica Querétaro, México

Edición digital de libre descarga.

cexci.mx



Cuatro textos escritos entre 1965 y 1971, en momentos muy distintos y no siempre optimistas. No son una progresión limpia: son una discusión entre Rocha y García Espinosa, en voz alta, a lo largo de seis años, sobre cómo se hace cine cuando no se tienen los medios de quien controla la narrativa. La respuesta, en los cuatro casos, no es esperar a tenerlos.