

Silviano Santiago

**El cosmopolitismo del pobre**

Traducción de Daniel Vergel

Silviano Santiago es profesor jubilado de la Universidade Federal Fluminense, Niteroi, Brasil. Doctor en Letras de la Universidad de París, Sorbonne. Ha publicado varios ensayos, entre otros: *Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais* (Paz e Terra, 1982), *Nas malhas da letra* (Companhia das Letras, 1989), *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (Editora UFMG, 2004), *As raízes e o labirinto da América Latina* (Rocco, 2006).

Correo electrónico: silviano@bighost.com.br

Daniel Vergel es profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Correo electrónico: danielvergel\_01@hotmail.com

Ensayo publicado originalmente en *O Cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DURANTE EL DESARROLLO de la película *Viagem ao começo do mundo* (1997), dirigida por el cineasta portugués Manoel de Oliveira, el foco de la cámara se confunde con el espejo retrovisor del carro. La cámara (o el espejo retrovisor) determina el punto de vista que debe guiar nuestra percepción del viaje desde Lisboa a una aldea distante, clavada en las montañas del norte de Portugal. Distanciamiento del pasado y aproximación al futuro tienen un mismo peso dramático para los personajes en tránsito. La llegada al destino de viaje tarda todavía más por el efecto retórico, y la experiencia que aguarda a los personajes en el futuro es una incógnita sin señales precursoras, al contrario de lo que sucede en las películas de David Lynch, donde la cámara busca sorprender el camino que debe ser recorrido y el clima de suspenso domina. Aquí, mientras el carro gana terreno, la cámara nos muestra la señalización ya obedecida, la carretera asfaltada ya recorrida y el paisaje develado. El espectador entra en una máquina del tiempo. Esta, al calentar por dos veces consecutivas el pecho del pasado, torna el presente transitable hacia el futuro.

Cuatro personas viajan por la moderna autopista portuguesa, si no contamos una quinta, la figura incógnita del conductor. Dos a dos. El viejo director de cine, Manoel, y la joven estrella apasionada por él. Y dos actores más –uno es portugués y el otro, francés, hijo de padre portugués–. Este, a los catorce años, había superado las montañas pobres del norte de Portugal, huido a pie a España y, de allá, emigrado para Francia. Había abandonado la aldea natal para poder ganarse la vida y constituir una familia. En Lisboa, con el fin de protagonizar una gran producción cinematográfica, el famoso actor francés planea el viaje al comienzo del mundo. Quiere conocer a los parientes campesinos que todavía viven en el norte de Portugal. El grupo es transnacional en el manejo de lenguas nacionales. Todos son de origen portugués y, a excepción del actor que solo habla francés, todos son bilingües.

Dos películas se suceden y son contrastadas en *Viagem ao começo do mundo*. La primera es responsabilidad de Manoel, el director de cine, y la segunda es conducida por el hijo de otro Manoel, el actor franco-portugués. En la primera, el director, interpretado por Marcelo Mastroiani, plagia del actor francés el motivo original del viaje, o sea, la curiosidad y la ansiedad del desterrado. Roba del hijo del extranjero (*métèque*)<sup>2</sup> la voluntad de recorrer el pasado familiar. Al contrario del actor, que en verdad quiere encontrar por primera vez a la familia portuguesa perdida debido a la emigración de su papá en los años 30, el director apenas va a volver a visitar el pasado aristocrático de la nación lusitana, del que fueron

2 *Meteco* tiene sentido peyorativo y significa extranjero o forastero en Francia. [N. del T.].

participantes sus antepasados y, más recientemente, él mismo. En un monólogo previsible y fastidioso, quiere llamar la atención de los tres compañeros de viaje en sus propios recuerdos. Rememora. Al pisar el suelo del recuerdo, juventud señorial, Estado e historia portugueses se confunden. En el afán de liberar la memoria de la angustia de la nostalgia, por tres veces obliga a que el carro se aleje de la ruta original, imponiendo sus imágenes particulares en el lugar y antes de las imágenes de la segunda película.

El carro para primero delante del renombrado y aristocrático colegio jesuita, donde el director hizo sus primeros estudios. La cámara, abandonada en la posición dictada por el espejo retrovisor, ahora toma carro y personajes en perspectiva lateral, es decir que pasó a narrar una historia al margen del recorrido del viaje. El carro para una segunda vez. Mientras el director teje más reminiscencias, el grupo vaga por los jardines abandonados del otrora lujoso hotel de veraneo. Atendiendo todavía la orden del director, el carro para una tercera y última vez, en esta ocasión frente a casa, donde una estatua, la de Pedro Macau, se configura como imagen paterna para el director. Pedro Macau representa al portugués que, habiéndose saciado de tanto comer<sup>3</sup> en las colonias, regresa rico al país de origen, trayendo en las espaldas “la carga del hombre blanco”, para usar la expresión clásica de Rudyard Kipling. En caso de que se repare en la viga que Pedro trae a espaldas, inmovilizándolo, se leerá la metáfora de las aventuras de Pedro: la actualidad portuguesa es tormentosa y el futuro llega roído por el remordimiento. Pueblo de marineros, el portugués acaba por expatriarse en la propia tierra. En la edad madura o en la vejez.

El relato del director de cine no se diferencia de tantos otros que desde el inicio del siglo XX se suceden en las literaturas nacionales modernas. El sello de Marcel Proust puso al descubierto y marcó universalmente la carne viva de la memoria individual letrada del siglo pasado. Todos los grandes artistas e intelectuales de la modernidad occidental, incluyendo a los marxistas, pasaron por la experiencia de la *madeleine*. Hay un pasado común –en la memoria de los casos cosmopolita, aristocrático o señorial– que puede ser desentrañado de cada una de las sucesivas autobiografías de variadísimos autores. En el prefacio a *Raízes do Brasil* (1936), de Sergio Buarque de Holanda, Antonio Candido fue sensible a la desaparición del *individuo* en la escritura socio-literaria del siglo. El texto de la memoria transforma lo que parecía diferente y múltiple en igual. Observa él:

nuestro testimonio se vuelve registro de la experiencia de muchos, de todos los que, perteneciendo a lo que se denomina una generación, se juzgan al

3 La expresión *à tripa-forra* significa comer mucho. [N. del T.].

principio diferentes unos de otros y van, de a pocos, quedando tan iguales, que acaban desapareciendo como individuos.

Son más interesantes las imágenes y los diálogos de la segunda película, de donde la atención de los personajes y la nuestra, de espectador, fue tres veces desviada. El actor francés bien había intentado contraatacar al usurpador, aunque en verdad es solo a partir de un momento tardío de la película que consigue quitarle el hilo narrativo. El director de cine no tiene el derecho de imponer a los otros dos portugueses y al hijo del “meteco”, hoy un arribista (*rastaquouère*), los recuerdos que llenan el vacío de la nostalgia aristocrática. La lengua portuguesa en Brasil se apropió de las palabras *meteco* y *rastaquë-ra*<sup>4</sup>, de sentido peyorativo en la Francia moderna, de las que nos servimos para caracterizar al actor francés, hijo de un emigrante pobre portugués. Léase este pasaje de *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa* (1956), memorias del escritor, jurista y diplomático Gilberto Amado (1887-1969): “comencé naturalmente a deleitarme con las obras primas de la cocina francesa. Había subido yo al razonable nivel de aptitud para opinar con conocimiento de causa, y no aproximativamente como *rastaquëra*’ o *meteco*, sobre salsas, condimentos”. En tierras francesas, el diplomático de la élite brasileña no quiso ser confundido con los inmigrantes pobres, de los que también se distancia en la tierra natal.

La confiscación del hilo narrativo de la película por el actor no opera un mero corte dentro de la película, oportunidad de la que se valdría el hasta entonces ayudante para tomar la palabra del director de cine y asumir, como protagonista, la continuidad de la narrativa hasta el final. La confiscación señala más: se trata de un verdadero *corte epistemológico*. A las palabras y a las imágenes del recuerdo, de responsabilidad de Manoel, el director de cine, debe sucederlas la experiencia de un día en la vida del actor francés, hijo de otro Manoel, el emigrante portugués del que ya hablamos. El nombre de pila del director y cualquier emigrante portugués es el mismo: Manoel. Los diferencia y los distancia el nombre de familia y el lugar que ocupaban en la sociedad portuguesa. En este día, que está para ser experimentado por los cuatro compañeros de viaje, se descortinará el pasado de todos esos otros Manoeles, en todo y por todo distinto del pasado de los Manoeles que estaban siendo representados por el habla autobiográfica elitista

4 *Rastaquëra* es una palabra que viene del francés *rastaquouère* y puede ser traducida como arribista en español. *Meteco* viene del francés *mêtèque* y significa extranjero o forastero. [N. del T.].

del director de cine. El actor dice al compañero de viaje: “Me gustó oírlo, pero lo que dijo no me dice nada al respecto”.

Es otro el interés del viaje para el actor, es otra su ansiedad, son otros sus recuerdos –que le fueron dictados por la experiencia de vida de ese otro Manoel, su padre–. Este había sido un jovencito “muy voluntarioso”, hijo de pobres campesinos del norte de Portugal. Sin documentos y sin dinero, había escalado las montañas de Felpera, solo con la ropa del cuerpo. Llegó a España durante la Guerra Civil. Había estado preso. Había aprendido en la cárcel rudimentos de mecánica. Pasó hambre y frío, y muchas veces no había tenido techo para abrigarse. Atravesó los Pirineos, quién sabe cómo, llegó a Francia, se había instalado en Toulouse, donde fue empleado de taller de automóviles y después propietario. Se casó con una francesa, tuvo dos hijos y muchas mujeres. En el pasado de ese otro Manoel, el hijo quiere asir tanto la miseria de la vida del campo, cuanto el gusto por la aventura en tierras distantes. De él heredó *a nostalgia*, que se traduce en la guitarra que cargaba y el bulto que cantaba. En el futuro del padre, de manera inesperada, se pintó un hijo que –quién sabe por qué esfuerzo o tenacidad– pertenece a la crema y nata de los actores del cine francés.

No hay solo conquista en la vida de los Manoeles *rastaquieras*. El cosmopolitismo del portugués pobre trajo *pérdidas* para el hijo que solo el viaje –a la inversa del realizado a pie por el padre emigrante– puede revelar y compensar. La principal pérdida es la de la lengua materna. En el pierde-gana de la vida cosmopolita, el actor quedó sin el dominio del instrumento indispensable para comunicarse directamente con sus antepasados. Habiendo el padre abandonado la nacionalidad original, el hijo acabó por sufrir un violento proceso de nacionalización en Francia. En el discurso del director de cine, durante la primera película dentro de la película, el portugués es una lengua tan exótica para el actor francés, como la materia autobiográfica que transporta. Los otros dos compañeros de viaje hacen el papel de intérpretes. El Portugal hablado dentro del carro nada tenía que ver con él, hijo de “meteco” en Francia.

En la segunda película, cuando todos se sientan en torno de la mesa en el comedor de la casa donde había nacido el padre, el actor se da cuenta de que había perdido los parientes salvo en el recuerdo, y más con el hiato lingüístico que los aísla en el presente. La falta de una lengua común trae incomunicabilidad y genera desconfianza en el ambiente doméstico, dominado por el color negro de las ropas. El actor se siente exiliado en la tierra del padre por una razón diferente de la producida por la narrativa del director de cine. Al aproximar a los lejanos, el viaje hecho al revés por el hijo distancia de otra manera a los parientes que

deberían ser próximos. El revés estaba transformando la ansiada y feliz cena de reencuentro de familiares en un juego dominado por el desajuste y la desconfianza. En el proceso de *hibridación*, característico de la vida de los “metecos” que no hacen *tabula rasa* de los valores familiares, el actor había cometido un desliz irreparable: no había dado continuidad a la lengua materna, la había olvidado.

Introducir la idea de la estable y anacrónica *aldea portuguesa* en la discusión sobre la inestable y posmoderna *aldea global*, constituida en tránsito por los circuitos económicos del mundo globalizado, puede traer alguna originalidad al debate hoy en vigencia. *Viaje al comienzo del mundo* va a dramatizar dos tipos de pobreza subvaloradas en los análisis sobre la situación por la que pasa la economía transnacional.

El primer tipo de pobreza dramatizado en la segunda película es anterior a la Revolución Industrial y configura al hombre en su condición de trabajador de la tierra y pastor de animales, representación romántica del autóctono. Delante de las potentes máquinas del *agrobusiness*, que aran, plantan, cosechan y satisfacen las necesidades de la economía transnacional de granos, delante de los modernísimos procesos de crianza y reproducción de aves y animales domésticos, delante de los misterios de la clonación de animales, la figura emblemática y anacrónica del campesino portugués, un individuo perdido en el tiempo y espacio del siglo XX, sin amarras y, por eso, destituido de cualquier idea de futuro. Ni siquiera consigue relacionarse con los modernos aparatos electrónicos, como la televisión, que están a su alcance gracias a los trucos perversos de la sociedad de consumo.

Los días que están por venir se confunden con el viaje de vuelta al “comienzo del mundo”. La imagen de la tía del actor es tan mineral como el paisaje pedregoso en el que sobreviven los que quedaron arando la tierra y criando animales con su propia fuerza. Su marido tiene hocico de animal, como señala groseramente el personaje del director al imitarlo con muecas. Son actuales por las metáforas revanchistas que vehiculan: la tía, una piedra en el medio del camino de la globalización económica; el tío, un lobo al acecho de la menor falla en los rediles computarizados para dar el ataque.

En el caso de Brasil, las dos metáforas revanchistas encuentran su redención política en el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST). Luchan por la reforma agraria en el plano legislativo y por la posesión de tierras en el plano jurídico. Luchan por la permanencia de los campesinos en un mundo motorizado y tecnocrático que los excluye, reduciéndolos a la condición de parias de la sociedad global. En nuestros días, en virtud de la persecución policiaca que se acopla a interminables procesos judiciares, muchos de los activistas

sobreviven en condición de acusados. Mayores informaciones pueden ser obtenidas en Internet: <<http://www.mst.org.br>> (la página, que está en portugués y seis otras lenguas extranjeras, sirve de buen ejemplo para que se entienda lo que estamos caracterizando con el cosmopolitismo del pobre). Allí se lee que, desde 2001, la lucha del MST ha sido marcada por el carácter internacionalista.

El segundo tipo de pobreza dramatizado en la segunda película es posterior a la Revolución Industrial. Gracias a la democratización de los medios de transporte, el horizonte del campesino desheredado de la tierra y del cuidado de los animales fue ampliado. Los atraen con la posibilidad de la emigración fácil para los grandes centros urbanos, carentes de mano-de-obra-barata. Los pobres son anacrónicos de otra forma, ahora en el contraste con el espectáculo grandilocuente del pos-moderno, que los convocó a sus tierras para el trabajo manual y los abriga en barrios lamentables de las metrópolis. Ese nuevo expediente del capital internacional junto a los países periféricos ancla al campesino en tierras extranjeras, donde sus descendientes poco a poco perderán el peso y la fuerza de la tradición original. Algunos pocos, como el actor de la película, llegan a la condición de actor en evidencia, de ciudadano francés, mas muchos viven un futuro del que no participan, a no ser por el trabajo manual, que ha sido descalificado y rechazado por los nacionales.

Fue creada una nueva y hasta entonces desconocida forma de *desigualdad* social, que no puede ser comprendida en el ámbito legal de un único Estado-nación, ni por las relaciones oficiales entre gobiernos nacionales, ya que la razón económica que convoca a los nuevos pobres a la metrópoli posmoderna es transnacional y en la mayoría de los casos, también es clandestina. El flujo de sus nuevos habitantes es determinado en gran parte por la necesidad de reclutar a los menos privilegiados del mundo que estén dispuestos a hacer los llamados servicios de hogar y limpieza y acepten trasgredir las leyes nacionales establecidas por los servicios de migración. Son predeterminados por la necesidad y por el lucro posmoderno. Como llama la atención K. Anthony Appiah, en el prefacio al libro de Saskia Sassen, “los funcionarios altamente calificados de las secciones ejecutivas, como las de las finanzas, ven sus salarios crecer al mismo tiempo en que las remuneraciones de los que limpian las oficinas o sacan fotocopias se estancan o hundan definitivamente”.

Entre las dos pobrezas –la anterior y la posterior a la Revolución Industrial– existe un revelador e intrigante *silencio* en la película de Manoel de Oliveira. En el universo de *Viaje al comienzo del mundo*, no hay fábricas ni operarios. (Hay, cuando mucho, la industria nacional de entretenimiento, representada por el director y el actor, hoy totalmente globalizada. En verdad, es ella la que está siendo

cuestionada por la visión multicultural de la película). Al campesino miserable y voluntarioso, así como a los operarios desempleados del mundo urbano, la desigualdad social de la patria les viene proponiendo un *salto* hacia el mundo millonario y transnacional. Salto medio enigmático en apariencia, pero concreto en realidad. Ese salto es impulsado por la falta de opción para la mejoría económica y social en la propia aldea y, muchas veces, en los pequeños centros urbanos del propio país, como es el caso de la región de Governador Valadares, en el estado de Minas Gerais. Los empleados del mundo se unen en París, Londres, Roma, Nueva York y San Pablo.

Ya está lejos el tiempo descrito en *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, dominado por el camión *pau de arara*<sup>5</sup>. Lejos el tiempo de los emigrantes del monocultivo del latifundio y de la sequía del nordeste. Hoy los *migrantes* brasileños, muchos de ellos oriundos de estados relativamente ricos de la nación, siguen el flujo del capital transnacional como un girasol. Todavía jóvenes y fuertes, quieren ganar las metrópolis del mundo posindustrial. Teniendo el pasaporte, hacen enormes filas en la puerta de los consulados. Sin conseguir la visa, viajan a países limítrofes, como Méjico o Canadá respecto a Estados Unidos de América, o como Portugal y España en relación con la Unión Europea, y allí se juntan los compañeros de viaje de todas las nacionalidades. El campesino salta hoy por encima de la Revolución Industrial y cae de pie, a nado, en tren, navío o avión, directamente en la metrópoli posmoderna. Muchas veces sin la intermediación de la necesaria visa consular.

Rechazado por los poderosos Estados nacionales, evitado por la burguesía tradicional, hostilizado por el proletariado sindicalizado y codiciado por el empresario transnacional, el campesino migrante es hoy el “muy valiente” pasajero *clandestino* de la nave de locos de la posmodernidad.

Felizmente, *Viaje al comienzo del mundo* es una película con *happy ending*. El actor franco-portugués vuelve a pedir intérprete, ahora para conversar con los familiares. La vieja tía, hermana de su papá (admirablemente interpretada por Isabel Castro), no reconoce un sobrino en las palabras francesas de las que se sirve. Dirige los ojos hacia él y la palabra, al intérprete: “¿Para quién estoy hablando? Él no entiende lo que digo”. Y continúa indagando entre áspera, intolerante y rabiosa: “¿Por qué él no habla nuestra habla?”. Los sucesivos pedidos de reconocimiento como sobrino por parte del actor, traducidos a lengua portuguesa por el (los) intérprete(s), son motivo para que ella repita la misma pregunta

5 Expresión brasileña que no es traducible al español. El camión *pau de arara* es una camioneta adaptada para transportar pasajeros que durante el viaje se sientan en la parte de atrás, en palos, y no en poltronas, como si fueran loros. [N. del T.].

hasta el cansancio: “¿Por qué él no habla nuestra habla?”. El actor se da cuenta tardíamente de que, en la economía del amor familiar, de nada vale el trabajo de los intérpretes lingüísticos. La buena voluntad no compensa la pérdida de la lengua materna.

Investigando el enigma de la ignorancia rústica que enfrenta las buenas maneras del *savoir faire* metropolitano, el actor levanta la posibilidad de un habla común que trascienda las palabras –el habla del afecto–. La tía entra en el diálogo sin palabras que el sobrino gesticula. Comienza a reconocerlo por el mirar y por la figura de la semejanza. El hijo se parece al padre, tiene los mismos ojos. En seguida, el habla del afecto se sirve del vocabulario del contacto de piel con piel. El actor se quita la chaqueta, se aproxima a la tía, se recoge la manga de la camisa, y le pide, a través del intérprete, que le apriete el brazo. Brazos y manos se cruzan, estrechando los lazos familiares. Le dice el actor: “No es la lengua la que importa, lo que importa es la sangre”.

La etimología de los elementos del habla del afecto está en el diccionario de la sangre. La tía lo reconoce finalmente como el hijo del hermano. Se abrazan. El sobrino le pide ir al cementerio, visitar la tumba de los abuelos. El habla del afecto se vuelve completa en el momento en que la tía sella el encuentro con la donación al sobrino de un pan campesino. Sin embargo, perdura la constatación amarga de la tía: “Mira, Alfonso, si tu padre no te enseñó nuestra habla, fue un mal padre”.

No se puede pedir a los Manoeles pobres y cosmopolitas que abduquen de sus conquistas en la aldea global, lejos de la aldea patria, pero cada Estado-nación del primer mundo puede, esto sí, proporcionarles, a pesar de la falta de responsabilidad en el plano social y económico, la posibilidad de no perder la comunicación con los valores sociales que los sostienen, en el aislamiento cultural en que sobreviven en las metrópolis modernas.

.

Si todos estamos a favor del multiculturalismo, hay que definir por lo menos dos de sus formas –una ya antigua y otra más que actual–. Hay un viejo multiculturalismo –del que Brasil y demás naciones del Nuevo Mundo son ejemplo– cuya referencia luminosa en cada nación poscolonial es la civilización occidental, tal como fue definida por los conquistadores y construida por los colonizadores originales y por las andaduras de los que los sucedieron. A pesar de predicar la convivencia pacífica entre los varios grupos étnicos y sociales que entraron en combustión en cada *melting pot* (crisol) nacional, teoría y práctica

son responsabilidad de hombres blancos para que todos, indistintamente, sean disciplinariamente europeizados como ellos.

En nuestros días, el viejo multiculturalismo ha sido desplazado por los gobernantes de las recién-creadas naciones africanas y asiáticas y valorizado por las naciones del Viejo Mundo, como Alemania, Francia e Inglaterra, donde todavía existen a la luz del día espacios violentos de intolerancia, para no decir de racismo. El búmeran que en el siglo XIX lanzó el multiculturalismo para el Nuevo Mundo, a fin de que él permaneciera de apéndice de Europa en el periodo poscolonial, en los últimos años pasó por encima del blanco África y Asia, para regresar al lugar de lanzamiento. El hechizo se vuelve contra el hechicero en la propia casa de este. Fuera de su lugar de creación, el antiguo multiculturalismo sirve hoy para resolver situaciones conflictivas y apocalípticas que revientan en las naciones de la primera versión de la Unión Europea.

Entre los más legítimos teóricos del viejo multiculturalismo está el norteamericano William G. Sumner, que, en 1906, acuñó y definió el término *etnocentrismo*. En su libro, *Folkways*, publicado en 1906, define Sumner: “Etnocentrismo es el término técnico que designa la visión de las cosas según la cual nuestro propio grupo es el centro de todas las cosas, siendo todos los demás grupos medidos y avalados por referencia al primero”. Y continúa adelante: “Cada grupo piensa que sus propias costumbres [*Folkways* en el original] son las únicas buenas, y si observa que otros grupos tienen otras costumbres, estas provocan su desdén”<sup>6</sup>.

Entre ellos también están nuestro Gilberto Freire, autor de *Casa Grande & senzala*, los estudiosos del Consejo de Investigación en Ciencias Sociales de Estados Unidos, que desde la década de 1930 defendieron la diversidad cultural, y la antropóloga Margaret Mead. Esta, frente al escándalo que representaba, durante la segunda gran guerra, el reclutamiento de “second class citizens” (los negros, para ser preciso) por el gobierno norteamericano, acuñó la famosa frase que pasó a englobar indiferentemente a los *nacionales*: “Somos todos tercera generación”. Los fundamentos de ese multiculturalismo reposan en un concepto clave, el de *aculturación*. Robert Redfield, Ralph Linton y Melville Herskovits definieron aculturación en 1936:

La aculturación es el conjunto de fenómenos que resultan de un contacto continuo y directo entre grupos de individuos de culturas diferentes y que acarrear transformaciones de los modelos [*patterns* en el original] culturales iniciales de uno o de los dos grupos.

6 En las citas textuales, las adiciones entre corchetes son del autor. [N. del T.].

El viejo concepto de multiculturalismo reposa en ese concepto y en el trabajo que, anacrónicamente y con ayuda de Jacques Derrida, llamaremos de deconstructor del etnocentrismo. En Brasil, como se sabe, la mirada multiculturalista fue fortalecida por la ideología de la *cordialidad*.

Los ejemplos en literatura latinoamericana de multiculturalismo cordial son muchos y antiguos. Citemos algunos provenientes de la literatura brasileña. Comencemos por *Iracema* (1865), de José de Alencar, pasemos por *O cortiço* (1888), de Aluísio Azevedo, y paremos en *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado. Por ese multiculturalismo habla la voz impersonal y sexuada del Estado-nación que, retrospectivamente, había sido constituido en el interior del *melting pot*. En este, bajo el imperio de las élites gubernamentales y empresariales y de las leyes del país, varias y diferentes etnias, varias y diferentes culturas nacionales se cruzaron patriarcal y fraternalmente (los términos son caros a Gilberto Freire). Se combinaron para constituir otra y original cultura nacional, soberana, cuyas líneas dominantes, en el caso brasileño, fueron el exterminio de los indios, el modelo esclavista, el silencio de las mujeres y de las minorías sexuales.

Emigrantes que escaparan a los principios definidos por el Estado-nación que los acogería generosamente serían terminantemente excluidos de la agenda de inmigración planeada, o no serían aceptados en territorio nacional. Uno de los debates históricos más ilustrativos del proceso de rechazo de migrantes, que serían posiblemente insumisos a la organización nacional dictada por el *establishment* del Segundo Reinado brasileño, aparece en el caso de la emigración china en el final del siglo XIX. En 1881, poco antes de la abolición de la esclavitud negra en nuestro país, el político Salvador de Mendonça define su posición ideológica, que acabó por ser refrendada por el gobierno brasileño:

Usar [al pueblo chino] durante medio siglo, sin condiciones de permanencia, sin dejarlo fijarse en nuestro suelo, con renovación periódica de personal y de contrato, nos traza el paso más acertado que podemos hacer para vencer las dificultades del presente y preparar auspiciosamente el futuro nacional.

Queda clara la razón del lobo: contar con el trabajo de los chinos en la agricultura, sin, así y todo, acogerlos definitivamente en el territorio nacional. Felizmente, los positivistas reaccionaron al raciocinio intolerante, subordinando el ejercicio de la práctica a la moral. Declararon que se trataba de la sustitución de un brazo esclavo por un brazo casi esclavo. Los chinos no emigraron para Brasil, por dos motivos complementarios.

Las palabras dictadas por la intolerancia del Estado-nación frente a la *diferencia* de lo extranjero no son ajenas a muchas de las declaraciones recientes de políticos norteamericanos. Durante la discusión en el Senado de aquel país sobre las ventajas y desventajas de un mercado común de las Américas, un prominente senador profirió esta perla que acentúa la imposibilidad de una mezcla equilibrada entre las naciones del continente: “Si los otros países [países del continente americano] son demasiado lentos, avanzaremos sin ellos”. Sabemos lo que el avance desmedido y egoísta de un único Estado-nación puede acarrear. Después de los acontecimientos del 11 de septiembre, en que se hacen más ásperas las diferencias étnicas y religiosas por el sesgo del fundamentalismo mutuo, las posibilidades de un multiculturalismo, tal como había sido practicado desde los grandes descubrimientos en el siglo XVI y determinado teóricamente en la primera mitad del siglo XX, fueron tiradas a la basura del nuevo milenio, al mismo tiempo en que grupos de emigrantes (o de ya inmigrantes) en Estados Unidos sufren las constricciones y vejámenes que todos los periódicos y televisiones notician.

El multiculturalismo que reorganiza los elementos dispares que se encuentran en una determinada región colonial (y poscolonial), o que refrenda la inmigración planeada por el Estado a través de un sistema de cuotas, siempre tuvo como referencia invariable la retórica del fortalecimiento de las “comunidades imaginadas”, para retomar la conocida expresión de Benedict Anderson. Para Anderson, la nación es imaginada como una *comunidad limitada y soberana*. Citemos las definiciones que él nos da de los tres términos resaltados:

Primera:

La nación es imaginada como *limitada*, porque hasta la más grande de ellas, que abarca tal vez un billón de seres humanos, posee fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina de la misma extensión de la humanidad.

Segunda:

Es imaginada como *soberana*, porque el concepto nació en una época en que el Iluminismo y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico divinamente instituido. [...] La prueba y el símbolo de esa libertad es el Estado soberano.

Tercera:

la nación es imaginada como *comunidad* porque, sin considerar la desigualdad y exploración que actualmente prevalecen en todas ellas, la nación es siempre concebida como un compañerismo profundo y horizontal.

Por la persuasión de tipo patriótico, los multiculturalistas de la comunidad imaginada eximen a la élite dominante de exigencias sociales, políticas y culturales, que provienen del círculo estrecho de la nacionalidad económica. Si se quiere lavar la ropa sucia, tendrá que ser en casa. Las diferencias étnicas, lingüísticas, religiosas y económicas, raíces de conflictos internos o de posibles conflictos en el futuro, fueron escamoteadas a favor de un *todo* nacional íntegro, patriarcal y fraterno, republicano y disciplinado, aparentemente compacto y, a veces, democrático. Los fragmentos y sobras del material de construcción son lanzados al cesto de la subversión, que debe ser combatida a cualquier precio por la Policía y por el Ejército. La construcción del Estado con las reglas de ese multiculturalismo tuvo como sello prioritario el engrandecimiento del Estado-nación por la pérdida de la memoria individual del marginado en favor de la artificialidad de la memoria colectiva.

En tiempos de economía de mercado transnacional, ¿sería justo desenvolver los principios teóricos desarrollados en el interior de la investigación y la práctica multicultural, tal como fueron definidos en el pasado?

A la estructuración del viejo multiculturalismo –refrendado en el nuevo orden económico por los más diversos gobiernos nacionales, hegemónicos o no– se debe oponer hoy la necesidad de una nueva teorización, que pasaría a fundamentarse en la comprensión de un doble proceso puesto en una marcha avasalladora por la economía globalizada: el de “denationalizing of the urban space” (desnacionalización del espacio urbano) y el de “denationalizing of politics” (desnacionalización de la política), para usar las expresiones de Saskia Sassen en *Globalization and Its Discontents*. Continúa ella, caracterizando los actores sociales seducidos por el proceso: “Y muchos de los trabajadores no privilegiados en las ciudades globales son mujeres, inmigrantes y gente de color, cuyo sentido político de individualidad y cuyas identidades no están necesariamente inmersos en la ‘nación’ o en la ‘comunidad nacional’”.

Los principios constitutivos de la comunidad imaginada están siendo minados por la fuente multirracial y por la economía transnacional en la que bebieron y aún beben los Estados-naciones periféricos y también los hegemónicos. Primero: *el Estado-nación pasa a ser de la misma extensión que la humanidad*. Como ejemplo, se puede citar el polémico artículo de Václav Havel, “Kosovo y el fin del Estado-nación”, en el que alerta el hecho de que el bombardeo de Yugoslavia por las tropas de la Otan coloca los derechos humanos encima de los derechos del Estado (responsable este, recordemos, del “lavado étnico” de Kosovo). Havel favorece la intención de accionar una ley más alta de la que salvaguarda la soberanía de cada Estado-nación. Visiblemente inspirado por una ética cristiana, escribe: “Derechos humanos, libertades humanas [...] y dignidad humana tienen sus

raíces más profundas en algún lugar fuera del mundo que vemos [...] Mientras el Estado es una creación humana, los seres humanos son una creación de Dios”. Segundo: *es cuestionada la soberanía del Estado-nación en lo tocante a leyes y modelos de civilización*. Tercero: *se deja que el “compañerismo profundo y horizontal” naufrague en las propias figuras de la retórica que lo constituyeron*.

Una nueva y segunda forma de multiculturalismo pretende (1) dar cuenta del influjo de inmigrantes pobres, en su mayoría excampesinos, en las megalópolis posmodernas, que constituyen sus legítimos y clandestinos habitantes, y (2) rescatar, en el medio, grupos étnicos y sociales, económicamente desfavorecidos en el proceso señalado como multiculturalismo al servicio de un Estado-nación.

La lucha política de los primeros –los migrantes en las megalópolis posmodernas–, y de los otros –los marginados en los Estados-naciones–, está siendo hoy fortalecida por el soporte y apoyo de movimientos políticos transnacionales, cuyo ejemplo más contundente reside en las actividades desarrolladas por las organizaciones no gubernamentales (ONG) junto con la sociedad civil de cada Estado-nación. Cítese, por ejemplo, el caso del movimiento de las mujeres negras en Brasil, que se reúnen en <[www.criola.org.br](http://www.criola.org.br)>. Allí se lee: “Nuestro objetivo es la instrumentalización de las mujeres y jóvenes negras para el enfrentamiento del racismo, del sexismo y de la homofobia vigentes en la sociedad brasileña”. El carácter supranacional que modela las ONG se vuelve susceptible de ser aclimatado en la periferia económica gracias al hecho de que el país abandona los medios de comunicación clásicos (de los correos y telégrafos al fax) y se adentra por las cada vez más baratas y veloces vías intercontinentales de Internet. Una sociedad civil en la periferia es paradójicamente impensable sin los avances tecnológicos de la informática.

Al perder la condición utópica de nación –imaginada apenas por su élite intelectual, política y empresarial, repitamos– el Estado nacional pasa a exigir una reconfiguración cosmopolita, que contemple tanto a sus nuevos habitantes, como a sus viejos habitantes marginados por el proceso histórico. Al ser reconfigurado pragmáticamente por los actuales economistas y políticos, para que se adecúe a las determinaciones del flujo del capital transnacional, que hace operativas las diversas economías de mercado confrontadas en el escenario del mundo, la cultura nacional estaría (o debe estar) ganando una nueva reconfiguración que, a su vez, llevaría (o está llevando) a los actores culturales pobres a manifestarse por una actitud cosmopolita, hasta entonces inédita en términos de grupos carentes y marginados en países periféricos.

Uno de los grupos étnicos con mayor dificultad para articularse local, nacional e internacionalmente es el de los indígenas brasileños. La razón de esto se

puede evidenciar si se compara el peso demográfico del grupo en Brasil con la presencia de grupos semejantes en la población nacional de Bolivia (57%) o Perú (40%). En Brasil, como informa la página del Instituto Socio-Ambiental (<www.socioambiental.org>, *link* “Povos indígenas no Brasil”), “las organizaciones indígenas tienen una tendencia volátil, ilustrativa de las dificultades de los indios para constituir formas estables de representación, con una base tan diversa y dispersa”. No obstante, legitimadas como fueron por la nueva Constitución Federal en 1988, ellas “representan la incorporación, hecha por algunos pueblos indígenas, de mecanismos que posibilitan lidiar con el mundo institucional de la sociedad nacional e internacional”.

Un notable ejemplo de aquel cambio cosmopolita, dado ahora por los afrobrasileños, está en la página oficial de Martinho da Vila, compositor y cantor, hijo de labradores. Comparado por muchos con el héroe de la resistencia negra brasileña, Zumbi dos Palmares, el artista entra también en la discusión cosmopolita al poner en su página la lista y la biografía de sus líderes negros. De la lista hacen parte Manoel Congo, Amílcar Cabral, Samora Moisés Machel, João Cândido, Winnie Mandela, Martin Luther King, Agostinho Neto y Malcolm X. Ese reciente estrechamiento de las relaciones culturales de Brasil con las naciones africanas poco o nada tiene que ver con la política oficial del gobierno brasileño, que desde la presidencia de Jânio Quadros intenta traer el África poscolonial para el Brasil industrializado y llevar el Brasil industrializado al África poscolonial, con el fin de fortalecer el sistema de exportación de bienes de consumo.

La iniciativa de ese movimiento cultural afrobrasileño partió de otra cantora, ahora del interior del país y obrera, Clara Nunes, que decía ser “minera [del estado de Minas Gerais] guerrera hija de Ogum con Iansá”. Carmen Miranda deja de ser el modelo ideal de *sambista* brasileña. En el lugar del “tutti-fruti hat”, el cascabel amarrado en la canilla. En 1979-1980, la exobrera de industria textil en Belo Horizonte se presenta en la televisión brasileña vestida a la moda de negra angolana. Canta la canción “Morena de Angola”, de Chico Buarque (incluida en el disco *Brasil mestizo*, 1980): “Morena de Angola que lleva el cascabel amarrado en la canilla / ¿Será que ella mueve el sonajero o el sonajero es el que se mueve con ella?”. En el mismo clima creado por Clara Nunes y en una dimensión más grande, el cantor Martinho da Vila organiza, a partir de 1984 hasta 1990, encuentros internacionales de arte negro, bautizados por él como Kizomba (palabra africana que significa encuentro de identidades, fiesta fraternal).

Martinho explica:

Decidí hacer las *kizombas* porque sentí que el pueblo brasileño tiene mucha curiosidad y poca información sobre la madre África. Además de no tener

mucha información sobre la cultura negra en la diáspora. Para tener una idea, Angola, tan influyente en la formación cultural brasileña, solo vino a Brasil por primera vez cuando realizamos el primer Canto Libre, en enero de 1983. Sin hablar de que, hasta la realización de la primera Kizomba, Brasil estaba prácticamente distanciado de las manifestaciones anti-*apartheid*. Ya participaron cerca de 30 países, entre los cuales estaban Angola, Mozambique, Nigeria, Congo, Guyana Francesa, Estados Unidos y hasta Sudáfrica.

Esa redefinición cosmopolita y pobre de la cultura afrobrasileña tiene como polos tanto a Brasil como a África, tanto a los departamentos de colonización francesa como a Estados Unidos, y su principio básico es el cuestionamiento de la ineficiencia y la injusticia cometidas por siglos, por el discurso de la élite intelectual y gubernamental en el plano de la economía nacional. En el plano de los marginados, la crítica radical a los excesos del Estado nacional, tal como este está siendo reconstituido en tiempos de globalización, no se da más en la instancia política oficial del gobierno ni en la instancia de la agenda económica asumida por el Banco Central, en acuerdo con la influencia coercitiva de los órganos financieros internacionales. *La crítica surge en el plano del diálogo entre culturas afines que se desconocían mutuamente hasta los días de hoy*. Su forma subversiva es blanda, a pesar de que su caldo político sea espeso y poco habituado a las festividades inducidas por la máquina gubernamental.

En América Latina, donde el cosmopolitismo siempre fue materia y reflexión de ricos y ociosos, de diplomáticos e intelectuales, las relaciones interculturales de cuño internacional se daban principalmente en el ámbito o de las cancillerías o de las instituciones de educación superior. Hay casos tristes. Hay casos extraordinarios, como el de los modernistas brasileños desde la década de 1920. No nos cabe historiarlos ahora. Se volvió también moneda corriente, desde la creación tardía de la Universidad en Brasil, la invitación de profesores e investigadores extranjeros para ayudar a la formación de las nuevas generaciones en la Universidad. Ejemplo de eso es el extraordinario relato de Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, en particular el capítulo 11, “São Paulo”. Allí, el antropólogo define a los interlocutores nacionales de la pareja francesa:

Nuestros amigos no eran propiamente personas, eran más funciones cuya importancia intrínseca, menos que su disponibilidad, parecía haber determinado la lista. Así, estaba el católico, el liberal, el legitimista, el comunista; o, en otro ámbito, el gastrónomo, el bibliófilo, el amante de perros (o de caballos) de raza, de pintura antigua, de pintura moderna; y también el erudito local, el poeta surrealista, el musicólogo, el pintor.

Desde los años de 1960, la fundación de órganos para el fomento de la investigación (Capes y CNPq) posibilita que jóvenes investigadores y profesores de nivel superior perfeccionen sus conocimientos en universidades extranjeras y que profesores/investigadores extranjeros continúen visitándonos. Más recientemente, los principales estados de la nación brasileña crearon sus respectivas fundaciones de amparo a la investigación (Fape). Concluiremos nuestras palabras con algo diferente.

Hace algunos años, muchos de los ilustres visitantes extranjeros recorren otras partes de la tierra brasileña y constituyen nuevos interlocutores. Dejan el asfalto, suben hasta las favelas y dialogan con grupos culturales de pobres, que allí están localizados. En su contraparte, muchos de los jóvenes artistas que habitan en favelas han viajado a países extranjeros y presentado sus trabajos en escenarios internacionales. Dos o tres décadas atrás sería impensable ese tipo de contacto entre profesionales de una cultura hegemónica y representantes jóvenes de una cultura pobre en un país como Brasil (a excepción, claro está, del trabajo hecho por antropólogos y misioneros junto a los indios).

Un ejemplo extraordinario de ese nuevo tipo de colaboración se encuentra en el grupo de teatro Nós do Morro (grnmorro@mtec.com.br), surgido en 1986 en la favela del Vidigal, en Rio de Janeiro. Las actividades culturales y artísticas del grupo trascienden hoy los límites de la favela y del lenguaje teatral que los gestó. Participantes del grupo ocupan un lugar destacado tanto en la dramaturgia como en el cine nacional. En la minuciosa historia redactada por los participantes del grupo en su *website*, se lee:

También en 1998, el grupo participó en un importante proyecto desarrollado en conjunto con organizaciones internacionales, que reunió a jóvenes de cinco países con el mismo perfil de Nós do Morro, para la realización del cortometraje *Outros olhares, outras vozes*. Como invitado, [el grupo] participó también del fórum Shakespeare en Londres y tuvo el privilegio de tener clases con Cicely Berry, profesora da Royal Shakespeare Company.

La producción de la reciente y premiada película *Ciudad de Dios*, dirigida por Fernando Meirelles, formó talleres de interpretación (coordinados por Guti Fraga, el director del grupo teatral Nós do Morro) que resultaron en actuaciones que merecieron elogios por parte de la crítica y del público del Festival de Cannes en 2002. Más de 110 actores no profesionales, reclutados en las favelas de Rio de Janeiro, hacen parte del elenco de *Ciudad de Dios*.