

El discreto encanto de la geografía: Latinoamérica, el Arielismo y la Miranda de Buñuel¹

Cuauhtémoc Medina (2007-2017)

1. Sobre el combate a “la superstición” y otras ficciones.

Con una cierta regularidad, una diversidad de escritores y pensadores del continente salen a los medios o irrumpen en las salas de conferencia para declarar que Latinoamérica carece de existencia, ya porque las connotaciones del concepto les resultan hostiles o ajenas, o porque prefieren reafirmar la multiplicidad de sus naciones, regiones o ciudades frente a la abstracción sin referente aparente de “lo latinoamericano”. De esa animadversión geográfico-ontológica se sigue de modo natural que no sea tampoco conveniente hablar de arte, literatura o cultura latinoamericanos. Este es un discurso que borbotona como fuente y sangre de una herida, a la menor provocación, no como producto de una elaboración crítica, sino como parte de lo que si ustedes me permiten describiré como la “metereología de la opinión”: la variedad de cadenas de significantes, representaciones no pensadas, expresiones “sentidas” que forman el recurso inagotable del sentido común. Frases al vuelo que sin ser realmente pensadas, “se piensan” a sí mismas, atravesando cuerpos y textos. No es la menor de las paradojas del caso que haya sido precisamente Jorge Luis Borges, el maestro de los espejismos, los dobles y las ficciones, quien clásicamente quiso desacreditar toda noción de Latinoamérica como una mera superchería, mediante el mecanismo ilustrado de la denuncia de la superstición y las entelequias:

Yo no creo que Latinoamérica exista. Pienso que es una especie de haraganería, de comodidad [...] Hablar de América latina es una generalización que no corresponde a la realidad. Latinoamérica es una superstición y la literatura latinoamericana otra superstición. Aquí en el Sur, nosotros nunca pensamos como latinoamericanos. En lo que hace a mí mismo, me considero como un argentino, no como un brasileño, un colombiano o un uruguayo. No quiero decir que sea mejor ser argentino que ser brasileño, colombiano o uruguayo. Lo que quiero decir es que nunca pienso que soy un mexicano.²

Es fascinante ver que un autor que tan radicalmente se convirtió, por vía de la transmisión de Roger Caillois y Michel Foucault, en el referente de la subversión de la naturalidad de las clasificaciones, y quien representa mejor la inestabilidad de los referentes y

¹ Esta es una versión revisada y editada de un texto originalmente preparado para el “Encuentro Regional de Arte, (ERA)”, en Septiembre 5 2007, en Montevideo, Uruguay y publicado en su versión original como: "El Discreto encanto de la Geografía: Latinoamérica y la Miranda de Buñuel", en: *Arte en Tránsito* vol. IV, Ediciones Amigos del Museo Blanes, Uruguay, 2007, pp. 84 - 93. ISBN 978-99748173-0-2. Esta revisión, con significativas adiciones, fue preparada y leída en la XIX Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá, Colombia el 31 de octubre de 2017.

² Borges citado por Isidoro Blaisten, “Latinoamérica: el humor de los poetas”, Suplemento “Cultura” de *La Nación*, Buenos Aires, miércoles 12 de junio 2002. (Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=221835). La cita probablemente proviene de la entrevista de A. Oppenheimer y J. Lafforgue “El pensamiento vivo de Jorge Luis Borges”; *Siete Días*, n° 310, Buenos Aires, abril de 1973.

figuras del relato, aparezca en esa y otras declaraciones similares tan orientado a oponer apariencia y ser, espejismo y sentimiento, cuando lo que está en juego es el “sentirse” con respecto a la dicotomía de la supuesta intangibilidad de la geografía cultural y la segura solidez de la afiliación al estado nación. Hemos topado con una isla inesperada del archipiélago Borges (en absoluto ajeno a la corriente liberal reciente de las letras de la lengua española: la tierra firme de lo que provisionalmente me gustaría nombrar lo “real-nacionalismo”).

Como sucede en la propia declaración de Borges, y muchas fórmulas similares de escritores de la región, denegar a “Latinoamérica” no se deriva en una inmediata crisis convulsiva identitaria, sino que permite afirmar la verdad del sentimiento patrio positivamente distinguible por contra de otras afiliaciones nacionales frente a las que no sucumbo a la fuerza gravitacional de la emoción. Dice Borges con una seguridad reconfortante: “Me considero como un argentino... nunca pienso que soy un mexicano”. En el contexto de esa redistribución de credos identitarios, operar, como algunos de nosotros, en torno al espectro del “arte latinoamericano” sería francamente entregarse a la promoción de un primitivismo.

Es en este plano, donde los fantasmas dejan rastros y tienen peso, donde conviene concentrarnos. Borges empleaba con una extraña frecuencia, sobre todo en el ejercicio genial que el escritor ciego daba al género de la entrevista, la noción de “superstición” para referirse una especie de devoción cultural menor, circunscrita o falsa, derivada de un mal juicio estético localista y por tanto incomunicable y carente de verificación literaria: “Gabriela Mistral es una superstición chilena. Del mismo modo que Valéry es una superstición francesa-”³. Está también su clásica boutade sobre la democracia: “Es una superstición muy extendida, un abuso de la estadística.”⁴. Es por demás reveladora la tensión sobre la verificabilidad de los ancestros que moviliza su juego verbal acerca de la paternidad del patriotismo: “La patria es un acto de fe [...] La maternidad es evidente, la paternidad no. Quizá debería decirse ‘matria’”⁵. Estoy convencido de gran parte de la satisfacción que producen las paradojas e ironías del Borges verbal y escrito consisten curiosamente en los actos lingüísticos de una especie de positivista lógico en potencia, que aparenta con frecuencia demostrar las trampas del lenguaje en favor de la restauración de la evidencia compartida del innato sentido común. Para nuestro efecto es especialmente significativo el modo en que, en un cierto momento, el juego de Borges ofreció el sacrificio del culto a Goethe como un antídoto de la ortodoxia de la religión de la nación: “Goethe es una superstición alemana y he pensado también que las naciones eligen sus clásicos como una suerte de contraveneno, como un modo de corregir sus defectos”⁶.

No se necesita mucha audacia investigativa para comprender que la batalla de esta epistemología del sentimiento de afiliación no era, como casi nada, en las palabras de Borges,

³ Véase Bravo, Pilar y Mario Paoletti *Borges verbal*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁶ *Ibid.*, p. 94

una expresión inocente. Es un discurso entre otros discursos, que juega una dialéctica y una polémica por las representaciones que ocurre en tensión de otras intervenciones, las aluda o conozca a la letra el hablante. Es muy útil contrastarla con una réplica no del todo lejana en el tiempo, que se encuentra no por casualidad, en la boca de otro argentino clave en las guerras de guerrillas de las declaraciones del siglo XX. Me refiero, claro, al comandante Ernesto Ché Guevara en su discurso ante la Asamblea de Naciones Unidas de 1964 donde el delegado de Nicaragua había señalado su acento argentino, para objetar que hubiese hablado en nombre de los cubanos:

Soy cubano y soy argentino también. Y si no se ofenden las ilustrísimas señorías de Latinoamérica me siento tan patriota de Latinoamérica, de cualquier país de Latinoamérica, como el que más y, en el momento en que fuera necesario, estaría dispuesto a entregar mi vida por la liberación de cualquiera de los países de Latinoamérica, sin pedirle nada a nadie, sin exigir nada, sin explotar a nadie⁷.

Uno no necesita ser adicto al Ché (un personaje que, confieso, nunca me ha resultado particularmente entrañable) para reconocer que esas palabras no fueron pronunciadas en vano, y por tanto entender que la ontología de sentimientos y supersticiones que exploramos tuvo y tiene consecuencias por demás decisivas, pues aunque se trazan en el campo de la opinión y la literatura, y se re-trabajan en la retórica y el arte, pueden en última instancia venir a resolverse por medio de la sangre y las balas. ¿Estaremos condenados a esta dicotomía, y vernos forzados a reconocer en las transacciones con “lo latinoamericano” una especie de cripto-guevarismo del patriotismo extendido, que en última instancia deba signarse por en el contrato del heroísmo fallido del internacionalismo del sacrificio? ¿Y qué sucede con el espacio de enunciación de los operadores artísticos y críticos, a fortiori nos toca escoger entre abrazar con fe militante la última opción esencialista de la identidad del subcontinente (el proyecto de la revolución guevarista, el modelo de lo real maravilloso y la igualación de latino y antiimperialista, con la telecomedia y radionovela del neo-bolivarismo), y la oferta neo-liberal de afirmación pragmática del estado-nación preexistente como arma de los mercados globales multinacionales, ahora en contra de la “mentira” de “particularismos”? ¿Cuál puede ser el lugar de una cultura crítica, si es posible ante este tema, en este enredo de representaciones e identidades?

Ciertamente, consciente o ignorantemente, los intelectuales seguimos sirviendo a esta tarea de construcción ideológica. Contra lo que suponían los apologistas de la globalización neoliberal de hace unas décadas la “cuestión nacional” se ha vuelto un campo de formaciones culturales y políticas de una intensidad que merece toda nuestra cautela. Como prueba, terriblemente simbólica, tenemos la función combativa que Vargas Llosa ha tenido recientemente en la defensa de la unidad del reino de España, y el muy curioso intercambio donde al presentar un libro de diálogos con el escritor limeño-español el profesor tapatio-bostoniano Rubén Gallo lo describió como “el Goethe de nuestra época”:

Pregunta. ¿Cómo se siente alguien que ha sido llamado el Goethe de nuestra época?

Respuesta. Ja, ja, ja. ¡Abrumado! Rubén es un buen amigo, generoso. ¡Creerse Goethe es mejor que creerse Napoleón!

⁷ “Ernesto Guevara: Replica a la intervención del Delegado de Nicaragua en la Asamblea General de las Naciones Unidas en uso del derecho de réplica”, 11 de diciembre de 1964. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9ZzWHGMh_1U

(Rubén Gallo afirmó: “¡Lo dije jugando, pero sí es cierto que igual que Goethe ve la Historia con mayúsculas, Mario ve la Literatura con ele mayúscula!”. Y Vargas Llosa señaló que “es verdad que hay que pensar la literatura con ele mayúscula porque enriquece la vida, hace que una sociedad sea capaz de ver lo que anda mal para que no viva en la mentira, como lo que está viviendo Cataluña, donde los jóvenes están tan engañados con una idea que se les ha vendido como ilusionante y extraordinaria. La buena literatura contrarresta la mentira”)⁸.

“Lo dije jugando”... dice en su alto-cantinfleo Rubén Gallo, pero ya ven que nada que “se dice” es un juego. Quiero sugerir, contra lo que se quiere como coqueteo intrascendente, que la relación que hay entre “creerse Napoleón y creerse Goethe” es materia tan sólo de división del trabajo, entre quienes imaginan naciones o imperios pasando por encima de aldeas o naciones, y quienes refuerzan esas entelequias con administradores y soldados.

Mencionemos sin elaborar, claro, que el encuentro de Napoleón y Goethe en 1808, y el modo en que el emperador convierte a Goethe a su causa, para después concederle una Legión de honor que Goethe llevó en el pecho hasta la muerte, son uno de los capítulos claves de la política de la formación de Europa como conjunto de estados nación. La frase culminante de esa conversación, el *dictum* de Napoleón a Goethe, “La política es destino”, todavía se aplica a pie juntillas en nuestro asunto. Sin tomar partido en la materia de los nacionalismos español y catalanes, lo que resultará a cualquier observador como evidente es que la noción de una “Literatura con mayúscula” sugiere precisamente ese momento en que la “cultura” se vuelve “peligrosa” y por demás eficiente, con respecto a la definición de fronteras, ciudadanos, extranjeros, amigos y enemigos, los unos y los otros, con una eficacia que levanta el velo de su aparente inocencia. Esto es lo que escribe Mario Vargas Llosa en El País el día mismo del referendun de Cataluña del 30 de septiembre de 2017:

Nada puede estar más reñido con el provincianismo racista y anacrónico del nacionalismo que la gran tradición cultural bilingüe de Cataluña, con sus artistas, músicos, arquitectos, poetas, novelistas, cantantes, que estuvieron casi siempre a la vanguardia, experimentando nuevas formas y técnicas, abriéndose al resto del mundo, asimilando lo nuevo con fruición y propagándolo por el resto de España. ¿Cómo encajan un Gaudí, un Dalí o un Tàpies con un Puigdemont y un Junqueras? ¿Y un Pla o Foix o Marsé o Serrat o Cercas con Carme Forcadell o Ada Colau? (...)

Hay que tender puentes primero, reconstruir los que se han roto. Y ésta es una labor esencialmente cultural. Convencer a los menos fanatizados y recalitrantes que el nacionalismo —todo nacionalismo— siempre fue una epidemia catastrófica para los pueblos que sólo produjo violencia, incomunicación, exclusión y racismo, y que, sobre todo en esta época de globalización universal que está deshaciendo poco a poco las fronteras, es suicida querer resistirse a este proceso enormemente beneficioso para toda la humanidad. Y explicar que España necesita a Cataluña tanto como Cataluña necesita a España para integrarse mejor en la gran aventura de Europa y perseverar —perfeccionándola sin tregua— en esta democracia que ha traído a este país unas condiciones de vida que son las más libres y prósperas de toda su historia⁹.

⁸ Juan Cruz: “Mario Vargas Llosa: “Cataluña retrocede a un provincianismo sin pies ni cabeza””, El País, 20 de septiembre 2017, https://elpais.com/cultura/2017/09/20/actualidad/1505936187_367529.html

⁹ Mario Vargas Llosa, “La hora cero”, *El País*, Septiembre 30 2017. https://elpais.com/elpais/2017/09/29/opinion/1506690046_114565.html

Aquí, como pueden ustedes constatar, están los intelectuales y escritores trabajando con el crayón grueso en una de sus principales tareas: la definición sentimental de las fronteras, la reducción del espíritu a uno u otro estado nación, a uno u otro proyecto de hegemonía, acompañando el trote de uno u otro Napoleón con los versos y excitaciones de su pluma. Reclutar o hacer desertar las figuras de la imaginación de los referentes del campo político real en eso ha consistido mucho de su función histórica moderna. Lo que abre la problemática de cómo no ser un Goethe más.

2. Our Man in Miranda

¿Hay modo de escapar a estas dicotomías, donde el sentimiento y la afiliación aparecen como garantía implícita o explícita de “lo verdadero” de las fórmulas identitarias nacionales? ¿Qué figura puede permitírnos tomar distancia de esa competencia de religiones y supersticiones, entre el esencialismo y el patriotismo, que asuma el carácter provisional y táctico, sino es que disoluto y crítico, de nuestras transacciones con la representación cultural, su geografía y estereotipos? A falta de una ontología que afirmar, una posibilidad por demás promisoría es atenerse al potencial de la exterioridad al sentido común que ofrece, según se afirma continuamente, el campo de lo estético. Me propongo usar una obra de arte particular, de hecho una película clásica, para explorar sus escenas como si fueran los fragmentos críticos que propusieran un espacio menos determinado por un doble cerrojo.

Mi escena primaria son dos secuencias del clásico film de Luis Buñuel con que obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera de 1972: *El discreto encanto de la burguesía*¹⁰. Se trata propiamente de la variación sobre un mismo tema: la imposibilidad (y la impertinencia) de la representación. El malentendido (y el sobreentendido) que en el film provoca el intento de fijar la verdad sobre un país-superstición latinoamericano: la honorable República de Miranda.

En efecto: en medio de la trama de cíclica frustración gastronómica, sexual y clasista que Buñuel retrata en *El discreto encanto de la burguesía*, se dibuja un curioso cuadro de espejismos interculturales. El personaje principal del film, interpretado por Fernando Rey, es don Rafael Costa, embajador de la República de Miranda en Francia: un diplomático que contrabandea cocaína y trata a la vez de aplacar y seducir a las jóvenes guevaristas que procuran infructuosamente ejecutarlo o secuestrarlo a nombre de una implícita justicia popular. El ángulo que me interesa compartirles es la coincidencia de dos malentendidos. En dos ocasiones en el relato, a medio camino de la realidad paranoica y la ilusión del sueño, el embajador enfrenta un cuestionamiento de su condición de “mirandés” que subvierte la diplomacia de los intercambios banales que privan en las recepciones y cócteles de élite. En el primero, que tiene lugar entre el embajador Costa y el obispo (quien, por cierto, también es un transformista, que pretende vestir y actuar como un jardinero), se manifiesta una falla de la representación, donde Miranda pierde toda distinción para volverse un mero palimpsesto de clichés geográficos y turísticos latinoamericanos:

¹⁰ Buñuel, Luis (dir.), *Le Charme discret de la bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía)* (1972), Greenwich Film (Francia); Jet Film (España); Dear Film Produzione (Italia), 101 min., color. Edición en DVD: *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1972), The Criterion Collection, 2002.

Obispo: Me satisface el encuentro. ¿Sabía usted que tenemos una importante misión en Bogotá?

Embajador: Bogotá se encuentra en Colombia, Monseñor.

Obispo: Es cierto. Perdóneme usted la confusión. No conozco la República de Miranda, pero he oído decir que es un país magnífico. La cordillera de los Andes, las Pampas...

Embajador: Las Pampas se encuentran mas bien en la Argentina..., Monseñor.

Obispo: ¡Ejem! Tiene usted razón. Las Pampas, claro. Sin embargo debería saberlo. He leído recientemente un libro sobre América Latina. Había unas fotografías magníficas de vuestras antiguas pirámides...

Embajador (sorprendido): ¿De nuestras pirámides?

Obispo (impasible): Pues sí.

Embajador (con embarazo): Ejem..., no tenemos pirámides en Miranda. Las hay en México y en Guatemala..., pero no en mi país.

Obispo (simulando una ligera sorpresa): ¿Está usted seguro?

Embajador: Absolutamente seguro.

(Discreto Encanto, 48°40'/49°53'")¹¹.

Al fundir los Andes, las pampas y las pirámides mayas, el obispo traza un mapa de la confusión colonial: la mirada del Europeo que no logra conceder a las antiguas colonias suficiente sustancia como para no acabar condensándolas en un batido *tutti-frutti* de estereotipos latinos. La irritación del embajador deriva de reconocer lo insignificante de su función ante un representante de una doble universalidad que es un obispo francés, el modo en que su nacionalidad resulta, si no invisible, fungible, intercambiable, indistinguible. La escena de Buñuel es más que una parodia de la experiencia por demás común de la falta de sustancia que tienen los Estados-nación postcoloniales y su cultura ante la mirada de los antiguos colonos. Si Miranda es el espejismo, es porque el primer objeto de contrabando que toca a los postcoloniales es la imitación colonial del propio Estado-nación: haber importado una estructura de dominación fundada en la domi(nación) de una etnia sobre otras a partir de la ficción del proyecto común, localizada en ciertos símbolos de la cultura y la ficción. El humor de la escena de Buñuel estriba, por supuesto, en ilustrar la desilusión de quienes ponen en escena el relato de identidad transformada en soberanía, al registrar que su carácter periférico hace que los símbolos mismos donde procesan la identidad nacional, son significantes flotantes y arbitrarios. Lo que Buñuel pone en escena es, claro, un discreto encanto burgués: haber sucumbido al hechizo de la identificación que produce la ficción de la nación.

Pero si ver de pronto confundidos los signos de la supuesta unicidad que garantiza la representación nacional ofrece un momento melancólico, resulta aún peor que al embajador de la identidad nacional latinoamericana se le confronte con la brutalidad de la realidad mirandesa. En efecto: en una secuencia posterior, el embajador sueña que está en una recepción, y los demás convidados lo acosan con cuestionamientos indiscretos de la realidad social de Miranda. Un asalto que Costa trata primero de repeler con evasivas, pero que luego se vuelve tan intolerable que el embajador intenta escabullirse. El cuadro compuesto, claro está, es un compendio de los conflictos sociales de un continente convulso:

¹¹ Buñuel, Luis, *El discreto encanto de la burguesía* (intr. de Michel Delain), Barcelona, Aymá S.A. Editora, 1972, pp. 71-72. Agradezco mucho a Álvaro Villalobos, quien generosamente me facilitó una copia de este guión que no estaba accesible en las bibliotecas mexicanas.

Senéchal: ¿Has recibido noticias procedentes de Miranda? [...]

Embajador: Absolutamente bien; todo en calma.

Senéchal: ¿Y... los guerrilleros?

Embajador (divertido): Todavía queda alguno. Forman parte de nuestro folklore. [...]

Señora Sénéchal: (al embajador) Se dice que ustedes tienen algún problema con los estudiantes.

Embajador: Bueno, los estudiantes son jóvenes. Es necesario que puedan divertirse un poco [...] Nosotros, ¿sabe usted?, no estamos contra los estudiantes. Al contrario. Pero, ¿qué hace usted cuando se encuentra con una habitación llena de moscas? [...] Coge la paleta y ¡pam!... ¡pam! [...]

Obispo (avanzando con el embajador): Oh, me resisto a creer que el abismo entre los pobres y los ricos aumenta de día en día, Excelencia...

Embajador (muy tranquilo): Claro que no, le han engañado [...] Nuestro país está en plena expansión económica [...]

Comandante: ¿Y la corrupción administrativa? [...] por ejemplo, se dice que en su país es frecuente que se compre a un juez o un policía.

Embajador: En otros tiempos, puede ser. Se han podido dar casos... como en todas partes. Pero hoy somos una democracia verdadera, y la corrupción no existe...

(Discreto encanto 1.08'16"/1.12"51')¹².

De hecho, en la trama, llega el punto en que el acoso es demasiado, y el embajador acaba desafiando a su huésped, un coronel, a batirse en duelo, ofendido por la imagen de corrupción que atribuye a Miranda. Lo interesante es la duplicidad que plantean esos diálogos: el primero fantasmal, en cuanto ningún país latinoamericano adquiere para la mirada desde el centro suficiente distinción; el segundo tragicómico, en tanto involucra las evasivas y falsificaciones ideológicas que una élite local se plantea acerca de la violencia y anomia del territorio que gobierna. Este intervalo entre lo malentendido y lo demasiado bien entendido es ciertamente el espacio representativo de América Latina.

Tenemos aquí una doble reacción que ofrece encuadrar “lo latinoamericano” desde un punto de vista que no es la afirmación o negación de uno u otro espacio geográfico de identidad. Por un lado, el continente aparece como el espacio significado por las temáticas estéticas, históricas y culturales de identificación, como el referente de un afecto patriótico. Esas particularidades fetichizadas aparecen invisibles a la mirada del uno: son objetos de un consumo sin la pretendida profundidad que tienen para los miembros locales de su culto. Los referentes de la “cultura nacional” (paisaje, antigüedades, el espíritu de ciertas ciudades, etc.) que dan cobertura simbólica a los regímenes existentes aparecen como una mera arbitrariedad: una colección de rasgos perfectamente intercambiables. Del otro, de un modo más extendido, el continente tiene un significado compartido, históricamente convenido: el estereotipo de una deriva postcolonial: el espacio recurrente de la represión, la corrupción, la falla administrativa y la perpetua incompetencia. Es entendible que para las élites latinoamericanas este significado sea insoportable: su tarea de construcción identitaria, sobre todo si involucra la producción de alta cultura, es maquillar ese cadáver, con la esperanza de hacer aparecer el equivalente mimético de las metrópolis.

¹² *Ibid.*, pp. 96-101.

¿Dónde está, pues, la realidad de estas identidades nacionales que Borges refería, que habría de contrastar con la ficción de “lo latinoamericano”? Aquí, como en muchos casos, hay una clara barrera entre ficción y realidad: en eso Borges no se equivoca en la metáfora cartográfica de su célebre cuento “Del rigor de la ciencia” (1946) en *El Hacedor* (1961), la imaginación en efecto monta un mapa del Imperio inscrito sobre el territorio a escala uno a uno y que sobrevive más tarde sólo como ruinas, es una figura que se ajusta a pensar el mapa que la cultura inventa sobre el espacio simbolizado de la dominación. Costaría trabajo, ciertamente, pensar que un cuento cartográfico escrito apenas pasada la Segunda Guerra Mundial no escondiera, en alguna de sus costuras, alguna consciencia de cómo los mapas se dibujan en la historia.

Pues, en efecto, hay una forma por demás sencilla de distinguir las cartografías ficticias de las reales, como lo vemos todo el tiempo. Lo que brinda al Estado-nación su “realidad” (digamos, su condición apodíctica) es simple y llanamente que lleva pistola y la tiene cargada. La “problemática” de identidad e integridad que acompaña a todo Estado-nación, como podemos ver ahora mismo en el caso de Cataluña, finalmente se decide por medio de la coacción: el sistema educativo, la imposición de un cuerpo simbólico común, y en última instancia la “intervención patriótica” de la ley y las fuerzas armadas. Si la República de Miranda se materializaba inequívocamente a pesar de su carácter neblinoso en lo que toca a lo cultural, es por responder enérgicamente todo cuestionamiento de su hegemonía. Cuando se pone en cuestión su identidad o realidad, a diferencia de entidades provisionales como “Latinoamérica”, la cosa es sencilla: se saca “el matamoscas”, como dice el embajador Costa, y entonces paf: “se acabaron las moscas”.

Es en este intervalo, entre una imagen promocional y cultural no del todo lograda y la brutalidad de la realidad política específica, es donde la Miranda de Buñuel sugiere una posible concepción de Latinoamérica que, me parece, mitológica y prácticamente, aparece como una tabla de salvación. A diferencia del nacionalismo diluido de los modernos latinoamericanos, Buñuel no entrega su afiliación simbólica a un Estado-nación específico, sino que negocia una relación fantasmal con la región, por medio de la ficción de Miranda. Latinoamérica, o “Miranda”, aparecería así como un espacio definido por dos fuerzas negativas, casi como si ellas crearan el campo de electromagnetismo que se requiere para estabilizar una partícula antiatómica: la reluctancia ante cualquier colaboración con el aparato de propaganda, afirmación cultural y promoción turística del Estado-nación, lo mismo que necesidad de hacerse cargo de su contenido como territorio de brutalidad histórica. En lugar de implicar una afiliación cultural y política, o la promesa de una redención meta-nacional requerida de nuestro sacrificio patriótico, Latinoamérica aparecería aquí como el espacio de esa doble negación, el referente de una incomodidad crítica que señala el embajador de la muy digna República de Miranda en la frase con la que intenta escapar del cuestionamiento de sus anfitriones: “Me parece que éste no es lugar par mí”... No la “utopía” reinterpretada por el siglo XX como telos temporal (ucronía) sobre la tierra, sino efectivamente el señalamiento de un espacio y simbología que recusen la identificación que no sean “lugar para mi.”

3. Genealogía del naufragio

Buñuel tendía a proteger sus imágenes e historias del oprobio de las explicaciones. Así como se rehusó a explicar qué había en la cajita ruidosa y misteriosa que portaba el más perverso de los clientes del burdel de Bella de día, y que llevaba a Catherine Deneuve a territorios del placer inexplicables, ni en *Mi último suspiro*, ni en entrevista alguna se planteó revelar las razones por las que había nombrado como “Miranda” al país que Rafael Costa representaba en *El discreto encanto de la burguesía*. Sin embargo, la figuración que ofreció Buñuel no está aislada: constituye en realidad un archipiélago de metáforas.

En 1980 el poeta chileno Enrique Lihn publicó una especie de novela hecha de fragmentos discontinuos y paródicos, que retrataba un esperpéntico encuentro de escritores y poetas en un país aún más esperpéntico, precisamente la República Independiente de Miranda. Localizándola en alguna parte de los bordes del Caribe, entre Venezuela y las Guayanas, Miranda es retratada por Lihn como un arquetipo: “la estructura mínima a la que responden nuestras *petites républiques*”, esos “grandes páramos estatales donde hemos sido condenados a sobrevivirnos oscuramente”¹³. Una realidad marcada por una dictadura disfrazada de paternidad perpetua, donde la insuficiencia ontológica es mantenida a flote por medio de la represión, la insularidad y la demagogia. Miranda aparece en la obra de Lihn a la vez como mónada, como sinécdoque y como metáfora del subcontinente entero: “un lugar a la vez inexistente y real que explique todos los otros –sus variantes– espejeándose en la totalidad del subcontinente, el cual podría ser que participara incluso de una doble propiedad aparentemente contradictoria, la del realismo inexistencial”¹⁴. El Estado ficción sirvió a Lihn como medio para poner en evidencia no sólo la vergüenza política continental de los años 70 y 80, sino la pequeñez académica de los letrados regionales.

No me queda claro, sin embargo, si Lihn tomó el nombre de su república con todo y su “realismo inexistencial” de la película de Buñuel. En verdad, no es un hecho decisivo. Es en Lihn, quizá, donde debemos ir en búsqueda de la confirmación que Buñuel no provee: el hecho de que la República de Miranda es el tercer eslabón en la genealogía de la *Tempestad* de Shakespeare. Eso al menos es lo que Lihn pone en la boca del Protector Vitalicio de la república en un sendo discurso no del todo ajeno a la retórica de Perón, Castro o Chávez:

El Estado homófono de Venezuela puede llamarse también Miranda, pero asegura que se llama así en homenaje al general venezolano Francisco Miranda, semilibertador de su país. Como vuestro presidente vitalicio, ciudadanos, y después de largo y maduro examen, puedo aseguraros que los primeros y únicos habitantes y pobladores de nuestro país –ya fueren los corsarios ingleses o los corsarios franceses, sus rivales– bautizaron a Miranda con el nombre de ese personaje de *La tempestad* de Shakespeare, el de la hija bellísima de Próspero, el desposeído duque de Moran, símbolo de la ingenuidad y de la pureza de corazón¹⁵.

Es curioso que hasta la fecha no he encontrado ningún estudio que interrogue por el nombre que Buñuel otorga a su ficticia república sudamericana. Sólo recientemente he localizado una mención, sin fundamentación alguna, a esa alusión en una reseña de un autor

¹³ Lihn, Enrique, *El arte de la palabra*, Barcelona, Pomaire, 1980, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵ *Ibid.*, p. 239.

no identificado en el sitio de información de cine Imdb¹⁶. Si asumimos el linaje que Lihn propone, la República de Miranda viene a adquirir un peso crítico mucho más amplio. Habría que tomarla como el tercer tiempo de una cadena mitológica que, a lo largo del siglo XX, definió la naturaleza un tanto persecutoria de la identidad latinoamericana moderna. En 1900 José Enrique Rodó escribe en *Ariel* un verdadero manifiesto del criollismo humanista latinoamericano, que se concibe como un último refugio del espíritu y el orgullo racial hispánico ante la aparente amenaza de la civilización industrial y pragmática de los Estados Unidos. En un texto abiertamente xenófobo, impregnado de terror por los nuevos inmigrantes europeos y por toda la posible desconfianza patricial por la emergencia de toda la vulgaridad de la sociedad democrática y su “tiranía de los números”, Rodó apelaba al espíritu alado de *Ariel* de *La tempestad* para llamar a la juventud aristocrática latinoamericana a concebirse como una jerarquía intelectual y artística, una verdadera “selección de élite”. El espíritu latino es convocado por Rodó a participar de una construcción dicotómica. Si *Ariel* ha tenido una influencia continuada por casi un siglo en las letras y el pensamiento latinoamericano, es por el modo en que formuló, para las derechas e izquierdas latinas, la estructura de oposiciones profundas que enfrentaba lo latino y lo norteamericano. Se trataba de definir al latinoamericano moderno como un dique contra la barbarie moderna, continuamente amenazado por la “deslatinización”:

...los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario. Y el Evangelio de este verbo se difunde por todas partes a favor de los milagros materiales del triunfo. Hispano-América ya no es enteramente calificable, con relación a él, de tierra de gentiles. La poderosa federación va realizando entre nosotros una suerte de conquista moral [...] Es así como la visión de una América deslatinizada por propia voluntad, sin la extorsión de la conquista, y regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte, flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir, inspira la fruición con que ellos formulan a cada paso los más sugestivos paralelos, y se manifiesta por constantes propósitos de innovación y de reforma. Tenemos nuestra nordomanía.

Rodó confiaba en la continuidad de las tradiciones religiosas y jerárquicas de los criollos para evitar la democracia como “entronización de Calibán”, mediante el cultivo del arte. Según Rodó, sería la alta cultura la que se debería encargar de evitar que con la democracia se instaurara la vulgaridad material de los Estados Unidos. Ese proyecto aristocrático, claro está, es el elemento de fondo del modernismo hispanoamericano.

Esa construcción no fue de hecho reemplazada, sino sólo reforzada, mediante una reescritura vestida de antiimperialismo y postcolonialismo, por la izquierda procubana de la segunda mitad del siglo XX. En 1971, en *Calibán*, Roberto Fernández Retamar pretende corregir a Rodó para incorporar una identidad distinta, la de “nuestra América mestiza”, en el centro de la construcción de lo latinoamericano, entendido por él como el proceso de extensión de la Revolución Cubana por el continente. Si bien Fernández Retamar invierte a los protagonistas de *La tempestad*, para hacer de Calibán el descendiente libertario de los caníbales y esclavos africanos, deja intocado el maniqueísmo del arielismo de Rodó: la

¹⁶ Escribe el reseñista “unclepaulcwr” en su reseña fechada el 9 de septiembre de 2005: “The Ambassador from some obscure Latin American country ('Miranda', or 'wonder', a nod to Shakespeare), supports this little microcosm of comfortable Parisian bourgeois respectability with cocaine smuggled in diplomatic pouches.” <http://www.imdb.com/title/tt0068361/reviews>

formulación dicotómica que define al intelectual de América Latina como el agente de la resistencia y contención de lo norteamericano, en vez de servir a Próspero, como lo hacían los supuestos intelectuales del continente¹⁷. Más recientemente el rescate de Fernández Retamar sobre Calibán ha sido replanteado por Silvia Federici en un libro célebre acerca de la continuidad de la acumulación originaria en los cuerpos y saberes de las mujeres y los grupos colonizados, *Calibán y la bruja*, cuyo nudo argumental depende de imaginar qué hubiera estado implicado si Shakespeare en lugar de a Calibán, aludiera a una conspiración contra la colonización europea encarnada por las brujas suprimidas en Europa, simbolizadas por Shakespeare en la referencia a Sycorax. El resultado, según la autora, sería delatar la forma en que el capitalismo moderno ha expoliado y disciplinado el cuerpo femenino y la naturaleza en un gesto continuo de colonización y exacción¹⁸. La práctica ausencia de Miranda en esa interpretación feminista de *La Tempestad*, más allá de la mención de su disgusto por Calibán y la defensa de la esclavitud que Próspero hace ante ella para preservar a la bestia colonizada¹⁹, no deja de ser interesante en esta continua circulación de figuras míticas que el libro de Shakespeare difunde entre los intérpretes del destino americano.

Para ser justos, tanto Rodó como Fernández Retamar y Federici respondían en su reescritura de Shakespeare a una estructura muy profunda, alojada en la misma denominación del subcontinente. Si en el siglo XIX las antiguas colonias españolas vinieron a ser nombradas como una América Latina, fue como parte de una transferencia del discurso de oposiciones Latino/católico vs. Nórdico/protestante del romanticismo y nacionalismo francés. Cuando el colombiano José María Torres Caicedo factura el término de “América Latina” a mediados del siglo XIX, probablemente en el poema *Las dos Américas*, de 1856, lo hace en una campaña para denunciar la oposición radical de la América Latina y la América Sajona, que pugnaba por hacer equivaler los conflictos “raciales” y religiosos a ambas orillas del Atlántico. El rol de las élites criollas (la “raza latina de América”) consistiría –pensaba Torres Caicedo– en contener el expansionismo americano, que se había expresado en la invasión de México en 1847-1848. Ciertamente, la invasión a México tuvo el efecto de poner en crisis la identificación que las jóvenes repúblicas liberales sentían por los Estados Unidos. Por consiguiente, para Torres Caicedo era necesario establecer una nueva afiliación europea, fundada en pensar al gigante del norte como una amenaza bárbara, protestante y nórdica decidida a poner en cuestión a la civilización trasplantada a Hispanoamérica.

Ese concepto originario de “América Latina” vendría a expresarse en términos prácticos en el experimento fallido de los conservadores mexicanos de introducir un monarca austríaco en México con apoyo de Napoleón III, y que trajo el breve reinado de Maximiliano de Habsburgo durante la intervención francesa, entre 1862 y 1867. Es, pues, el terror lo que define desde un inicio el concepto de “América Latina”, dentro de una política racial-religiosa

¹⁷ Fernández Retamar, Roberto, *Todo Calibán*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2004, p. 64.

¹⁸ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010, p. 164.

¹⁹ *Ibid.*, p. 187.

que entendía la batalla entre norte y sur como una campaña de “aniquilamiento”. Escribe así Torres Caicedo en 1858:

En el nuevo mundo y principalmente en la América española [se asiste a la] lucha entre la raza anglo-sajona que habita casi todo el Norte, y la raza latina que se extiende casi en los demás puntos del continente. Por lo que se ha visto en California, la raza anglosajona, apta para desarrollar los intereses materiales, para hacer progresar el suelo, sólo atiende al aniquilamiento de su raza rival²⁰.

Tenemos ya aquí en germen el discurso arielista-calibanesco del siglo XX, incluyendo la división entre materialismo e ideal en términos raciales. Ése es un binarismo al que ha resultado extremadamente difícil renunciar a los intelectuales latinoamericanos, incluso cuando dudan de la existencia de “Latinoamérica”. No se percatan de que “Latinoamérica” es, ante todo, el efecto conceptual de largo plazo de esa construcción de identidad que fue desde el inicio una formación reactiva ante el expansionismo estadounidense.

No obstante, la evidencia del proyecto imperial del norte no es suficiente para sostener esa construcción político-cultural. Tanto Ariel como Calibán son figuras de identificación: modelos del intelectual orgánico latinoamericano presididos por una noción de soberanía cultural e identitaria que, con todo lo antiimperialista que se conciba a sí misma, tiene un efecto local inmediato: preservar el territorio de dominación de las élites latinas. En efecto, tanto en su versión arielista como calibanesca, el latinoamericanismo ha sido sobre todo el discurso de justificación del ejercicio mesiánico de la soberanía nacional del sur, y la expectativa de una producción cultural dedicada al reforzamiento del particularismo nacionalista. Un rasgo decisivo de la *Miranda* de Buñuel es que escapa a la posibilidad de la identificación. Su operación es meramente crítica. Requiere entenderse desde ya enclavada en un juego de ficciones y construcciones, hechas desde y frente a Occidente, en complicidad, tensión y persecución. Aparece como expresión de una doble repulsión, tanto por los discursos de propaganda turístico-identitaria del sur como por la violencia autoritaria.

3. Goethe en el trópico

No debe escapársenos que un rol importante que ha cumplido el arte de fines del siglo XX y principios del siglo XXI en América Latina, en su oscilación entre ironizar sobre los discursos imposibles de peculiaridad cultural y transmitir con toda crudeza el imaginario de la violencia social y política de la región, ha estribado en haber querido rebasar los términos de la construcción arielista-calibánica de la identidad cultural. Ya no es una constante que se les atribuya al arte y la cultura regional mostrar fidelidad por la existencia de la supuesta “cultura propia” en constante diferenciación frente a otra supuesta “cultura norteamericana”, sino, por el contrario, suele implicar el relato de los cruces culturales, económicos y políticos de realidades que no por ser híbridas son menos injustas, pero que tampoco tienden necesariamente a una homogeneidad global sin distinciones. Por un lado, una gran parte del arte latinoamericano negocia con toda naturalidad su genealogía y referencias en relación con el arte norteamericano y europeo reciente. Al mismo tiempo, jamás había habido tanto

²⁰ Ardao, Arturo, *América Latina y la latinidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1993, p. 215.

esfuerzo académico, museológico y crítico en torno a transmitir y consolidar las referencias propiamente latinoamericanas del arte moderno y contemporáneo, bajo el entendido de que las preguntas planteadas por el neoconcretismo o Madí, la influencia de la obra de Torres García o Diego Rivera, o la relevancia crítica de los textos de Oscar Masotta o Gerardo Mosquera son ingredientes necesarios de la autoconciencia de la cultura contemporánea. Frente a la diferenciación del territorio identitario del arte latinoamericano, una parte muy amplia de los esfuerzos curatoriales y académicos de los últimos años ha apostado, en cambio, a defender la relevancia de la historia cultural del subcontinente mediante la diseminación: buscando la mayor irradiación y contagio posibles.

Ello supone que, con todo y la incomodidad del término a sus críticos y practicantes, las manifestaciones del llamado “arte latinoamericano” tienen hoy una extraordinaria pregnancia. Es por demás evidente la existencia de un circuito y campo de operación regional mucho más sólido y material que el de las construcciones más modestas del tipo de “arte mexicano”, “arte rioplatense” o incluso de la noción de “arte”. Pocas veces se repara en el grado en que el arte latinoamericano es el circuito artístico transnacional más definido y estructurado del orbe, mucho más sólido y efectivo como territorio institucional, mercantil y discursivo que nociones tales como “arte africano” o incluso “arte europeo”. Yo iría tan lejos como afirmar que Latinoamérica es la única región transnacional que existe efectivamente en los circuitos globales, tanto como mercado regionalizado, como motivo de investigación universitaria, y como metarrelato curatorial y crítico: mientras que la noción de “arte latinoamericano” tiene muchos mapas y ruinas sólidas que lo abarcan, la contraparte del concepto de “arte europeo” no está efectuado en institución o proyecto alguno con excepción de la Bienal Manifesta, surgida precisamente por la inexistencia de ese concepto regionalizado. No hay, en efecto, otra red regional que involucre una energía colectiva semejante: en torno a Latinoamérica existe una variedad de instituciones y dispositivos sociales muy diversos, incluyendo museos y colecciones específicas (Malba, Colección Cisneros, ICA en el Museum of Fine Arts in Houston, UECLA en la Universidad de Essex, LAAC en la Tate, etc.), bienales y exposiciones panorámicas regionalizadas (de la Bienal del Mercosur a la de La Habana, pasando por San Pablo, el festival de Pacific Standard time LA/LA impulsado por el Getty en los Angeles en este 2017), departamentos y facultades dedicados a su enseñanza de manera sistemática a ambas orillas del Atlántico, una serie de publicaciones y genealogías intelectuales que convocan el consenso de los especialistas (Dos décadas, Beyond the fantastic, Heterotopías, Cartografías, etc.), un par de subastas anuales en Sotheby’s y Christies y un circuito crítico y académico que se manifiesta, como una especie de partido subterráneo, en reuniones, simposios y congresos que tienen lugar en alguna parte del mundo cada tres o cuatro meses. Si, siguiendo a Borges, dictamináramos que el arte latinoamericano es una superstición, habría al menos que admitir que la extensión de sus bárbaras prácticas y la dedicación de sus sátrapas han hecho de ella una realidad práctica. Un fetichismo, sí, pero firmemente establecido en pequeñas capillas, con determinados poderes y un buen número de sectas.

Ciertamente, estamos ante un problema de identidad, que compete a la naturaleza de la representación política y cultural, y las afiliaciones derivadas de la identificación en que se enraíza la hegemonía. No se trata aquí de ningún examen de “conciencia”, o de alguna formulación que se pudiera amparar en la supuesta psicología de los pueblos. Al menos en

cuanto al arte contemporáneo, “Latinoamérica” es una agencia efectiva. Aun así, es por demás evidente que el referente “Latinoamérica” no es una cosa estable, autónoma y constituida, al que pueda aplicársele una metafísica de existencia material y universalidad lógica. A nadie le serviría (más que para argumentar burlescamente con paradojas) querer hacer un listado de “características” latinoamericanas, para perseguir en el mestizaje, la tropicalidad y mucho menos el barroco, algo como la “esencia de lo latinoamericano”, o con la intención de construir un “tipo ideal” latinoamericano al estilo de Max Weber. Tiene, por lo demás, razón Gerardo Mosquera en que la “neurosis de identidad” del arte latinoamericano no es ya un motivo artístico ni crítico fructífero en la producción de cultura²¹. El devaneo angustioso de probar que uno efectivamente ha llegado a alcanzar su “ser latinoamericano”, la aparente épica de ajustar el ser de uno a ese ideal ausente, es una cuestión que está en camino de volverse obsoleta, probablemente porque las hegemonías que le servían de resguardo están también en declive.

Siendo así, ¿qué validez puede existir en usar el término “latinoamericano”? ¿Cómo validar su operación en términos del uso de expresiones como “arte latinoamericano” sin caer en la dicotomía del arielismo? Es aquí donde, implícitamente, la elaboración del discreto encanto de la geografía que nos ofrece Buñuel viene en nuestro rescate.

Volvamos la vista al predicamento del embajador de la República de Miranda: su incapacidad de hacer prevaler el concepto apologético de su Estado-nación ante la vaguedad de la representación impresionista de América Latina, y su pesadilla de no poder rescatar la reputación de su república de la evidencia de su brutalidad sociológica. Lo que se juega aquí es la competencia entre dos fantoches de representación, que tienen sin embargo una diferencia básica: “Latinoamérica” no goza de las ventajas de la constitución del Estado-nación, y en esa medida carece del aparato de interpelación por medio del cual los Estados extraen de nosotros una lealtad cultural por medio de leyes, violencia y la persuasión de la ideología.

Invirtamos momentáneamente la cuestión. ¿No será posible que, si nuestros argumentos sobre la cultura latinoamericana retienen un cierto fulgor utópico, sea por la espectralidad del término, precisamente porque no somos capaces de definir una realidad fija que los acompañe y que nos haga sentirnos “latinoamericanos”? Una vez dejado atrás el arielismo-calibanismo, ¿será que nuestra (des)lealtad por la monstruosa Miranda estriba precisamente en sabernos atrapados entre las deformaciones de sus estereotipos y la violencia de sus realidades? ¿No será que el estado de irónica indeterminación de una Latinoamérica donde hemos perdido la diferenciación de las élites criollas nos parece un buen no-lugar donde podemos estar y no estar, a diferencia del embajador Costa? ¿Que lo que hace transitable el hablar de “arte latinoamericano” es que éste no sirve como salvaguardia o dispositivo de interpelación de un Estado-nación específico, al grado de desternillarnos de risa reconociéndonos en el ridículo de ser mirandinos?

²¹ Mosquera, Gerardo, “Spheres, cities, transitions. International perspectives on art and culture”, en *Art-e-fact. Strategies of Resistance*, n° 4 (http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_mosquera_en.htm).

Pues, al final de cuentas, “América Latina” no es más que una nacionalidad fallida, es decir, un proceso cultural y político de formación estatal que permaneció inconcluso e indeterminado. Pero no sin haber quedado fijado (interrumpido y frustrado) en el imaginario. “Latinoamérica”, “Iberoamérica”, la “Gran Colombia”, o “América” a secas, fue ese Estado que, desde tiempos de Bolívar, Torres Caicedo, Rodó y los demás miembros de la élite hispanoamericana soñaban, como cualquier otra nación, creado e imaginado artística e intelectualmente en espera de ser materializado con una determinada producción política, que no llegó a culminar jamás. De ahí el carácter supersticioso del concepto de “América Latina”: se trata en verdad de un fantasma carente de referente corporal.

Para entender qué es este espíritu volátil basta imaginar qué hubiera pasado si, por ejemplo, Alemania o Italia nunca hubieran conseguido formarse como Estados, y los textos de Goethe no hubieran pasado de ser una “superstición” jamás realizada, describiendo una comunidad ausente tanto como la poesía de Neruda o los diagramas de Torres García. Habrían sido los marcadores de una multitud de contextos simbólicos posibles, que sin embargo hubiera sido imposible fundamentar. No porque en sí las naciones y sus culturas tengan un rango más esencial de existencia, sino porque su supuesta evidencia y sacralidad requiere ser constantemente reforzada y reproducida por estructuras educativas, discursos mediáticos, sistemas judiciales y discursos artísticos.

Trato aquí de explicarme por qué descartar el término de “América Latina” es tan insatisfactorio como seguir abrazándola como un ideal político: es simplemente que su falta de sustancia es un mejor punto de partida que asumir “nuestras” culturas nacionales. Siempre que se le piense como Miranda: un territorio ambiguo y opaco donde muchas narrativas y proyectos se entrecruzan, en la negociación imposible entre el ridículo del estereotipo y la brutalidad de la realidad.