

ENSAYOS BIBLIOGRÁFICOS / REVIEW ESSAYS

ROBERT STAM: *Tropical Multiculturalism - A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. Durham and London: Duke University Press, 1997.

TZVI TAL
Universidad de Tel Aviv

Tropical Multiculturalism es una obra monumental que analiza meticulosamente desarrollos en la representación cinematográfica de los afro-brasileños, desde los principios del cine mudo hasta el presente. Dos aspectos novedosos se dan cita en este libro de Stam, prolífico autor de estudios donde lo estrictamente cinematográfico está siempre ligado en un amplio sentido a lo cultural. Por un lado, el estudio está enfocado en uno de los grupos que componen la mitológica "democracia racial" brasileña, permanentemente relegado a un plano subalterno por la segregación sólo parcialmente confesada. Por otro lado, propone una metodología comparativa muy adecuada a las prácticas deconstruccionistas actuales, pero problemática en las implicaciones políticas del par elegido como objeto.

Stam elige cotejar la representación cinematográfica de los afro-brasileños con la de los afro-norteamericanos, pues, a su entender, ambos estados son gemelos cuyas evidentes afinidades han sido ocultadas por concepciones etnocéntricas y estereotipos originados en los medios de comunicación. La comparabilidad de fenómenos culturales brasileños y norteamericanos es la idea central que estructura el Preámbulo Histórico y el primer capítulo del libro.

Las historias de ambos estados son, según Stam, paralelas: colonización europea, ocupación territorial, importación masiva de mano de obra africana esclava, inmigración europea tras la abolición de la esclavitud, formación de sociedades multiculturales. Como consecuencia de estos procesos paralelos,

Brasil y Estados Unidos son "estados multinacionales", poli-raciales y poli-étnicos. Ambos han aspirado a desarrollar su independencia cultural de Europa y han dado a luz movimientos literarios similares: literatura religiosa, romanticismo, abolicionismo, naturalismo, regionalismo, modernismo poético. Ambas sociedades han dado lugar a versiones extremistas de nacionalismo "jingoista", postulando unos ser "la más grande nación del mundo" y creyendo los otros que "*Deus é brasileiro*".

Frente a las similitudes, sobresalen importantes diferencias. Las formas del etnocidio de los pueblos americanos originales ejecutadas por anglosajones y portugueses en la etapa colonial no fueron semejantes, como no lo fueron posteriormente. Los colonos en América del Norte huían de la persecución religiosa en sus patrias, mientras que los conquistadores portugueses era fieles servidores de la Corona en la Patria. Los segundos eran soldados, los primeros eran civiles que buscaban reproducir el modo de vida europeo, eliminando los incómodos aspectos de la intolerancia. Diferencias en la estructura genérica de las nuevas sociedades surgieron en esa fase inicial. Los colonos norteamericanos transportaban sus grupos familiares a América, mientras que los soldados portugueses tendían a mezclarse con las mujeres locales, llegando a que la colonización en Brasil fuera realizada por masas de mestizos "mamelucos".

La práctica colonizadora era disímil: en el Norte la ejecutaban agentes libres e independientes motivados por el hambre y la ambición. En el Sur, era una empresa concertada de antemano con el gobierno. De aquí que "la conquista del Oeste", que caracterizó los films del *western* hollywoodenses, no tiene su equivalente en el cine brasileño, donde no se estimuló la "libre empresa" colonizadora ni se representó al indio como un enemigo. Ambas culturas han depositado, en forma paralela, imágenes románticas de igualitarismo en el indio y su modo de vida, haciéndolo también símbolo de la resistencia frente a la dominación europea.

La cultura norteamericana tiende a ocultar su naturaleza sincrética y difunde mitos de separación, demonizando las relaciones amorosas entre blancos e indios, pero soportando la relación entre un *frontierman* y una india. La cultura brasileña, por el contrario, no oculta su "hibridez" y las imágenes de la identidad nacional han sido habitualmente de índole multi-racial. Si bien los teóricos brasileños no eran menos racistas que sus colegas norteamericanos, eran mucho más conscientes del papel primordial de la diversidad racial en la formación nacional y dieron lugar a mitos de fusión donde no eran sorprendentes los romances interraciales, inclusive de una mujer blanca con un indio. Las tradiciones norteamericanas veneran a los "padres fundadores", mientras que las brasileñas incluyen a madres indígenas.

La presentación de la cuestión india por parte de Stam adolece de cierta falta de ecuanimidad: la imagen del indio en el discurso oficial brasileño fue negativa durante generaciones. El indio fue descrito como haragán y como obstáculo a la conformación de una "raza brasileña". La dictadura militar dio carácter de empresa nacional a la "civilización" del indio y la entrega de las reservas donde residían a la explotación capitalista. El indio y su cultura eran un obstáculo para la concreción de la integración nacional que la dictadura tenía como objetivo superior.

Tropical Multiculturalism es, según su autor, un proyecto complejo: historia del cine brasileño enfocada en cuestiones raciales, historia de Brasil a través de sus representaciones, estudio comparativo de las formaciones raciales en Brasil y Estados Unidos, ensayo teórico sobre análisis de representaciones racializadas. Stam mismo anuncia las salvedades imprescindibles: las comparaciones son esporádicas, el cine brasileño se encuentra oprimido bajo la hegemonía que Hollywood ejerce sobre el mercado nacional. Stam ve en su libro un combate contra dicha hegemonía, que ha hecho de Hollywood el centro simbólico del cine global.

En los capítulos subsiguientes, Stam presenta una detallada y erudita historia de la presencia negra en los films brasileños. Diversos films, algunos de los cuales difícilmente están al alcance del espectador común, son analizados con la reconocida profundidad y sensibilidad del autor. Stam logra en su lectura de los textos cinematográficos desnudar aspectos ocultos del proceso productivo en lo económico y en lo simbólico, poniendo especial atención en cuestiones de representación y elenco. Uno de sus parámetros es la democratización de la imagen que se manifiesta cuando actores negros aparecen como personajes negros y funcionan como factor dinámico que impulsa la narrativa. Otro objeto crítico permanentemente presente son las representaciones de los géneros y sus manipulaciones. Stam hace gala de un amplio conocimiento de las diferencias culturales entre los grupos étnicos africanos de los cuales provenían los esclavos y corrige implacablemente errores históricos en los films que distorsionan la representación: las culturas y las religiones de los diversos grupos esclavizados son referentes imprescindibles en la lectura crítica de textos fílmicos. Stam desnuda estrategias de dominación ejercidas por los blancos sobre los esclavos negros, entre ellas la destrucción de los vínculos familiares y grupales. Especial importancia es atribuida en el texto a la correlación entre acontecimientos históricos y sus representaciones cinematográficas. Muy ilustrativa es esta actitud en lo atinente a films cuyas narrativas tratan manifestaciones de rebeldía y resistencia de esclavos, especialmente en los *quilombos* (poblaciones de esclavos fugados).

Los diversos capítulos encaran etapas cronológicas caracterizadas por

tendencias o personalidades sobresalientes. La etapa del cine mudo se caracteriza por la ausencia constitutiva de negros en los films. La etapa entre 1929 y 1949 está dominada por la presencia del actor negro Gran Otelo, habitualmente desempeñando roles de "malandro"¹ asexuado e infantilizado, la imagen exótica de Carmen Miranda y el desarrollo del género autóctono, la Chanchada: comedia popular y vulgar de bajos costos y muy redituable.

Stam dedica un capítulo aparte al frustrado intento de Orson Welles de hacer un film, en 1942, que presentara al público norteamericano el Brasil real.² La imagen de Welles como norteamericano blanco progresista, profundamente interesado en la cultura multi-racial brasileña, lo hace un héroe trágico víctima del etnocentrismo de la empresa hollywoodense, de la "política del buen vecino" y de los prejuicios de los funcionarios gubernamentales brasileños. Más que la imagen del negro, destaca este capítulo la imagen del "buen blanco", constituyendo una fuente interesante de conocimientos sobre aspectos culturales de la política norteamericana respecto de América Latina durante la Segunda Guerra Mundial.

El anacrónico intento de construir una industria cinematográfica según el modelo de Hollywood, concretada en los Estudios Veracruz después de la Segunda Guerra Mundial, es presentado sin referirse a los profundos cambios en el proyecto económico industrialista autarquista que dominaba la sociedad brasileña desde 1930, cambios que procuraban adaptarse a la geopolítica mundial, la Guerra Fría y el Plan Marshall para la reconstrucción de Europa. Similar enfoque vicia los capítulos dedicados al cine de los años cincuenta y sesenta, donde se despertó la vocación de testimoniar las profundas injusticias sociales y transformar al film en un instrumento de concientización popular y nacional, mientras Brasil se embarcaba en un proyecto desarrollista aparentemente exitoso pero socialmente polarizador. Los films de esta época, predecesores del *Cinema Novo*, son analizados casi sin tomar en cuenta el alza de la movilización popular y la sensación que el continente y el Tercer Mundo estaban al borde de la revolución. Estos procesos son someramente recordados por Stam, mencionando la influencia de *La geografía del hambre* o algunas escenas que parecen influidas por *Los condenados de la tierra*. Ambos textos, que fueron piezas básicas del discurso "dependentista", son recordados por Stam en forma somera, como es ínfimo lo dedicado al auge cultural y político anti-colonialista que caracterizó esa época.

Cuatro capítulos analizan la producción durante la dictadura militar, y en ellos Stam presenta un interesante análisis de las religiones africanas y su adaptación al Brasil cristiano, resaltando también diversas estrategias de resistencia a la censura y el control ideológico. Precisamente este período está marcado por el ascenso de la representación del negro y su implementación como alegoría nacional, en parte como consecuencia del ejemplo que

irradiaba la militancia por los derechos civiles en Norteamérica y en parte debido a la nueva comprensión de cuestiones étnicas y sociales que sobrepasaron las limitaciones del discurso marxista tradicional de la izquierda brasileña. En esta etapa, directores negros hicieron films que tratan cuestiones negras, parte de un movimiento hacia lo "antropológico" en el cine que reemplazó un enfoque comprometido de los conflictos sociales. Mientras, el *Cinema Novo* prefirió enfocar su crítica en el ámbito agrario o la clase media sólo a fines de los años setenta y sobre el transfondo de la movilización obrera en la zona industrial de San Pablo aparecieron algunos films que trataron abiertamente cuestiones políticas y organizativas del proletariado industrial urbano, representado como democrático, donde los agentes de la represión eran tipificados como racistas.

Sorprendentemente, Stam ha transformado los procesos sociales, económicos y políticos que se desarrollaron en las diversas etapas de la dictadura en una ausencia significativa inquietante: actas institucionales, resistencia armada y su exterminio, cambios fundamentales en el discurso intelectual y académico, pauperización y concentración de la riqueza, no son hitos relevantes, desde el punto de vista de Stam, que puedan explicar las representaciones cinematográficas. Éstas se desenvuelven en un mundo prácticamente autónomo de fenómenos estéticos, como el realismo mágico en la literatura o el tropicalismo en la música.

Los últimos capítulos están dedicados a la producción reciente, destacando también la imagen del indio y sus luchas por el reconocimiento y sus derechos. En la década de los años ochenta se percibe una politización de la imagen de la minoría india y surgió lo que Stam denomina "Medios Indígenas", que desarrollan una visión no colonizada del indio y exploran nuevas metodologías cinemáticas antropológicas. Paralelamente, se notó un retorno a los temas de la esclavitud y la abolición.

El capítulo de conclusiones expone una interesante y amplia tipología de estereotipos cinematográficos brasileños, que forma parte de las estructuras ocultas del racismo y la segregación, de los discursos y las ideologías circulantes en la cultura brasileña. Esta tipología es mucho más difusa y compleja en la práctica que en la teoría. Los estereotipos sociales pueden ser ambivalentes, de aquí que para Stam sea más interesante advertir no su función como héroes de la narrativa, sino su representación como sujeto.

La cultura afro-brasileña, dice Stam, ha sido "folklorizada", creando una visión que despolitiza la participación del negro en la sociedad y sus luchas sociales. Muchas películas se han refugiado en el pasado histórico, representando la esclavitud y distintas formas de resistencia, pero muy pocas se han enfrentado con el racismo presente. El cine brasileño ha creado una engañosa imagen donde no se percibe que negros, mulatos y mestizos son la

mayoría de la población. Los negros no gozan de una representación estadísticamente adecuada. Las mujeres negras son doblemente oprimidas al negarles sus representaciones la conciencia política y el carácter activo.

Desde su punto de vista multiculturalista, Stam censura la visión dicotómica que caracterizaba el "discurso de la dependencia" y concentra su ataque en la obra póstuma de Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro* (1995). Ese discurso confundía, a su entender, cuestiones de hegemonía económica correctamente criticadas con asuntos de historia y cultura donde incluso el sagaz Ribeiro era ciego a las evidentes analogías entre ambas culturas. Ribeiro no toma en cuenta la diversidad racial norteamericana ni la convergencia histórica que Stam profetiza: Norteamérica está en proceso de brasilianización y Brasil en proceso de norteamericanización. El discurso de Ribeiro es, según Stam, viciado por un nacionalismo obsoleto que se resiste a comprender la estructura colonial común a todas las Américas. Ese discurso absuelve de culpa a la elite brasileña y culpa a una Norteamérica demonizada, no por razones políticas, sino por cuestiones culturales y étnicas.

Stam propone como alternativa el método comparativo, que a su entender logra sobreponerse a las limitaciones narcisistas del estado-nación. Su multiculturalismo es pan-americano y global. Su tesis sostiene que la historia compartida de la colonización, conquista, esclavitud e inmigración es esencial para el estudio de las representaciones étnicas y raciales, dentro de la amplia matriz de ideologías étnicas que circulan en las sociedades pluri-raciales americanas. Esta metodología responde a la necesidad de que ambos países extraigan enseñanzas de un multiculturalismo crítico y anti-racista. Los norteamericanos pueden aprender de las prácticas artísticas del multiculturalismo brasileño y del no-esencialismo brasileño en cuestiones de identidad. Los brasileños pueden aprender del activismo político de las minorías indias y negras norteamericanas y "de las teorizaciones académicas del proyecto multiculturalista" (p. 17. El subrayado es mío. T.T.).

Tropical Multiculturalism es una contribución importante a la bibliografía sobre Brasil. La amplitud del conocimiento vertido y la gama de asuntos tratados permite la comprensión de desarrollos en el campo de la cultura brasileña en general, y no sólo en su cine. Pero, simultáneamente, está viciado por parte de las actitudes que el autor manifestó su deseo de combatir. Las diversas etapas en la historia del cine y la representación del negro no están relacionadas orgánicamente con los procesos históricos brasileños. El modernismo de los años veinte no está relacionado al alza de la burguesía ni al tenentismo. Las transformaciones del proyecto industrialista, pasando por el autarquismo, el desarrollismo, el nacionalismo conservador desnacionalizante de la dictadura y el globalismo actual, no cumplen casi ningún papel en la comprensión del cine. La paradójica apatía del *Estado Novo* y su

nacionalismo económico industrializante para con el cine brasileño, que fue abandonado al dominio de las distribuidoras hollywoodenses mediante la impotente política de "cuotas de pantalla", y la falta de interés del desarrollismo de Kubitchek o el populismo de Goulart por el cine, no son dignas de mención y aparentemente no son relevantes para Stam en la comprensión de las representaciones.

La historia del cine brasileño, según *Tropical Multiculturalism*, es un proceso estético y cultural prácticamente autónomo, donde la política y la economía son mencionadas muy esporádicamente. Es así que una curiosidad como la co-producción brasileña-nigeriana *La diosa negra*, dirigida por el nigeriano Ola Balogun (1978), es señalada por Stam como superficial en su entendimiento de Brasil pero llamativa por destacar la cultura yoruba común a ambos países (p. 280). El autor no menciona que la empresa productora estatal Embrafilm, dirigida en esa época por el cinemanovista Roberto Farías, intentaba crear un mercado cinematográfico afro-luso-latinoamericano alternativo al dominado por Hollywood. Sólo transformando la curiosidad estética en parte de un proceso histórico, donde el gobierno militar paradójicamente desnacionalizaba sectores fundamentales de la economía y nacionalizaba la cultura, resultado de su política de integración nacional, cumpliría el libro con algunas de sus promesas iniciales.

El multiculturalismo progresista que practica Stam construye una ilusoria "igualdad" entre el cine brasileño y el norteamericano mediante comparaciones que más de una vez son inocuas y otras, exasperantes. *Rio, cuarenta graus*, primer largometraje de Nelson Pereira dos Santos (1954/5), es inocuamente comparado con *Ulises* de James Joyce: ambos representan un día en la vida de la ciudad (p. 160). La novela clásica *Iracema*, sobre la cual se basó una recordada película homónima en 1975, es descrita como una historia romántica al estilo de *Pocahontas*, mito de fusión racial recientemente renovado por los estudios Disney, y el héroe abolicionista blanco del film *La marcha* (Sampaio, 1970) es descrito como un *Pimpinela Escarlata*.³ La prohibición de *Iracema* por la censura durante años no es siquiera mencionada.⁴

Exasperante es la comparación entre el drama histórico abolicionista de los Estudios Veracruz, *Sinhá Moca* (La hija del terrateniente, 1953), y *Lo que el viento se llevó* (M.G.M., EE.UU., 1939). Ambas producciones, cuenta Stam, fueron basadas en novelas de escritoras y tratan abiertamente el problema de la esclavitud. La norteamericana fue producto de un gran estudio que la Veracruz brasileña imitaba. *Lo que el viento se llevó* representa románticamente el pasado esclavista, mientras que el film brasileño incluye escenas de malos tratos y torturas a esclavos. En ambos films la protagonista es la hija del propietario de la plantación cuyo favor femenino es "rematado

públicamente" en pro de la causa: una por la Confederación, la otra por el abolicionismo. Mientras los personajes negros de *Lo que el viento se llevó* están siempre sirviendo a sus amos blancos, los negros de *Sinhá Moca* tienen vida propia en el barrio de los esclavos (p. 138-140).

Esta comparación "cerrada" en el mundo imaginario de los personajes nada dice sobre las diferencias abismales entre el gran estudio americano que producía decenas de films por año y su pálida imitación neo-colonial brasileña, que produjo 14 films en sus cinco años de existencia hasta la quiebra económica (1949-1954). La Veracruz reproducía en su cine el esquema básico de la dominación: importaba técnicos y tecnologías y exportaba imágenes exóticas, pero la distribución mundial de sus productos había sido confiada a la hollywoodense Columbia, muy poco interesada en el éxito de productos competidores. *Lo que el viento se llevó* fue distribuida en el mercado mundial dominado por la hegemonía norteamericana y *Sinhá Moca* es hasta hoy una curiosidad limitada al público local y algunos estudiosos extranjeros.

A principios de la década del sesenta surgió en Brasil una corriente de cine original, política en sus intenciones, sin tener filiación partidaria y renovadora en el uso del lenguaje cinematográfico, sin definir un estilo común a todos los miembros. Esta corriente se desarrollaba junto con el alza de la movilización popular que caracterizó el populismo brasileño en esa época. Su denominación, *Cinema Novo*, destacó la ruptura con el modelo de producción industrial y la voluntad manifiesta de construir una auténtica identidad nacional. Parte de los cineastas del *Cinema Novo* brasileño fueron motivados tanto por la reacción a la visión colonizada que aquellos films de la Veracruz contenían, como por la imposibilidad de encontrar trabajo en la empresa, que prefería importar técnicos extranjeros para alcanzar en sus productos una "calidad internacional".

La metodología comparativa de Stam esteriliza la historia del cine de los factores económico-políticos de la dependencia neocolonial. Su discurso multiculturalista se incorpora así a las prácticas post-coloniales de las cuales propone a los brasileños aprender. La elección de los términos de la comparación, afro-brasileños y afro-norteamericanos, reproduce el habitual esquema neocolonial donde las clases hegemónicas de la cultura subalterna intentan imitar a la cultura hegemónica eurocéntrica, o como sería más exacto llamarla: euro-norteamericano-céntrica, y hegemonizar su versión híbrida sobre el resto de la sociedad neo-colonial. Tanto la elección del objeto de estudio como la de la metodología tienen implicaciones ideológicas de las que el investigador debe tomar conciencia de antemano. Una comparación mucho más productiva y menos hegemonizante tendría que abandonar la perspectiva exógena, la comparación con lo exterior a la cultura estudiada, y

adoptar una endógena.⁵ En este caso, habría que comparar representaciones de negros con representaciones de indios en los films brasileños. Otra posibilidad productiva sería comparar representaciones de grupos sociales o étnicos subalternos en sociedades neo-coloniales comparables en su dependencia: imágenes del indio en films peruanos, mejicanos y brasileños, por ejemplo. La metodología de la comparación debe elegirse de acuerdo al fenómeno que se propone investigar. Una perspectiva exógena sería útil en la comprensión de los mecanismos de opresión y privación de representación en una sociedad compleja y podría descubrir similitudes y diferencias en sociedades en las que el discurso eurocéntrico se ha transformado en norteamericano-céntrico, como por ejemplo estudios sobre "alteridad", "nuevo cine latinoamericano", que no toman en cuenta profundas diferencias históricas entre las diversas naciones latinoamericanas.

Stam previene este ataque "dependentista" y lo ve como un deseo de extremar las diferencias para *demarcar en forma definitivamente clara lo confortablemente familiar de lo desagradablemente extraño* (p.15. El subrayado es mío. T.T.). Interpretando el "discurso de la dependencia" desde una postura post-colonial que postula la negociación de las identidades, *Tropical Multiculturalism* deja de lado el aspecto económico correctamente analizado a su entender, y pasa a deslegitimarlo planteándolo en términos "cargados" de significado. La propuesta de Stam infantiliza la visión anticolonialista actual, acusada de esconderse en lo "familiar".

El discurso post-colonialista que han puesto de moda diversos teóricos del mundo académico hegemónico intenta superar lo que considera una limitada visión dicotómica característica del discurso anticolonialista del Tercer Mundo. El "mapa imaginario" de las relaciones de poder en la actualidad post-colonial requiere nuevas formas teóricas, pues el Poder ya no se manifiesta en formas unidimensionales como en el pasado no lejano. Este discurso está en alza paralelamente a la difusión del término "Globalización" y sus estudios. Toma en cuenta el cambiante papel del estado-nación, la importancia de la política de las identidades en el contexto global actual, la persistencia del eurocentrismo y el paternalismo, la cristalización de nuevas relaciones globales y un nuevo lenguaje: diáspora, fronteras, subjetividades, hibridez, el uso frecuente del prefijo "multi".

Posiciones críticas al post-colonialismo recalcan su ubicación en el mundo académico anglosajón, que incluye universidades australianas y algunos centros de investigación en la India. En su misión de analizar al sujeto en las culturas que han sido coloniales, el post-colonialismo copia, sin proponérselo, el esquema de las relaciones eurocéntricas que critica. Más que un término que caracteriza el mundo que describe, el post-colonialismo es un término que identifica el mundo que ocupan sus practicantes. El silencio del post-

colonialismo respecto de las relaciones que establece el capitalismo global en la "post-colonialidad" es un aspecto sospechoso.⁶

El multiculturalismo es visto por algunos críticos como una posición que permite a diversas comunidades conservar sus culturas peculiares con ayuda gubernamental, sin combatir políticas discriminatorias que afectan a individuos o grupos. El multiculturalismo sería una base ideológica que contribuye a la transformación del "estado benefactor". La supuesta "igualdad" entre las culturas, y la consiguiente comparabilidad que Stam propone, es una ilusión, un engaño. En la nueva globalidad, hay una cultura hegemónica, la cultura del gran capital global occidental, que no tiene una definición nacional propia, que es una posición vaciada de significado y reconoce la legitimidad del "otro", reforzando así su propia hegemonía. El multiculturalismo es una ideología que oculta el dominio capitalista global y encausa la energía crítica en la lucha por las diferencias culturales que no afectan a la hegemonía. En la etapa actual, donde ya no somos testigos de la oposición anterior entre la metrópoli y los países colonizados, los grandes conglomerados económicos han cortado su cordón umbilical con la nación-madre y tratan a sus países de origen como si fueran una colonia más. La actitud de los conglomerados globales frente a las poblaciones de Francia o Norteamérica es la misma que tienen frente a las poblaciones de México, Brasil o Taiwán. Es una situación paradójica donde hay solamente colonias, ya no hay países colonizadores, la potencia colonial ya no es un Estado-Nación sino la compañía global. Todos son hoy en día "repúblicas bananeras".⁷

Una política multiculturalista progresista tendría que evitar "descentrar" al "otro" para "ubicarse a sí mismo en el centro", y tendría que abstenerse de hegemonizar al "otro". Tiene que contemplar la existencia de conflictos irresolubles y aceptar que no siempre la solidaridad entre grupos diversos es posible, pero cuando la solidaridad es posible, tiene que ser practicada conservando permanentemente conciencia de las diferencias entre los dialogantes.

Stam reproduce la estructura neo-colonial cuando propone que multiculturalistas brasileños aprendan de las teorizaciones académicas norteamericanas, absteniéndose de señalar en forma precisa y clara las abismales diferencias entre el cine norteamericano y el cine brasileño, entre el sistema económico social de los Estados Unidos y el de Brasil, entre el carácter de potencia mundial de la primera y el carácter subalterno de la segunda (que había sido caracterizada como centro subimperialista por algunos teóricos durante los años sesenta). A los norteamericanos les propone aprender de los brasileños tolerancia para las diversas identidades y prácticas artísticas multiculturales, sin especificar a qué se refiere. El lector puede imaginar que

Stam está aludiendo a samba y carnaval, reproduciendo así la imagen exótica de un Brasil "distinto", instintivo y libidinoso, tal como fue construido en el film "Orfeo Negro" (Camus, 1959), ácidamente criticado en el libro.

La crítica de Stam al "dependentismo" expresado por Darcy Ribeiro en 1995 se concentra en una pocas líneas que le atribuyen al finado antropólogo "la absolución de la elite brasileña" (p. 17). Una páginas mas allá de lo citado por Stam, Ribeiro escribe: "No hay, ni hubo nunca, un pueblo libre rigiendo su destino en busca de su propia prosperidad. Lo que hubo fue una masa de trabajadores explotada, humillada y ofendida por una minoría dominante, espantosamente eficaz en la formulación y el mantenimiento de su propio proyecto de prosperidad, siempre dispuesta a aplastar cualquier amenaza de reforma al orden social vigente".⁸

La crítica a la Dependencia no es ni infantil ni ingenua, como supone Stam, y el papel nefasto de las elites neocoloniales asociadas a los intereses económicos hegemónicos en las metrópolis nunca fue desestimado. La ideología multiculturalista es la que supone esa ingenuidad infantil dependentista, repitiendo la estrategia retórica del colonialismo, que veía a los pueblos colonizados faltos de madurez, incapaces de gobernar sus destinos, los "hijos del Imperio".

Tropical Multiculturalism cumple sólo parcialmente sus promesas. Es un libro muy útil, tanto en la erudita y profunda lectura de films que incluye como en el conocimiento de la cultura afro-brasileña acumulada en sus páginas. Como fuente historiográfica, tiene deficiencias que exigen una lectura acompañada por textos complementarios y un trabajo crítico que conceptualice el contexto social de las imágenes cinematográficas. La historia no es parte de los decorados del film; es una presencia modeladora, a veces patente, otras latente, pero imprescindible en la comprensión del texto cinematográfico.

En su libro anterior, sostenía Stam: "Un multiculturalismo radical tiene menos que ver con artefactos, cánones y representaciones y más con las comunidades que crean esos artefactos. Un multiculturalismo radical llama a una profunda re-estructuración y re-conceptualización de las relaciones de fuerza entre las comunidades... desafiando la jerarquía que hace a algunas comunidades mayores y normativas, y a otras menores. El neoconservativismo teme que este multiculturalismo radical logre reagrupar a las minorías, transformándolas en una mayoría que ya no es tolerada sino que puede formar coaliciones intercomunales activas".⁹ En el retroceso de las posiciones de un libro a otro, se puede percibir el avance de la globalización y su (ideo)lógica multiculturalista.

NOTAS

1. El "malandro" es un estereotipo brasileño de sujeto que logra "arreglarse" en forma personal con los funcionarios estatales para satisfacer las necesidades que el sistema burocrático le niega, sin constituirse en factor político contestatario ni alterar el orden establecido. Ver: DaMatta, Roberto: "O modo de navegação social: a malandragem e o 'jeitinho'", en: Idem: *O que faz o Brasil Brasil?*, Rocco, Rio de Janeiro, 1997, pp. 93-105.
2. Orson Welles conmovió a la opinión pública norteamericana con su famoso programa radial, donde simuló transmitir "en vivo y en directo" una invasión de extraterrestres, según el novelista H.G. Wells. En 1941 realizó la película *El ciudadano Kane*, hasta hoy considerada entre las más importantes en la historia del cine. Las innovaciones en el lenguaje cinematográfico y el ataque al "cuarto poder", el periodismo dominado por magnates ansiosos de poder político, transformaron a Welles en un director "maldito", a quien la industria de Hollywood casi no le permitió trabajar posteriormente.
3. Personaje romántico de noble inglés que se infiltraba en Francia durante el "Terror" post-revolucionario para salvar de la guillotina a condenados de abolengo. Novela anti-republicana que fue filmada varias veces, la versión "clásica" fue dirigida en Inglaterra por Alexander Korda en 1934, constituyendo una crítica a la política francesa y una loa al sistema conservador inglés de ese tiempo.
4. El título completo de la película es *Iracema, uma transa amazônica*, juego de palabras que desnuda el desarrollo de Amazonia por la dictadura militar como una agresión a la naturaleza y a los derechos de la población.
5. Triner, Gail D.: "Race, With or Without Color? Reconciling Brazilian Historiography", *E.I.A.L.*, vol. 10, n° 1, 1999, pp. 121-140.
6. Véase exposiciones "en pro" y "en contra" del post-colonialismo en: Condit, Celeste Michelle (editor): "Postcolonial or Neocolonial? Defining the Grounds of Research in Global Communication Studies", *Cultural Studies in Mass Communication*, No. 15, 1998, pp. 195-212.
7. El multiculturalismo implica una posición similar al racismo, aunque el multiculturalista no debe ser necesariamente acusado de ser racista. El multiculturalista se ubica en una posición privilegiada vaciada de contenido propio desde donde, sin negar los valores de la cultura del Otro, se permite apreciar (o despreciar) propiedades de otras culturas particulares. Ver: Žizek, Slavoj: "Multiculturalism, Or, The Cultural Logic of Multinational Capitalism", *New Left Review*, vol. 225, September-October 1997, pp. 28-51.
8. Ribeiro, Darcy: *O Povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*, Companhia de Letras, São Paulo, 1995, p. 452.
9. Shohat, Ella/Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism - Multiculturalism and the Media*, Routledge, London and New York, 1994, p. 47.