

GERARDO MUÑOZ

El fin de la producción

Visualidad y figuras de la época revolucionaria




EduLP

debates

El fin de la producción
Visualidad y figuras de la época revolucionaria

El fin de la producción
Visualidad y figuras de la época revolucionaria

GERARDO MUÑOZ



Muñoz, Gerardo

El fin de la producción: visualidad y figuras de la época
revolucionaria / Gerardo Muñoz. - 1a ed. - La Plata: EDULP, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6568-42-7

1. Historia. I. Título.

CDD 982

El fin de la producción

Visualidad y figuras de la época revolucionaria

GERARDO MUÑOZ

Foto de tapa: *Agnès Varda, archivo fotográfico de Salut les cubains, 1963.*



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

48 N° 551-599 4° Piso/ La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 44-7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISBN 978-631-6568-42-7

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

© 2024 - Edulp

Impreso en Argentina

Agradecimientos

La aparición de este libro debe agradecer, en primer lugar, a los esfuerzos institucionales de los profesores Carlos Del Valle y Mauro Salazar, quienes desde Ediciones Ufro, sello editorial de la Universidad de la Frontera, fomentan la posibilidad de publicación de nuevos libros del pensamiento contemporáneo en castellano, una empresa cada vez más excepcional en los tiempos que atravesamos. Algunos de los textos incluidos en el volumen tuvieron su gestación gracias a una serie de amigos y colegas cuya interlocución ha sido decisiva en cada momento: Juan Carlos Quintero-Herencia, Alberto Moreiras, Sergio Villalobos-Ruminott, Jaime Rodríguez Matos, Carlos Aguilera, José Miguel Burgos Mazas, Rodrigo Karmy, Mónica Ferrando y Willy Thayer.

Índice

Introducción	7
CAPÍTULO 1	
Contra el verticalismo revolucionario	9
CAPÍTULO 2	
El rentista sabático	20
CAPÍTULO 3	
Un viaje inconspicuo: pintura y nihilismo	42
CAPÍTULO 4	
El reino imperceptible	56
CAPÍTULO 5	
Despierta sobre la hierba.....	67
CAPÍTULO 6	
Domingos sin historia	77

Introducción

En un cuento escrito en la década de los sesenta, el escritor argentino David Viñas ponía en boca del narrador: “Pues bien, que nuestra Nueva Sociedad sea un país de niños que trabajan. O de obreros que juegan” (Viñas, 1967:227). No estoy del todo seguro que Viñas fuera consciente de la radicalidad de su propuesta: nada más y nada menos que el desmantelamiento de la matriz productivista que durante aquellas décadas enarbolaba todo el tinglado de la historia y de la acción, de los psiquismos colectivos y la retórica revolucionaria. Pero en cualquier caso, los ensayos de *El fin de la producción* buscan hacerla suya. Entrado en el siglo veintiuno ya podemos ver con frialdad que el exceso inflacionario de la retórica revolucionaria durante el umbral de transformación en el siglo veinte tenía como destino su propia aniquilación en la máquina de la producción. Pero en aquel entonces fueron pocas voces las que rechazaron esa condición metapolítica sustentada desde un sacrificio preso en la celdas de su subjetividad militante. A la altura de los setenta, el pensador italiano Giorgio Cesarano podía definir a los militantes como “quienes perciben la desintegración del sistema capitalista como si pudieran anticipar, en sus métodos, como verdaderos herederos del poder; la distancia entre militantes y mi-

litaristas sólo se expresa como transferencia de fuerza” (Cesarano, 1983:18). Y el precio de esta transferencia se amortizaba con una conflagración esperanzadora, siempre ciega, aunque fiel a la promesa de la adecuación última de una modernidad diferenciada.

Pero en las páginas que siguen no nos ocupamos de los discursos de la producción, sino de las imaginaciones que apostaron por un posible afuera. Se trata de escrituras y poéticas que sistemáticamente rechazaron la economía general de la producción, poniendo en crisis la íntima colaboración entre el productivismo y la historicidad revolucionaria. Por eso en estas páginas se encuentran figuras como Fausto Canel, Ángel Acosta León, Flavio Garcíandía, Tomás Gutierrez Alea, Raúl Ruiz, Calvert Casey, y Eliseo Diego. Desde luego, con la excepción de Raúl Ruiz, todas nuestras figuras e imágenes se derivan del archivo cubano de los sesenta. Además de ser una cuenta pendiente de quien escribe, me parece que todas ellas pueden ser tratadas por fuera de la sobredeterminación del marco nacional. En efecto, la aspiración ha sido *usar* estas figuras para indagar en las categorías elementales de un teatro productivista de la segunda mitad del pasado siglo. El último capítulo sobre la poética de Eliseo Diego y la figura sabática no corresponde a la época revolucionaria; más bien, su inscripción negativa busca hacer legible la posibilidad de un afuera anterior a la época histórica. Un ejercicio de *urgeschichte* poético. Las consecuencias de la victoria de la utopía del capital (en todo el despliegue de sus mutaciones y alardeante astucia) es un engranaje que aún hoy seguimos padeciendo. Y esto implica que ante el triunfo de la subsunción real de nada vale hacerse ilusiones: todo pensamiento, en su intensidad y estilo, debe medirse ante el nexo invariante de la producción. El recorrido de este libro es una modesta contribución a esta tarea en curso.

Gerardo Muñoz

Bethlehem, Pennsylvania, 2023.

CAPÍTULO 1

Contra el verticalismo revolucionario

La Habana, mediados de los sesenta. Todo filme tiene su historia, y *Desarraigo* (1965) de Fausto Canel en el contexto del cine cubano de los sesenta no es una excepción. Rodada apenas unos años antes que la definitoria *Memorias del subdesarrollo* (Dir. Gutiérrez Alea, 1968), también protagonizada por Sergio Corrieri, Canel ha contado cómo el guión, escrito por el argentino Mario Trejo, había sido catalogado por Ernesto Che Guevara, entonces presidente del Ministerio de Industrias, como un producto cultural “pequeñoburgués” (Muñoz, 2011). Durante estos años, las batallas culturales en la Revolución se encontraban en su punto más álgido que la Ofensiva revolucionaria (1968) llevaría a un cierre de la imaginación de los creadores y así dar comienzo a la moralización del trabajo colectivo. De esta manera se ponía fin a toda descarga de energía erótica de los cuerpos, como Susan Sontag había visto con lucidez en su reporte de 1969 en las páginas de *Ramparts* (Sontag, 1969). Hoy sabemos que el estado revolucionario moderno no solo tuvo el monopolio de la violencia, sino más importante aún, sostuvo el dominio sobre la producción sensible de las imágenes y sus múltiples irradiaciones. Aunque Guevara terminó aprobando el rodaje de la película en las regiones de Nícaro y

Moa hacia el Oriente de la isla, no es difícil ver que despertaba una incomodidad al monopolio de la mirada estatal, puesto que en él se dirimía una dimensión hiperrealista de la sensación de los cuerpos que ponían en entredicho el cierre especular de la mirada verticalista del estado (Guerra, 2012). *Desarraigo* (1965) terminó siendo proyectada en los cines de La Habana un año después de su realización, a pesar de haber sido premiada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Bajo la justificación de que la cinta explicitaba conflictos en el seno de la naciente sociedad revolucionaria, la industria del cine cubano fue muy cautelosa a la hora de la distribución pública de miradas autoreflexivas sobre sí misma. Como lo recuerda el propio Fausto Canel: “*Desarraigo* fue criticada al ser proyectada, de modo que Alfredo Guevara, presidente de la ICAIC, decidió esperar más de un año para exhibirla en La Habana” (Muñoz, 2011). Las revoluciones también son muy avisadas en cómo y cuándo poner frenos al tiempo heterogéneo de las imágenes.

Desde luego, conviene decir desde ya que *Desarraigo* (1965) no se trataba de una película ni remotamente “contrarrevolucionaria” en la elaboración de sus contenidos u organización de la trama. En realidad, lo que les preocupaba a los guardianes de la hegemonía visual era precisamente la constelación de una mirada que desnarra el ensamble vertical del estado revolucionario, insistiendo que lo “revolucionario” no podía ser reducido a una mera disposición del control formalista de los aparatos gubernamentales, sino que respondía a un modo singular de reorganizar los sentidos y los cuerpos contra la fuerza de idealización alojada en el orden de su política teleológica. La erótica del lente cinematográfico le devolvía a la eficacia del realismo óptico una fuerza de imaginación que éste no podía admitir al interior de su campo visual instituido. En realidad, la articulación visual del filme *Desarraigo* (1965) despliega una escena de experimentación erótica que pone la experiencia en el centro contra la fuerza productiva de la nueva socialización. En otras palabras, lo que Canel logró situar al centro de la cinta fue la construcción de una mirada en proximidad,

abierta al contacto de la experiencia, que desestabiliza los presupuestos verticalistas de la hegemonía propia del proyecto revolucionario. Una hegemonía para la cual la noción misma de socialización era siempre en cada caso parasitaria de la entelequia de los aparatos productivos del nuevo “estado social”, él mismo fiduciario de las estructuras de la modernidad política que teóricamente buscaba superar.

Algunas palabras sobre el argumento de la cinta son necesarias. Como ya hemos dicho, el guión de *Desarraigo* (1965), escrito por Mario Trejo, cuenta la historia de amor entre Mario, un joven ingeniero argentino, y Marta, una joven arquitecta comprometida con el naciente proyecto revolucionario. Ambos entran en escena como tipos ideales de la nueva subjetividad revolucionaria: dos ingenieros cuyo fin es dotar al proyecto revolucionario de nuevas bases para la realización de un socialismo concreto despojado de la alienación del trabajo manual. Como muchos internacionalistas de la época, Mario muestra su apego a la revolución no está exento de tintes románticos, animado por experimentar la primera revolución socialista (y gloriosa agregaría David Viñas) de América Latina. Mario podría figurar como un fellow-traveller de la Revolución, aunque le distancia el sentimiento del desarraigo; esto es, todavía sentirse preso en la subjetividad del pasado burgués que lo aliena de la realidad telúrica y concreta de una sociedad caída al subdesarrollo. La película de Gutiérrez Alea tres años más tarde llevaría a un plano de mayor problematización ideológica y geopolítica lo que ya aparecía *in nuce* en el personaje de Mario en *Desarraigo* (1965). Así, el acontecimiento erótico (más que el trabajo o la producción ideológica discursiva) con Marta es una primera entrada a la realidad revolucionaria. Desde el inicio es una entrada desastrosa para los fines de la socialización, un mal paso para los presupuestos de la subjetivación que demanda la Revolución. Y esta es la condición para el desarrollo de la trama del filme que se organiza a partir de la contradicción práctica del *homo laborans* con la revolución y la inclinación erótica con cuerpos que se desvían del guión oficial de una sociedad orientada exclusivamente hacia la pro-

ducción y la reorganización de la totalidad social. En términos de la composición, esta dialéctica entre praxis y eros formalmente se articula entre la verticalidad y la horizontalidad de tomas y planos secuencias. No es menor que la primera secuencia del filme comience con una toma de los dos personajes mirando hacia el territorio minero de Nícaro desde un helicóptero en altura que ya anuncia esa legibilidad de la cartografía espacial propia del estado moderno (Scott, 1998).

Desde luego, mirar desde la altura equivale a apropiarse del territorio, volverlo reserva para las necesidades de la producción. Esta es siempre la mirada del ingeniero, del cartógrafo, y del agrimensor ante la irreductibilidad de los lugares. Y es aquí donde un sentido del ‘desarraigo’ emerge por vez primera: una ruptura con respecto a la fijación sobre el territorio organiza los vectores espaciotemporales de la administración desde la cual debe erigirse la proyección revolucionaria. La mirada desde lo alto genera una comprensión de la totalidad, pero también supone un distanciamiento en separación que es impermissible con la lógica encadenada y equivalente con respecto a las condiciones de producción del nuevo proyecto social. En efecto, como sugiere Felipe Martínez Marzoa sobre la estructuración moderna de lo civil, lo que se encuentra extraviado en el principio moderno de intercambio es justamente una noción de distancia para la cual no hay medida operativa posible (Marzoa, 2017). Esta distancia topológica es la que todo principio de verticalidad debe traducir a la equivalencia del valor, por lo que la cartografía de territorio (como Google Maps o el GPS en nuestro tiempo) se vuelve el instrumento fundamental que mantiene la estabilidad de la propia estructura. En realidad, la metonimia de la distancia y la verticalidad son las figuras que *Desarraigo* (1965) vuelve explícitas en la operatividad del nuevo estado revolucionario. Así, de la mirada hacia el cuenco mineral de Nícaro encontramos en el desarrollo del filme que Marta y Sergio van mostrando su inconformidad con la administración estatal mediante la cual la totalidad de la especie humana queda metaforizada a los presupuestos abstractos de la producción. Lo peculiar de *Desarraigo*

(1965) es que la crítica de la verticalidad no se reduce a lo que durante la modernidad del socialismo realmente existente se llamó la crítica burocrática, que en última instancia consistía en criticar la organización de los aparatos estatales para que la matriz de la producción permaneciera intacta.

Como vio en su momento el teórico alemán Adolf Caspary en su libro *La utopía de la máquina* (1927), tanto la planificación del estado socialista bolchevique como la gran industria burguesa del capitalismo fordista, compartían la misma aspiración utópica de la máquina en un horizonte subsumido por la abstracción productiva que llevaría al colapso de la especie-humana (Caspary, 1927). En *Desarraigo* (1965), en cambio, la crítica a la burocracia estatal se traslada a un desencanto propio de los sujetos implicados en la propia fuerza de maquinación que “rechazan” la promesa de la emancipación mediante los índices de desarrollado, el afán de la industrialización, y la comparecencia de una ciega fe en la colectivización utópica del *homo laborans*. Por eso es por lo que en una de las tomas más llamativas de *Desarraigo* (1965), Mario le da la espalda a la inmensa fábrica de cobre que en nombre de una promesa de cumplir las “necesidad de los Hombres” se ha vuelto en una auténtica pesadilla para los nuevos ingenieros (Fausto Canel reconoce que se inspiró en *Desierto Rojo* de Michelangelo Antonioni, estrenada en 1964, que retrataba los entornos de una planta petroquímica). En este sentido, la verticalidad no debe tomarse como un índice del espacio, sino como la sutura ontoteológica mediante la cual se instalaba en escena la nueva organización económica de la especie como Humanidad emancipada de todo conflicto político. Por eso es pertinente leer el discurso de Ernesto Che Guevara “Discurso en la Primera Reunión Nacional de Producción” (1961) donde relucía integralmente la fe en la entelequia de la producción:

“El Ministerio de Industrias es *una organización vertical*, que cuenta en su base con la gran masa trabajadora en Cuba. Digo que es vertical porque necesariamente en este tipo de organización debe haber una dirección centralizada capaz de tomar decisiones, pero al mismo

tiempo debe ser profundamente democrática, porque es la única forma en que los planes pueden ser llevados a las masas, discutidos por las masas, aprobados por las masas y después puede existir entonces la participación de las masas en la elaboración, en la producción del Plan. Nosotros en ningún momento hemos quitado el cuerpo a esta comunión con las masas...” (Guevara, 1961: 69).

Desde el discurso guevarista podemos ver con claridad cómo la democracia orientada a las masas tenía como finalidad la planificación unitaria de la producción a la que debía ajustarse la producción de la nueva composición social. En este sentido, podemos decir que la civilización del estado socialista moderno no tuvo en su seno tanto al aclamado ‘pueblo’ sino a la unidad de la producción a la cual había que adecuar todas las energías de las formas de vida. De ahí que el ‘subjetivismo revolucionario’ jamás pudo escapar del paradigma de la abstracción economicista del tan criticado materialismo histórico y dialéctico (Bordiga, 1978:112). Asimismo, en *El socialismo y el Hombre Nuevo en Cuba* (1966), Guevara vuelve a retomar el problema de la unidad vertical de la producción para yuxtaponer al campo sensible de las artes y de la creación artística ahora subordinado a las leyes objetivas de la historia. Así, la imaginación quedaba domiciliada al conflicto central históricamente constituido cuyo único epicentro de contención y regulación no era otro que el vector productivo. Queda claro cómo la concepción de estado revolucionario -y por extensión de una misma praxis revolucionaria contra los aparatos de alineación del hombre con respecto a la materia sensible del trabajo- pasaba a ser supeditada a la matriz organizativa de un modelo productivo que era incapaz de trascender la pregunta sobre su propia autonomización (Camatte, 2019). Como hemos visto, entonces, esta obsesión por la organización no consistía en un problema exclusivamente burocrático, sino que se expresaba en la propia racionalidad *transicional* de todas las actividades sensibles e imaginativas del hombre organizadas por un verticalismo estrictamente operativo en la acumulación de valor.



Imagen 1. Fotograma de Desarraigo (1964). Dir. Fausto Canel

Por otro lado, la organización del montaje de *Desarraigo* (1965) devela este ensamblaje de manera tenue, aunque atrevida. Tomemos la escena en la que Mario y Marta pasean por el Malecón habanero hasta que su paso se ve obstaculizado por una fila de milicianos revolucionarios en plena actividad de entrenamiento [imagen 1]. Canel opta por silenciar el hilo de conversación entre ambos personajes mientras que las órdenes de los ejercicios militares comienzan a escucharse a lo lejos. De repente un plano nos muestra a varios militares que cortan el paso a los transeúntes. La aparición de una movilización total simulada hace posible un contraste que hasta ese momento tan solo había quedado tematizado en negativo: la proximidad entre Marta y Mario no responde a la coordinación de la movilización de los cuerpos erectos y rectilíneos de la guerra, sino que se sustraen del paradigma de la movilización que requería la sociedad revolucionaria del momento. Como luego se enfatizará con mayor grado de intensidad en *Memorias del subdesarrollo* (1968), el proyecto del estado revolucionario fue incapaz de retraerse del horizonte de movilización total del paradigma bélico moderno, lo cual valida la tesis de Adolf Caspary sobre la

codependencia entre el modelo de producción y la necesidad de ampliar modos armamentistas de destrucción (Caspary, 1944). En efecto, a pesar de que la guerra nunca tiene lugar, la organización social debe estructurarse ‘como si’ el horizonte de guerra siempre fuese inminente. Pero a diferencia del personaje Sergio en *Memorias del subdesarrollo* (1968) quien decide en su no-decisión borrarse en la neblina bélica que viene; en *Desarraigo* (1965), Mario termina por salir de la conflagración de la comunidad ficticia de la producción. ¿Podríamos hablar, entonces, de una imposibilidad de la proximidad erótica entre Marta y Mario hacia el final de *Desarraigo* (1965), y, por lo tanto, del fracaso de las propias posibilidades imaginativas del filme? En cierto sentido, hay una articulación de éxodo que no evita pronunciarse sobre la rendición de la comunidad mediante el amor; tal vez porque de hacerlo introduciría un subjetivismo melodramático compensatorio y forcluido en las posibilidades narrativas. Pero *Desarraigo* (1965) ofrece otro gesto que debemos atender.

En *Desarraigo* (1965) la insistencia en los gestos nos lleva a la ultimación del filme: la toma final nos devela un vidrio que separa a Mario y Marta en donde la palabra falta, y la separación de los cuerpos se mitiga por una gestualidad continuada y patética. Es importante recordar que, en realidad, la aparición del gesto fue anatema para la hegemonía visual revolucionaria, puesto que suspendía el principio de acción de los cuerpos tal y como se encaró tempranamente con la polémica en torno al documental *Pasado Meridiano* (1961) dirigida por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal (Muñoz, 2012). El gesto constituía el desvío de la estructura del guión discursivo que ordenaba la socialización. Por eso Tomás Gutiérrez Alea había ofrecido una elaboración teórica formalista contra la aparición de los gestos en el cine, ya que el trabajo del cinematógrafo consistía en construir un realismo estricto para realizar la “objetividad” que el Free Cinema europeo termina traicionando. El cine se transformaba en el instrumento confesional del creador para efectuar un juicio contra principios que conducen a una ocultación o una desfiguración de la realidad

“puesto que la creación artística conlleva un juicio de cualquier clase. Todos los intentos de retratar la realidad y mostrarla objetiva, es decir, evitando un juicio sobre ella, son intentos fallidos” (Gutierrez Alea, 1961: 39). Este presupuesto de la objetividad en la forma cinematográfica tomaba la forma del correlativo fotográfico por dotar a la totalidad de un esquema indexado a la producción.

De ahí que la única reseña de *Desarraigo* (1965) publicada en la prensa cubana de la época en el periódico *Hoy* en 1965 impugnaba a la película de una forma escandalosa y mimética de las técnicas de Antonioni, escribiendo: “mas el espectador profano se pregunta con mucha razón: ¿por qué no se me da la historia con hilo? Sin hilo no hay costura...” (Beltrán, 1965: 4). Para Beltrán la ausencia de un “hilo” argumentativo -esto es, la liquidación del orden narrativo para garantizar la supuesta objetividad de la historia- tenía que ser tomada como una traición profundamente profana al relato sagrado revolucionario consolidado desde la voluntad colectiva y entregado al principio de redención histórica. Y es el gesto de las lagunas enunciativas que se multiplican en *Desarraigo* (1965) lo que podía causar tanto temor a la consolidación de una objetividad revolucionaria cuya dirección histórica había sido declarada con anticipación. En este sentido, no sorprende que el otro elemento impugnable por parte de Beltrán en su reseña haya sido la falta de correspondencia entre la imagen y la banda sonora que destruía la unidad de sentido para los fines de la objetividad. La irrupción de una heterogeneidad musical abre fisuras a la homogeneidad del tiempo de la producción y la posicionalidad de los cuerpos que pronto desconocerían los ritmos sincrónicos de pulsiones no coordinadas por la homogeneidad del tiempo social. Como ha observado Jaime Rodríguez Matos, la empresa feroz de la política revolucionaria no era otra que la producción de la temporalidad: “una producción que no es solo producción –en el sentido ideológico o teórico– de un tiempo único. Al contrario, se trata de organizar la multiplicidad de tiempos que ya se encuentran inscritos en el tiempo del estado” (Rodríguez Matos, 2017). La misión de la Ofensiva revo-

lucionaria dos años más tarde –que volvería ilegal la fiesta, el juego, y los “vicios”, así como todas las desviaciones somáticas de la errancia de un cuerpo– terminaría por sedimentar la dialéctica temporal del trabajo y de este modo borrando la persistencia de los contactos entre los vivientes.

En última instancia, la relación entre Marta y Mario muestra la fuerza de una apariencia que se afirma como erótica de los contactos: más allá de una finalidad del sentido y por fuera de las relaciones compensatorias a los grandes relatos colectivos de una abstracción histórica redentora. El eros entre Marta y María no es sublime por la explicitación de una escena de consumación del coito entre cuerpos, sino más bien por la proximidad entre irreductibles donde la palabra y la intención colapsan en una desnudez asintótica del aquí y ahora. Esta erótica –como podemos ver en la toma en que Mario y Marta se miran cara a cara dentro de un Jeep sin pronunciar palabra– ya ha trascendido el logos que compromete la función retórica al orden de las justificaciones y racionalizaciones de la narración (Carchia, 1990). Así, el eros colapsa el trabajo en la sombra del relato para abrirse a una musicalidad de una mirada en la que objeto y sujeto ya no comparecen a los teatros ficticios de la historia. La descarga de esta proximidad erótica retiene el elán de la distancia en la organización sociológica de los seres vivientes y las cosas. Por eso Canel un par de años luego de la aparición de *Desarraigo* (1965) recomendaba encontrar una distancia ante la aceleración del realismo del tiempo revolucionario (Beltrán, 1966). Este fue el paradigma que el estado cubano tampoco estuvo en condiciones de trascender, y que el ojo erótico de *Desarraigo* (1965) nos devela mediante una corporalidad cuya insurgencia no está dada por lo que *hace o produce*, sino por las distancias que logra liberar de la fuerza que oxigena al movimiento desigual y diferenciado del desarrollo (Camatte, 2017b).

Pero *Desarraigo* (1965) tampoco ofrece una inversión ‘horizontal’ de la verticalidad de la hegemonía visual, pues intuye que la horizontalidad no es otra cosa que el pliegue de valores en reserva de

las capacidades estatales. La revolución vertical también supone el colapso hacia la administración de la horizontalidad de la sociedad civil. En una de las últimas escenas del filme, Marta le declara a Mario: “No debíamos haber dejado que las cosas llegaran hasta aquí”. Es una frase dicha mientras que el paisaje le consume a la distancia sin máquinas o fábricas. El eros cobra su lenguaje mediante el gesto libre de los cuerpos. ¿Pero qué supone que una cosa no llegue hasta cierto límite, al “aquí”? Marta no puede verbalizar el problema de la distancia, pero intuye que el límite es condición hiperbólica de una erótica que deshace la comunidad ficticia de las obligaciones y de las garantías de la reproducción sacrificial. Llegar a este límite es lo que genera la sensación de un vértigo existencial. Ese vértigo existencial es la mirada que el territorio (el mundo) le devuelve a la especie humana, como si ahora nos encontráramos suspendidos en la primera escena del filme. En última instancia, este es el corazón secreto del desarraigo: un movimiento contra la fuerza de la verticalidad que eclipsa a los sentidos de la comunidad de la especie. Le debemos al genio óptico de Fausto Canel en *Desarraigo* (1965) un testimonio que le devuelve una erótica a una época consumida en la autosuficiencia del beligerante régimen de la producción. El vuelo con el que concluye *Desarraigo* (1965) -desde la tierra, más allá de la tierra, hacia otro lugar- es acaso el comienzo de un camino por fuera de una turbulencia desatada por la destrucción y la administración de la experiencia que marcó la tonalidad de la época.

Producción y expropiación

En un ensayo de 1972 Jacques Camatte escribía lo siguiente sobre el nudo entre el capital y la revolución en la antesala de un eclipse histórico: “El delirio es el sueño del Capital: una revolución eternamente permanente, porque nunca consigue el desarrollo, siempre frenada por una “misteriosa cuerda”: carente de ciertas condiciones objetivas, de lo no-dicho de cierta teoría. Se espera la revolución en vano” (Camatte, 1972). Si *Desarraigo* (1965) pudo tematizar una fuga erótica ante el desarrollo, ciertamente el tratamiento del problema de la matriz de la producción puede someterse a mayor escrutinio a partir de dos documentos visuales que generan un panorama de las contradicciones de esa época: *La expropiación* (Dir. Raúl Ruiz, 1973) y *Memorias del subdesarrollo* (Dir. Gutiérrez Alea, 1968). Debo decir que esta lectura desea inscribirse en el marco de la “antropomorfización del capital” con el fin de responder a la pregunta: ¿qué sucede cuando el fin de la *distribución* deviene forma *extractiva* al interior de eso que llamamos “sociedad civil?” ante el estado total¹? Esta es la pregunta

¹ Sobre la tesis de la antropomorfización del capital, ver *Manuale di sopravvivenza* (Dedalo, 1974) de Giorgio Cesarano y los trabajos de la revista *Invariance*. Para una reconstrucción sobre la crítica del capital de Cesarano & Camatte, ver el reciente dossier “The Passion of Communism”, *Endnotes* 5, 2020: 248-303.

que roza el vórtice de nuestra problematización, y sobre la cual aún podemos extraer consecuencias decisivas.

La expropiación (1973) quizás sea el filme más incomprendido de cuantos hizo el cineasta chileno durante el período de la Unidad Popular en Chile. En el período que va desde finales de los sesenta al golpe militar de 1973, Ruiz realizó una serie de intervenciones marcadas por el *cine de indagación*; aunque, a diferencia del cine político de la época (el colectivo Vertov y Chris Marker, cine de base argentino, o los documentales de Santiago Álvarez), Ruiz se valió de la experiencia del proceso chileno para experimentar con recursos paródicos que interrogaban el nudo entre realidad, lo político, y la representación (Goddard, 2013). *La expropiación* fue una producción terminada en el exilio francés, puesto que había sido realizada apenas unos meses antes del golpe de estado. En efecto, 1973 fue año cardinal pues fecha una mutación epocal no sólo a nivel histórico, sino también en la concepción ruiziana del arte. Como ha argumentado Willy Thayer: “El Golpe de Estado no constituye para Ruiz, “la catástrofe política integral de derrota” ni la única gran experiencia ético-política de la historia nacional... sino la visibilización una vez más, del conflicto central, del antagonismo amigo/enemigo como concepto modernizador de lo político en el pasaje hacia su crisis, a saber, la imagen utópica o de ninguna parte” (Thayer, 2019). Ese año inauguró una época que liquida el espacio de lo social como imagen del mundo (*Weltbild*), que da lugar a la movilización ilimitada de la economía como nuevo dispositivo metafísico². Esta dimensión ilimitada de la economía permite el ascenso civilizatorio de la metrópolis como espacialización de la lógica del principio de la equivalencia general del capital. Desde luego, esta fase de aceleración civilizatoria postfordista, como ha visto Marcello Tari:

2 En este mismo año, Jacques Lacan pronuncia su importante conferencia sobre el “Discurso Capitalista” en Milán. Ver, *Jacques Lacan, Lacan in Italia, 1953–1978: En Italia Lacan* (La Salamandra, 1978).

“Se basaba sobre el crecimiento infinito, la producción y el consumo infinitos, [1973] significó que estaba empezando un declive infinito... Por otra parte, muchos economistas dataron fatalmente al año 1973 como el inicio de la llamada globalización neoliberal, con sus correlarios de guerras, *green economy* y persecución de las formas de vida simplemente distintas. El estado de excepción permanente, en que vivimos, estaba dando sus primeros pasos marciales.” (Tari, 2018: 45).

La expropiación se inscribe en esta constelación del reajuste de los aparatos totales del desarrollo en la historicidad de su presente. El filme plantea un argumento muy sencillo: Jaime, un agrónomo de la CORA (Corporación de la Reforma Agraria) del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende tiene como misión expropiar un fundo de una gran familia latifundista. Por otro lado, Don Nemesio (ya desde el nombre Ruiz instala la *gestalt* del enemigo) se propone “adelantarse a las circunstancias” y auto-ex-propiarse de su fundo. El gesto ruiziano invierte la lógica que empalma a ambos polos: una expropiación que es rechazada por los dominados, y una ex-apropiación que se entrega sin coerción. En el mundo rabelesiano de Ruiz, los presupuestos legislativos de la historia (burguesa y marxista) son inmediatamente interrumpidos. En efecto, *La expropiación* depone la estructuración de la “lucha de clases” (Ruiz, 2014). En otras palabras, el patrón que se auto-expropia y el agrónomo que impone su legitimidad ponen en crisis el movimiento de opuestos desde el resto mítico de una historia que ahora es el material para una lógica cambiaria. Entiendo lo mítico aquí como la irrupción del tiempo de lo no-sintetizable en la dialéctica interna de una historia que es irreductible al tiempo fáctico del mundo de la vida. En efecto, no hay que esperar a *Diálogos de exiliados* para documentar la sospecha de Ruiz por el diálogo (dialéctica del logos) como sutura mediante una política compensatoria (Carchia, 1990). Al comienzo de *La expropiación*, vemos que Jaime y Nemesio han asistido a la misma escuela, comparten un mismo pasado, y más importante aún, concuerdan que el diálogo es la única forma capaz de frenar una guerra civil en la nueva configura-

ción social del socialismo chileno. Los desacuerdos ideológicos entre Jaime y Nemesio se diluyen en esta estructura dialógica en un vector fundamental que los atraviesa: la *producción*.

En efecto, la transacción del fundo se realiza mediante una demanda concreta del parte de Nemesio: “Jaime, lo único que le pido es que mantenga el mismo índice de producción”. A lo que Jaime responde: “Descuide, Nemesio, la producción es nuestra meta”. El upista Jaime encarna una extensión grotesca de Don Nemesio, que alegoriza el pasaje de la producción latifundista a la forma de redistribución de los bienes materiales, pese a que el agrónomo insiste todo el tiempo que ellos, los socialistas, tan sólo buscan “un lugar en la historia de este país”. En efecto, las armas de combate para llevar a cabo dicha transformación social son las mismas que las del mundo burgués. En una secuencia hamletiana del documental -vemos a Jaime teatralmente ensayando un soliloquio con cráneo de un agrónomo decimonónico del fundo- la duda se reprime mediante la interiorización de la legalidad burguesa. Una legalidad que es, como sabemos desde Hamlet, siempre compensatoria de la caída a la crisis de legitimidad³. Puesto que la finalidad del nuevo socialismo era el horizonte de la producción, no había mejor instrumento para ese fin que el dispositivo de la legalidad burguesa a la que se quería trascender desde el campo de lo político. Como dice Jaime mimetizando el orden y la excepción: “Al final tenemos que luchar con sus propias armas, la constitución... pero si eso falla, tenemos la violencia como razón del pueblo”. Por estos mismos años, el jurista Carl Schmitt escribía en “La revolución legal mundial” (1979) que los nuevos revolucionarios profesionales, ya no concebían la dictadura del proletariado como la forma legítima de la lucha por el poder, sino que ahora el partisano se valía de métodos estatalmente legales, emanados del constitucionalismo democrático pero moralmente tecnificados para

3 Como es sabido, la figura hamléctica ha sido tomada en ocasiones como una figura hiperbólica de la caída a la crisis interepocal de legitimidad, donde la economía del actuar se suspende en su finalidad de estabilizar un nuevo reino con respecto del agotamiento del anterior. Sobre la temática hamléctica de la legitimidad, ver *Hamletica* (2009), de Massimo Cacciari, y *Broken Hegemonies* (2003), de Reiner Schürmann, 642-643.

la supresión hegemónica de la diferenciación de lo político (Schmitt, 2014b). La nueva legitimidad revolucionaria, que conduce al pueblo hacia su destino histórico, paradójicamente se validaba de la misma matriz burguesa de la propiedad administrada y del mandato moral.

De ahí que la nueva legitimidad revolucionaria no admitía fisuras internas a su *ragion di stato* entregada a las demandas de la movilización del presente. Como se registra en una de las secuencias más dramáticas de *La expropiación*, una vez que Jaime decide “liberar” a los campesinos del fundo, éstos le confrontan, antorchas en mano, dispuestos a disputarle su capacidad “mediadora” que él dice representar. En este encuentro la sombra de la anomia comienza a asediar a la razón legal. En primer lugar, el nuevo paradigma de representación política neutraliza la energía del conflicto, pues ahora toda “emancipación” quedaría inscrita en una forma de subordinación a la ratio de un mando hegemónico. La aporía antes invisible ahora queda encubierta: la transferencia del nomos de la tierra, necesita traducir legalmente otro nomos de lo social como sometimiento absoluto de un nuevo principio que legisla el conflicto.

Toda la secuencia de este momento ocurre durante la noche. Ruiz muy cuidadosamente construye un plano completamente oscuro, apenas iluminado por las llamas de las antorchas que los campesinos alzan a la distancia. Las llamas del fuego parecieran quemar la imagen e irrumpir la hegemonía que busca someterlos mediante el consenso. El altercado de esa noche psicótica (lo es para la mentalidad iluminada del agrónomo), los campesinos son sujetos *cualsea*, inidentificables, sin rostros, y, por lo tanto, incapaces de ser interpelados desde la estructura de una política representacional ampliada. En otras palabras, los insurrectos de la noche destituyen la forma de la producción como redistribución de los bienes. El nihilismo político del agrónomo nada tiene que ver con la falsa conciencia o la esencia burocrática de su carácter, sino con la forma productivista que los campesinos impugnan. Este marco entendía el socialismo nacional-popular como una nueva fase acelerada bajo la conducción de un productivismo

económico masificado. En efecto, como ya Carl Schmitt lo había notado en “Apropiación, partición, apacentamiento”, el socialismo tampoco se escapaba a esta estructuración nómica:

“...como el liberalismo resuelve la cuestión social refiriéndose al aumento de la producción y la del consumo, aumentos ambos, en definitiva, que habrán de resultar de la libertad económica y de las leyes de la economía. En cambio, el socialismo plantea la cuestión social como tal, pretendiendo solucionarla como tal. ¿Y qué es la cuestión social? ¿Cuál es el orden de prelación de las tres categorías fundamentales del n o m o s [*apropiación / división / producción*], dentro del cual se mueve? ¿Consiste esencialmente en una cuestión de apropiación, o es una cuestión de reparto y de distribución justos, por lo que el socialismo viene a ser ante todo una teoría de la redistribución? No es sólo el socialismo radical, ni es sólo el comunismo el que hace referencia a una distribución y una redistribución: esta referencia se halla ya en el concepto de lo social” (Schmitt, 1997:61).

La fantasía del agrónomo escenifica un modo de reproducción de lo social mediante una justificación teleológica y legalista. La expropiación, en tanto que forma de redistribución de la tierra, ahora surgía como una apropiación que no solamente había ocurrido en el pasado, sino que continuaba efectuándose como justificación en el presente. De esta manera, la proyección de la revolución se reducía a una nueva forma de dominación en nombre del “compañerismo”; esa entelequia subjetiva que unos años antes Ruiz había cuestionado en su documental *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971). ¿Es posible dialogar con los fantasmas? La escena nocturna interrumpe el tiempo de la producción e introduce la imprevisibilidad demoníaca en la gestión del nuevo socialismo. En la última secuencia del documental, ahora a plena luz del día, Jaime llega al fundo para encontrarse por última vez con los

campesinos. Y le confiesa a Don Nemesio: “Anoche me molestaron los fantasmas”. Valga recordar que la noche antes, Nemesio había invitado a Jaime a una velada para que conociera a sus antepasados: todo un cenáculo de militares, curas, y viejos aristócratas de la historia oficial de la fundación del poder político chileno. Los fantasmas de los siglos acechan las noches del fundo. Pero sabemos que los fantasmas provienen de otro *mundo*. El espectro es el quiasmo originario entre vida y mundo: una forma de vida jamás puede ser reducida a los *nomoi* de la apropiación y la fundación violenta del derecho.



Imagen 2. Fotograma de *La expropiación* (1973). Dir. Raúl Ruiz

El destino de Jaime es mortífero. En efecto, la muerte de Jaime culmina en una ‘brutalidad gratuita’: una turba de campesinos nos devuelve una grotesca escenificación de despellejamiento. Aquí me gustaría detenerme en una imagen que Ruiz yuxtapone para registrar la muerte del agrónomo. La imagen no es propiamente la de un *me-*

mento mori barroco, sino la de un cuerpo desfigurado y visceral como performance de la carne. Esta *performance* es la transfiguración del cadáver [imagen 2]. En efecto, hay una densidad iconográfica en este plano que, asumiendo el cosmos pictórico del propio Ruiz (su interés por la pintura carnal de Soutine y Tiziano) nos remonta a la escena mítica de Marsias (Ruiz, 2017). Me gustaría sugerir que una lectura iconográfica de la muerte despellejada de Jaime tiene que ver como una reescritura de *El castigo de Marsias* (1576), uno de los cuadros del último Tiziano que es, a su vez, un diagrama del cataclismo del equilibrio de la pintura [imagen 3].



Imagen 3. Tiziano. *Desollamiento de Marsias* (1576)

Antequam lux, tenebras: podemos decir, de la mano de Edgar Wind, que el despellejamiento de Marsias convoca a los poderes di-onisiacos contra la claridad apolínea. Este es el rito mediante el cual la belleza interior se revelaba contra el caos informe finito de lo exterior (Wind, 1967). Sabemos que, en la época de Ticiano, la figura de Marsias representa al músico rupestre en oposición al cultivado y ciudadano Apolo. La secuencia del despellejamiento -que curiosamente no es realizada por Apolo, sino *delegada* al asistente, esto es, al burócrata- no es índice de una violencia anómica sino lo contrario: la irrupción de un fantasma en la legislación entre el sacrificio y la política al interior de un territorio. Por supuesto, no se nos escapa la importancia que Ruiz le confirió al fantasma como fuerza mítica en el arte. Solo basta recordar su programático “Por un cine chamánico”:

“El 4 de julio de 1896, Máximo Gorki escribía: “La otra noche visite el reino de las sombras. Un lugar silencioso, con hojas de cedro que tiemblan en el viento y formas humanas grises, condenadas al silencio perpetuo. Un mundo gris, un mundo de silencio, un mundo de muerte”. De eso estamos hablando: de ese llamado dirigido a nuestros antepasados que llegan envueltos a su película invisible; de ese viaje por el más allá, ya sea el nuestro o el de los *mundos* animal, vegetal y mineral; y de ese regreso a nuestro mundo por *camino*s inexplorables. Eso es exactamente lo que practica el cineasta chamán”. (Ruiz, 2013: 100).

Este momento condensa el vórtice de su filosofía sobre la imagen mítica que fisura el dualismo de la historia, así como el *complexio oppositorum* de la forma barroca. Dos elementos decisivos emergen de esta instancia. En primer lugar, la idea de un pluralismo de los mundos. Esto nos retrae a la que quizás sea la interpelación más importante de *La expropiación*. Viene dada por la esposa de Nemesio, en la escena de la sobremesa: “El pobre mundo está patas arribas. ¿Pero, qué significa vivir o transformar el mundo?” A lo que Jaime responde con la plegaria del marxismo revolucionario de la época: “Ayudar a la clase obrera”. Pero “ayudar” es solo una manera de encubrir la incorporación a la producción mediante el consenso. Ya sobre estos mismos años,

se había intuido cómo el avance de la totalización material del capital ilimitado hacía recaer en el sujeto la consistencia de un movimiento que integraba *los modos de producción de lo existente* como lo idéntico de una transición ralentizada fuera del capital (Cesarano, 1974). A la pregunta sobre la *transfiguración del mundo*, Ruiz respondía con un distanciamiento externo a la dialéctica maquínica de la expropiación.

La estrategia consistía en tomar distancia del fideísmo del desarrollo; una forma de coacción que Albert O. Hirschman veía como el presupuesto del dominante: “Obligar a ser honesto mediante la amenaza de *expropiación* al valor autodeclarado es una práctica antigua” (Hirschman, 1965:102). En segundo lugar, la figura del “camino inexplorable”. ¿Pudiéramos pensar desde aquí una errancia en el mundo más allá de la energía del nomos? ¿Alcanza Ruiz a entregarnos una salida de la máquina de la producción? En la última secuencia del filme Ruiz ensaya una hipótesis: Don Nemesio y su esposa se encuentran en un automóvil de salida del fundo. Don Nemesio habla de una posible estadía en España; mientras que su esposa radicaliza su discurso y mirando directamente a la cámara, habla de la posibilidad de regresar al país. Esta es otra de los gestos paródicos de Ruiz: la élite, y no la clase obrera, ha sido capaz de imaginar un afuera de su ruina. Claro que hoy podemos decir que la élite es el fantasma liberado la extracción (renta) como *plus ultra* del nomos de la producción. El filme termina con los campesinos cerrando el paso al automóvil. ¿Habrán podido salir Don Nemesio y su esposa, o habrán terminado en un destino similar al de Jaime?

Ruiz una vez dio una enigmática interpretación sobre el último plano: “...el final [de *La expropiación*] estuvo inspirado en las postales chinas que muestran a campesinos tomando las calles”(Chanan, 1975:39). ¿Cómo interpretar este final? ¿Y qué son realmente esas “postales chinas”? Es probable que Ruiz llame “postales chinas” a los afiches públicos (*dazibao*) usados durante la Revolución Cultural, pancartas de una nueva división del espacio público (Lincoln & Tompkins, 2007). Sin embargo, es improbable que Ruiz esté ofreciendo una salida “maoísta”

a las contradicciones en el seno del pueblo, puesto que el maoísmo es otra síntesis que intentó, con toda la severidad de la *auctoritas*, hacer del humano un sujeto político estrictamente de modernización para superar todo el mundo de la vida campesina. El maoísmo está muy lejos de constituir un éxodo del nomos orientado a la apropiación y distribución desde la movilización. ¿No es ese también el destino paródico que representan los campesinos del fundo ante sus patrones? ¿No es ese el *futuro* que realizará la hegemonía de la metrópoli? Para despejar una salida hacia un *camino inexplorable*, Ruiz coloca una carcajada final que descarga el crimen y la producción ilimitada de lo social.

La carcajada remite irremediabilmente a la interrupción de lo lúdico. ¿Pero qué puede lo lúdico contra la seriedad de lo político (Huizinga, 2016)? Esa fue la pregunta de Johan Huizinga a Carl Schmitt que regresa en el momento de 1973. Ciertamente Ruiz estaba cansado del absurdo de una política leninista como mera técnica liberacionista (Villalobos-Ruminott, 2015). Contra los cálculos serviles y las mediciones absolutas, Ruiz apostó por una “enunciación herética” como gesto de destitución contra la máquina de la producción. *La expropiación* (1973) invita a pensar un *nomos* por fuera de las declinaciones de la *weiden*, que proyectan la ocupación, la usurpación y la redistribución de las cosas (Navarro Mayorga, 2019). Desde 1973, la unidad del mundo sólo ha intensificado todos sus modos de concreción metropolitana. De ahí que pensar con y más allá de *La expropiación* supone emprender un afuera excéntrico de las trampas del humanismo revolucionario. Una fuga que implica la apertura a una posible legibilidad de otro *nomos* capaz de medirse con el propio límite de su época: el espacio de la metrópoli.

Para explorar la pregunta por la conversión de la metrópoli me gustaría dar un paso atrás, unos años antes, y ver qué nos puede ilustrar un filme como *Memorias del subdesarrollo* (Dir. Gutiérrez Alea, 1968) sobre otro contexto revolucionario, el cubano, donde la expropiación tuvo lugar como transformación al interior del tiempo de vida. Si algo nos muestra *Memorias del subdesarrollo* es justamente el plano sin-

tomático de los efectos de expropiación en un clima de maquinación y movilización hacia el cumplimiento historicista de la lógica del desarrollo. En cierta medida el horizonte de la revolución siempre recayó en una filosofía de la historia que sacrificaba, una y otra vez, lo inapropiable de cada vida. Si bien la película se ha leído a partir de dos vórtices que buscan abastecer rendimientos ideológicos opuestos -la descomposición del mundo burgués y las primeras tramas del exilio por un lado; o la dialéctica histórica de la lucha subjetiva por un hombre nuevo, por el otro- mi tesis es que *Memorias* nos permite entrar en el cosmos singular de una existencia que, desde sus formas contemplativas, arroja luz a una figura que interrumpe el tiempo dialéctico de la producción del socialismo real. Un “socialismo del trópico” que venía a ofrecer una tercera figura a la burocratización soviética y al etapismo mecanicista de los viejos partidos comunistas latinoamericanos.

En *Memorias del subdesarrollo*, Sergio es el último burgués que va haciendo conciencia del fin de la sociedad capitalista como crisis que pronto se encontrará reabsorbida por la recentralización del trabajo. Nos olvidamos a veces de que la primera línea del filme es una declaración directa sobre el productonismo que rápidamente la revolución colocará como motor de su energía subjetiva: “*Allá tendrá que trabajar*” [en los Estados Unidos]. Si bien la sentencia es una referencia a quienes abandonan la isla hacia Miami, no es menos cierto que también nombra la crisis del distanciamiento entre Sergio y la nueva realidad revolucionaria. El *bildung* revolucionario es lo que acecha a Sergio: “*Acá también tendrás que trabajar por la revolución*”. Por eso Alea ubica a Sergio a la mayor altura posible del suelo; en un piso alto de un edificio habanero que le permite un proceso psíquico-visual de distanciamiento ante el nuevo absolutismo de la realidad. La movilización es la fuerza que arrasa todo. Por eso la distancia ayuda a imaginar, pero también a descargar las presiones que emergen desde una socialización que se quiere “productiva” para sus súbditos. La posibilidad de tomar distancia de la metrópolis en su metamorfosis hacia una nueva verticalidad espacial se desoculta mediante un exce-

so de mimesis, donde el brillo de la vida psíquica intenta compensar el paulatino agotamiento del tiempo de la *vita contemplativa*.

En una secuencia ante el espejo de su cuarto, Sergio redescubre su potencia contemplativa mediante una gestualidad, que lo aleja de la realidad mediante el uso de las cosas que han quedado (unas medias de mujer, un lápiz de labio, la desgravación de una voz fantasmal). El acontecer del gesto es inenarrable, ya que tan solo busca jugar en la realidad sin ninguna inscripción en la historia. La descarga de una mimesis sin espectador es la crisis de un estilo que se ve presionado a las formas de contemplación hacia su deterioro final. Una vez que el sujeto se auto-contempla en su vaciamiento gestual alcanza distanciamiento del nuevo principio de realidad. Ese proceso kenótico, que desplaza la representación y la desfigura, no tiene legibilidad productiva para una realidad que busca una unidad política en virtud de un horizonte de lucha sin tregua. La desfiguración de Sergio es un retiro de la realidad hacia el último refugio de las formas. Por eso, en un momento Sergio cuestiona su lugar en la totalidad metropolitana: “¿Quién ha cambiado, yo o la ciudad?”. Una vez que se cuestiona su inscripción en la realidad, la figura sólo puede encontrar una salida ante la maquinación del nuevo orden social. Todo el ejercicio meditativo interior de Sergio es un esfuerzo por entender a la ciudad como un espacio para habitar una totalidad productivista. Buscar una salida de esa totalidad repara en la desconexión entre acción y vida que nombra a toda aventura del singular.

De ahí que la fuga de Sergio no sea aquella que simplemente opta por irse de la isla, apostando por un voluntarismo subjetivo (‘el exiliado’ que vive ahora a la sombra del revolucionario); sino que termina por abrazar su desdichada desistencia, y, por lo tanto, habitar la fisura al interior de la nueva configuración metropolitana. En la medida en que la vida es un trazo de la finitud donde la muerte es su exceso, la kenosis es el vaciamiento de toda representación normativa. Por eso Sergio dice en un momento del filme: “Yo no soy ni revolucionario ni contra-revolucionario, yo soy *nada*”. Un nada sin resto ni reabsorción

a un proyecto concreto. Justamente, la labor de lo negativo, en tanto que epicentro de la dialéctica, es lo que formaliza esa nada en algo, puesto que es el abastecimiento de una latencia que homogeniza sus modos de exposición, sus gustos, e incluso su aburrimiento, al orden de la subjetividad. La fuerza de la revolución que se propone la superación del “subdesarrollo” deviene como el intento de colmar ese vacío en una imagen temporal que emerge del nihilismo como fuerza que hace de la política el último principio de legitimidad. Por esta razón es que no hay movilización total del aparato social de la historia sin antes afirmar un sujeto como enemigo central esa “nada”; lo cual supone, en última instancia, la devastación de todos los modos contemplativos y sus exteriorizaciones heterocrónicas que le son propios al singular, ahora mellados bajo el tutelaje regulativo de la forma. El espíritu de la dialéctica en la historia y en la forma cinematográfica encierra un metabolismo por el cual se ordena temporalmente lo político reducible a la relación intensificada en la inclusión forzada de un *compañerismo* taxativo y sacrificial.



*Imagen 4. Fotograma de Memorias del subdesarrollo (1968).
Dir. Tomás Gutiérrez Alea.*

El nomos de la revolución, en última instancia, es la reducción de la vida a la sublimación de un antagonismo superado. La existencia de Sergio, en cambio, es lo que fisura cada engranaje de la nueva máquina de la reproducción social. De ahí que la quema de la tienda *El Encanto* constituya la primera devastación contra los modos sensibles del singular. Es una imagen que apenas queda registrada en el *collage* del filme, y que constituye, un agujero ominoso en el ambiente bélico generado por la crisis de octubre [imagen 4]. La ruina de *El Encanto* es el primer atentado contra la vida contemplativa del hombre en la ciudad, ya que, como ha visto Emanuele Coccia, los bienes no sólo son mercancías abstractas, sino que también proyectan un museo de la afección vital, esto es, un lugar donde el orden moral de los bienes entra relación con la imagen icónica de las cosas (Coccia, 2018). El bien moral de nuestra inclinación sobre las cosas no está dado desde un mandato, sino por una auto-expropiación de una sensibilidad y un gusto que define la totalidad de las relaciones con los objetos. Es por esta razón que los bienes garantizan una felicidad en lo real, ya que nos liberan, aunque sea momentáneamente, de la producción exponiéndose al afuera entre mi existencia y las cosas del mundo. El produccionismo de la revolución, al contrario, puede definirse como la devastación entre la relación modal entre un singular y los bienes, ya que todo ha quedado administrado en función de un sentido último de la historia. La secuencia de las ruinas de *El Encanto* pudiera leerse como una brevísima alegoría del inicio de un proceso sacrificial de la historia, en el cual, más allá de la dispensación literal de la vida en episodios propios de la violencia revolucionaria (el ‘foquismo guerrillero’ como horizonte de radicalización subjetiva), es fundamentalmente una manera de destrucción del afuera de la vida misma, esto es, de la capacidad de auto-contemplarse como condición insondable del ser con las cosas del mundo. El nuevo nomos revolucionario solo entiende a las cosas en un sentido de equivalencia general, y es por razón que los individuos, como las cosas en el mundo burgués, comiencen a ser entendidos a partir de una totalización que les garantiza un único

sentido de la vida mediante nuestra “posición estructural subjetiva”, como lo enseña la paideia de *Moral Burguesa y Revolución* (1963) del filósofo argentino León Rozitchner que Sergio compra en una de las librerías habaneras. El sentido de la totalidad es inseparable de nuestra integración a la subjetividad como dispositivo que nos fija a una posición determinada.

Volvamos a Sergio. La latencia “memoriosa” del candor afectivo que ha sido su vida, es autoconsciente de la enorme transformación metropolitana en su presente. La realidad se torna opaca a pesar de su nueva legibilidad de los cuerpos. En efecto, en la escena en que acompaña a su amigo Luis al aeropuerto, Sergio le confiesa: “Yo ya conozco a los Estados Unidos, mientras que esto aquí es un misterio”. No podemos desestimar ni rebajar la densidad de la palabra misterio, que ya adelanta al juicio en su contra en la secuencia final de la película, pero que también es índice de la nueva asimetría entre la dimensión contemplativa y la nueva realidad entregada a la movilización social. Como sabemos desde los conocidos textos de Jünger durante la década del treinta, la movilización no es sólo la agitación de un llamado de guerra, sino la disponibilidad y el ensamblaje efectivo del horizonte productivo (Jünger, 1995). De ahí que la ciudad se proyecte como un espacio de una guerra contra las formas de vida: uniformidad, verticalismo, militarismo, y régimen iconográfico que genera coordinación y disciplinamiento de los hábitos sociales.

La revolución como nuevo proceso objetivo de la temporalidad sustituye a la contemplación singular. En la ciudad reinan la vigilancia, la rectitud moral del militante, y el compromiso abstracto. El mal-estar en la metrópoli deviene en lo que, por estos mismos años, Martin Heidegger llamó el dominio cibernético, que no es otra cosa que el momento en que las prácticas racionales y su técnica-política pasan a ser una unificación racional de los hábitos (Heidegger, 2010). Una vez que la metrópoli ha caído en el diseño cibernético, los procesos de distanciamiento propios de las formas de vida entran en crisis. Al final, esta es la crisis de Sergio, quien ya no puede concebir la ciudad como

un espacio de la aventura -una de las figuras por la cual podemos dar con nuestro carácter (*ethos*)- donde es posible que sobrevenga la felicidad. Una vez que la aventura termina, lo que encubre es el nomos de la producción bajo los inexorables auspicios historicistas. Como bien supo sintetizar Hegel, desde la filosofía de la historia no hay felicidad, sino sólo páginas para las grandes satisfacciones⁴. Eso es lo que Sergio registra al interior del 68 cubano.

Por eso no es un detalle menor que Sergio se autoanalice al final de la película como “una planta monstruosa, de hojas enormes y sin frutos”. Ese ha sido su estado mientras revisa el médium de su propia *imaginación* (de ahí que su vía de acceso sean viejas fotografías). Ese estado vegetativo, que Emanuele Coccia ha identificado como el estado supremo de la contemplación auto-expuesta de las plantas, es realmente su existencia como un afuera de la vida que ahora ha pasado a ser una reserva extractiva de lo social. El afuera, entonces, no es el *nomos* que limita una tierra o una maquinación del sentido de la historia, sino la posibilidad de poseer una expropiación de las apariencias de las formas. El espíritu de la revolución proyecta energías sobre los cuerpos y las libertades del hombre social; pero también expropia las apariencias que constituyen el brillo de cada singular. En la nueva metrópoli, ahora entregada a la lógica cibernética y a la fuerza de la movilización, Sergio solo puede asumir el espacio inmemorial que intenta reconstruir la historia de su contemplación como vida vegetal.

4 Escribe Hegel en la *Filosofía de la historia* (2000): “Los tiempos felices en ella son páginas en blanco. Ciertamente que en la historia universal se da también la satisfacción, pero esta no es lo que se llama felicidad, pues es la satisfacción de fines que sobrepasan los intereses particulares. Los fines de importancia para la historia universal requieren voluntad abstracta, energía, para ser mantenidos. Los individuos de significado para la historia universal, que han perseguido esos fines, han encontrado ciertamente satisfacción, pero han renunciado a la felicidad”.



Imagen 5. Fotograma de Memorias del subdesarrollo (1968). Dir. Tomás Gutiérrez Alea.

Una vida contemplativa no supone el cierre en la historia, sino el trazo que el tiempo ha dejado en esa vida; incluso en actos banales, como en la fotografía de Sergio detrás de una tapia de bailarinas, que recuerdan al comercial de las medias femeninas *Dim Collat* desde el cual Giorgio Agamben ha leído la potencia de una nueva humanidad por venir, ya que la superficie publicitaria le devuelve la gestualidad y la gracia al viviente [imagen 5] (Agamben, 2001). El arcano del misterio de la revolución productiva reside justo en tomar la ruta opuesta: ordenar el cuerpo social inhabilitando toda experiencia singular. La primacía de la política sobre la felicidad no puede ser otra que la gestión de los males menores.

Por estos mismos años, en un texto titulado “La Revolución, sombra o luz”, Dionys Mascolo escribirá a propósito de la Revolución Cubana: “Lo que impresiona en la revolución cubana es precisamente la ausencia casi total de una metafísica de la infelicidad... por lo que aparece aquí la posibilidad maravillosa de dar al mundo un ejemplo de un comunismo de nuevo estilo” (Mascolo, 1967). No hay que repetir aquí la manera en que la Revolución Cubana traicionó la posibilidad

de generar un estilo como latencia singular y expresiva. En realidad, pudiéramos decir que el verdadero revolucionario en *Memorias del subdesarrollo* es el propio Sergio, en la medida en que su vida vegetal es la última imagen de un sujeto que vive su vida sin un pecado original porque sabe que su cuerpo (el tacto de su mano sobre las cosas, los cuerpos, o de la mirada sobre un cuadro) es el lugar atópico de una dispersión por su propia medialidad.

Por decirlo con palabras de Giorgio Cesarano, una revolución corporal es aquella que es no solo irreductible al capital, sino la que es capaz de superar la angustia para experimentar una libertad no sometida a las pulsiones de un mandato fundador de culpa (Cesarano, 2023). La revolución caída a la matriz ideológica pudo universalizar los modos productivos del hombre, pero fue incapaz de atender a las condiciones de los modos improductivos sin los cuales no había posibilidad de transformación antropológica. De ahí que pudiéramos decir que la astucia dialéctica de la nueva revolución, su intento por articular un nuevo sujeto moral consciente de sus actos, moviliza dos fuerzas externas para llevar a cabo la concreción de este proceso. Por un lado, sitúa al sujeto ante un “proceso” sobre su propia condición existencial. Más allá de su especificidad amorosa y de índole “privada”, el juicio por “acoso sexual” es la puerta de entrada a la revolución como proceso misterioso, esencia propia de una burocratización que administra el vínculo entre la culpa y las deudas sobre el tejido social. Cómo ha visto el sociólogo Vincent Bloch, el fenómeno de la “lucha” durante la Revolución Cubana constituyó un dispositivo para regular un proceso flexible sobre el cual desplegar la constitución del nuevo sujeto revolucionario (Bloch, 2018). El misterio burocrático organiza la nueva subjetividad del hombre nuevo reduciéndolo a una humanidad en pleno estado de culpa. Así, no habrá una revolución atravesada por la felicidad, sino sólo una máquina teológica-política que ordena la unidad de los cuerpos.

Para Sergio, ese “misterio de lo real” deviene un “proceso” que es intrínsecamente infinito, ya que puede incluso atravesar el recinto de

la corte hasta llegar al propio espacio doméstico, esa excepción a la presión de lo Social. Quizás un hecho que se olvida, pero que informa la totalidad de esa exterioridad contemplativa que hemos descrito antes, es que Sergio sea un rentista, tal y como él se define ante el personal del Ministerio de Vivienda cuando estos le visitan para contabilizar sus propiedades. Conviene preguntarnos, ¿qué es realmente un rentista? Ya Max Weber nos decía en su ensayo “La política como vocación” que es una figura de lo *dispensable*: “La persona que es incondicionalmente ‘dispensable’ [en la sociedad moderna] es el rentista, quien es alguien cuyos ingresos no fueron ganados. [...] Ni el trabajador ni el empresario moderno de la gran industria, es dispensable en este sentido. Ya que es el empresario quien está ligado a su empresa y por lo tanto no es dispensable” (Weber, 2009: 67).

En palabras de Theodor Veblen en las primeras décadas del siglo, la figura del rentista encarna un “propietario ausente” (Veblen, 1923). Esto significa que la vida del rentista es espectral, porque reside afuera de los modos indispensables de la producción y del trabajo. En efecto, lo que hace posible que Sergio viva una vida de contemplación y de distanciamiento es justamente es su ontología *dispensable*, esto es, de un ser cualquiera ante las demandas de la producción. La figura del rentista consta de una mínima antropología de la institución que relaja el peso de las acciones para abrirse a la contemplación y a la afección del mundo. El juicio final contra Sergio, por lo tanto, debe de entenderse como un proceso concreto contra su condición de rentista dispensable; una fuerza de ley que lo traduce a la carga de lo indispensable en la nueva organización revolucionaria. El lema de la revolución bajo la conducción productivista ahora implica que es una masa *indispensable* para la construcción de sí misma. En efecto, para un director de cine pedagógico como Santiago Álvarez las masas revolucionarias era la unidad indispensable en ese “guión cinematográfico que son los discursos de Fidel”⁵. La revolución, por lo

5 Decía Santiago Álvarez en una publicación uruguaya de 1968: “Fíjense en los discursos de Fidel. Son mis mejores ejemplos de lo que es un buen guión. Fidel se expresa como si utilizara secuencias cinematográficas, estructura imágenes retrospectivas y

tanto, además de una *stasis* que vuelve porosos los dualismos entre interior y exterior, entre lo público y doméstico, entre sociedad civil y hogar, es también una forma que expropia las formas dispensables de la contingencia del viviente.

Si como ha dicho Alberto Moreiras el rentista es “una de las últimas figuras felices de Occidente”, entonces pudiéramos decir que Sergio es una variante caribeña de una vida irreductible a las demandas productivistas⁶. La condición de ese *ser dispensable* -que es también consistente con la delegación en cuanto función de una exteriorización- en la producción nos abre a una libertad de nuestros modos contemplativos que siempre desconocemos. De ahí que la gran astucia de la época de la reproducción y su especialización nómica de la metrópolis consistió en la construcción de un tiempo de la historia que reducía a una totalidad del tiempo de las formas de vida. Por eso en sus recorridos urbanos, sus monólogos, su manoseo sobre imágenes de la historia del arte (un lienzo de Botticelli), o sus divagaciones en el Museo de Bellas Artes donde alcanzamos a ver un cuadro de Ángel Acosta León (un pintor que asumió la tonalidad maquina de la ciudad de La Habana); Sergio encarna una vida sabática que se vuelve parasítica de las nuevas pulsiones revolucionarias. El lente de *Memorias* tuvo el acierto de registrar el momento en que un personaje voyou désœuvré como Sergio percibe el fin de la fiesta como traducción a la lógica ceremonial y carnavalesca de la administración extractiva de los cuerpos⁷. En este sentido, Sergio es el último testigo

prospectivas, hace un montaje dialéctico, dinámico, moderno y comunicativo a la vez. Eso es precisamente el cine: el carácter indispensable de la masa”. Santiago Álvarez «Declaraciones», en *10 años de cine cubano: publicado por el Departamento de Cine de Marcha en homenaje al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*. Montevideo: *Marcha*, 1969. 9.

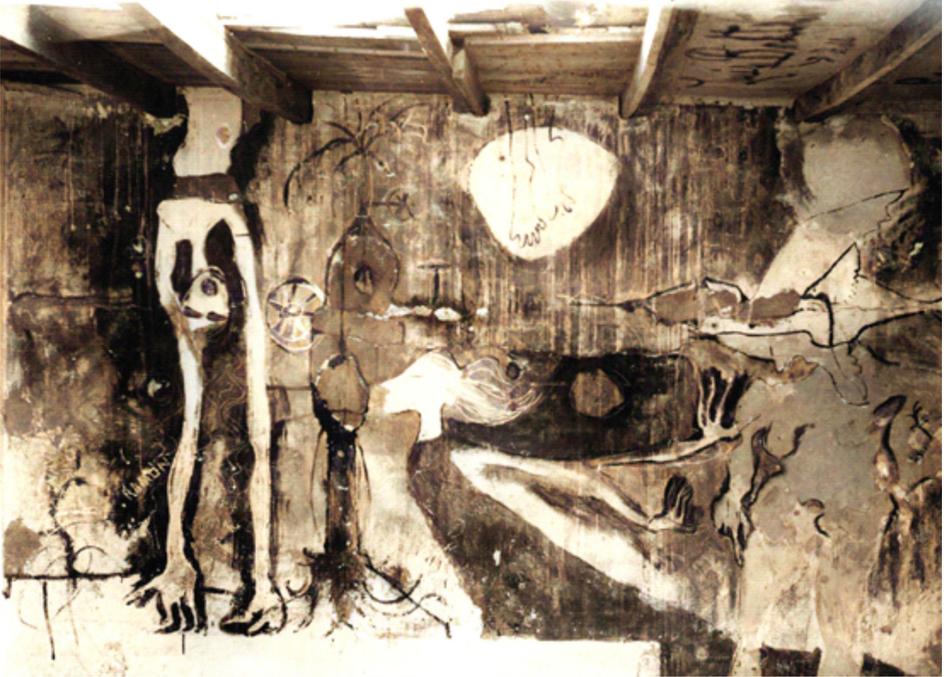
6 Alberto Moreiras relaciona la felicidad del rentista a la figura del hombre sabático de Kójeve. La felicidad sería el resto inapropiable de una existencia que ya no se deja administrar desde la politicidad. La cita aludida de Moreiras fue parte de una conversación que tuvo lugar en un trattoria de Manhattan en la primavera de 2019.

7 Conviene recordar aquí el auge de documentales sobre carnavales en el cine cubano de los sesenta, entre los que destacan *Carnaval* (1960) de Fausto Canel, *Primer Carnaval Socialista* (1962) de Alberto Roldán, y *Los del baile* (1965) de Nicolás Guillén Landrián.

de una experiencia sabática que nos convoca a imaginar un fuera de la antropomorfización del capital y de su temporalidad hipotecada en la abstracción del futuro.

CAPÍTULO 3

Un viaje inconspicuo: pintura y nihilismo



*Imagen 6. Mural de Ángel Acosta León en la casa de Eduardo Michelsen, 1963.
Archivo de Fedro Villares.*

Comencemos *in medias res*. Estamos ante el mural que Ángel Acosta León dejó inacabado en el apartamento habanero del pintor Eduardo Michelsen antes de irse a su exposición en Países Bajos de la

que nunca regresaría. La existencia de este mural suele ser una memoria compartida entre algunos partícipes de aquellos años, a pesar de que la documentación fotográfica es escasa, por no decir inexistente. Esta única imagen dificulta vislumbrar la amplitud de la composición del mural; y, sin embargo, estimo que en él encontramos una entrada al mundo pictórico de Ángel Acosta León [imagen 6]. Más allá de los trazados y las líneas errantes que se funden con el espesor del color café, alcanzamos a ver una rueda y una palmera hacia el centro del cuadro, mientras que dos figuras organizan el eje de la composición: una figura humana con largas extremidades cae verticalmente hacia el lado izquierdo, y la silueta de una figura femenina que parece flotar en el espacio. Las marcas -e incluso algunos nombres que alcanzamos a ver en varios rincones de la tela- inscriben el cuadro en la génesis originaria de la pintura misma: el interior de la caverna, donde el mundo de las sombras auguraba una secreta celebración con las formas visibles del mundo. De la misma manera que hay un espiral entre los fragmentos y figuras de la tipología pictórica de Acosta León, hay también un vórtice que remite el diagrama pictórico a sus orígenes de lo inacabado. Una primera huella de lo que todavía puede nacer. ¿Qué significa nacer y morir en pintura? Esta es la pregunta que emana del mural en casa de Michelsen, y que, de manera ambiciosa, me gustaría situar en el universo pictórico de Ángel Acosta León. Sin lugar a dudas, el artista habanero no dejó de reflexionar sobre los límites de la vida y la muerte. Un drama existencial que es irreductible a la historia, a la producción, a la obra, pero también a la revolución; un drama que persiste a pesar de todo, y contra todo, mediante el cual el artista prepara una forma de escape. Escribiendo en un largo fotoreportaje de la revista *Bohemia*, Lolo de la Torriente podía captar con claridad esta intuición al escribir: “En medio del drama el artista lucha por una salida. Busca la puerta y alcanza a recibir la luz. Avanza lento en medio de una tempestad de miserias y, naturalmente, duda y vacila... Quiere salvarse y que se salven los hombres todos que saben luchar” (De la Torriente, 1962: 113). ¿Es una descripción apropiada

de la propuesta pictórica de Acosta León? Quizás De La Torriente no encuentra las palabras precisas, y su desesperación por dotar de sentido la intuición de la “salida” lo lleva, de vuelta, a la tramposa temporalidad histórica de la salvación y su amortización de la lucha mediante la vida. Sin embargo, si volvemos sobre el mural en la pieza de Michelsen creo que se vuelve difícil de hablar de una lucha, o de la posibilidad de redención mediante las fuerzas subjetivantes propias del sujeto romántico. Ya volveremos sobre el contrapeso encarnado que heredamos del romanticismo afectivo.

Me resisto a creer que la pintura de Acosta León pueda ser tomada como entrada a los salones históricos de la revolución. Al contrario, la salida mediante la pintura se inmiscuye con fidelidad a los restos de la maquinación histórica. Una pintura arrojada a las miserias de los monumentos o las luchas históricas supondría la liquidación misma de la génesis destructiva de la pintura contra el pesimismo situado de la realidad. Ciertamente, este es el combate contra el cliché de Francis Bacon, o la mano que tiembla de Ticiano, o también el anarquismo pictórico de Pissarro en la aurora de la mercantilización de la vida burguesa (Clark, 1999). Las formas de nombrarlo abundan, pero refieren al mismo problema. Este es el dilema del ascenso de una “machine made culture”, como le llamaría Clement Greenberg (Greenberg, 1993). Tomemosle la palabra al propio artista: “¿Mi aspiración? ¡Siempre pintar! Quisiera poder hacerlo todos los días, meterme en el trabajo con el ardor que él imprime a la obra. Pero no siempre me es posible hacerlo, pues necesito allegar mis recursos económicos, ayudar a mi familia, y comprar materiales. ¿Cómo resolver todo esto si la pintura, en Cuba, no da para vivir?” (De la Torriente, 1962: 114). En todo caso la lucha nunca se da en el plano de la vida al interior de la historia, sino más bien en el umbral que separa la vida del acto pictórico. Ahora creo que estoy en mejores condiciones para avanzar mi tesis sobre la pintura de Acosta León: en ella aparece el viaje inconspicuo de la pintura entre formas que jamás pueden comprometer a la existencia. Si digo enfáticamente “viaje inconspicuo” es para recoger varias de las proposiciones que organizan

algunas de las zonas de la pintura de Acosta León: pintura y vida, figura y forma, máquina y cuerpo, pero también posibilidad de estar situado en un lugar ante la fuerza de la maquinación moderna. El viaje inconspicuo es también el viaje aparente de la figura femenina del mural que recorre ciegamente el plano central de derecha a izquierda; como si, cerrando los ojos, a la pintura fuera posible emprender un viaje. Es el viaje de la *desrealización* mediante la apariencia figural que puede prescindir del orden narrativo. Es mediante la apariencia que se ejecuta una toma de distancia con respecto al sentimentalismo de la representación romántica, de su caída a la historia de la producción y a la producción de la historia. En efecto, es el viaje de la figura lo que sustrae la pintura de Acosta León de la vulgaridad de enfrentar directamente a la muerte. Pero la apelación a la muerte siempre hace ver a la vulgaridad como si se tratase de algo profundo (Clark, 1999:387). De vuelta, entonces, a los contornos de la apariencia.

Máquina metropolitana



Imagen 7. Ángel Acosta León. “El juguete” (1962)

Pero nos hemos apresurado, y tal vez sea necesario dar un paso atrás. Esto es, un paso antes de la salida que busca la relación pictórica de Acosta León. Ahora estamos ante “El juguete” (1962), una obra de

importantes dimensiones, que de alguna manera es la coronación de su fascinación por los carros y la forma cinética en los artefactos; esto es, el mundo de la máquina [imagen 7]. En “El juguete” la máquina ha tomado forma antropológica, es una especie fabulada, que se apoya en dos extremidades y mira hacia abajo. La translucidez de su superficie nos facilita ver el engranaje interior: piezas mecánicas, ruedas, conectores, válvulas. El aparato deviene un organismo vivo, como en las pinturas de Roberto Matta en pleno movimiento. Y, sin embargo, las máquinas de Acosta León parecieran estar detenidas o varadas en el espacio-tiempo, carecen de movilidad, y desconocemos la versatilidad de sus ejecuciones. He aquí una diferencia importante con los semblantes de Matta. En la disfuncionalidad de la máquina, Acosta León prepara una salida de la historia y de la comprensión de la realidad. Se nos deja ver cierto detenimiento de la velocidad que caracterizó la *gestalt* de lo moderno. En el catálogo de su retrospectiva de 1967 en La Habana se nos dice que, en efecto, todos los objetos en la pintura de Acosta León “están ya vencidos” (Acosta León, 1967). La palabra es adecuada: vencimiento. En cierto sentido la pintura no es el artificio formal mediante el cual se arruina la operatividad de la máquina; sino que el artista encuentra en el tiempo de la caducidad de la máquina un extravío que conlleva a plasmar la humillación de la experiencia ante el mundo. Algo de esto nos señala tenuemente los fondos grises de las pinturas, como “El juguete” (1962), o también “La paz” (1961), el enorme carrusel bermejo y naranja que flota sobre un fondo gris. ¿Qué es ese fondo gris, y por qué es el recurso necesario para que la máquina aparezca sobre la tela? No hay dudas de que se trata de una lucha interna con la presuposición del marco. Y permite rebajar la máquina a un plano secundario de la representación. Ya hemos registrado el sentido de la humillación de la experiencia; una tonalidad anímica que para Acosta León el proceso revolucionario no pudo del todo transformar. Al contrario, en el momento de los sesenta en que Acosta León se enfrenta a la máquina, su realidad es también una maquinación especializada: una verdadera civilización de la utopía de la máquina. Muy temprano en la modernidad política,

el pensador alemán Adolf Caspary pudo comprender el sentido utópico de las máquinas comunes a los proyectos del fordismo como de la planificación socialista. La máquina constituía la unidad mínima de la abstracción del tiempo histórico de la producción. Conviene recurrir a un momento decisivo de *La utopía de la máquina* (1927) de Caspary:

... la máquina, que ha surgido como un producto excedente por encima y más allá del trabajo necesario, se convierte en el medio de producción necesario para la vida. Si es necesario, la máquina no sirve para satisfacer las necesidades sociales existentes y necesarias, sino que implica su ampliación; si la máquina no está determinada a ser utilizada en un sector económico específico sino a desarrollar un nuevo sector económico, si la máquina no sigue la necesidad que satisface, sino que la precede, sólo cumple su determinación esencial en los casos en que produce necesidades cuya satisfacción es necesaria pero que no pueden ser satisfechas sin la máquina. (Caspary, 1927:74-75).

Para Caspary, la civilización moderna de la utopía concreta de la máquina termina sustituyendo la negación sensible y afectiva de la realidad del mundo de la vida mediante la motorización interna de la producción maquinica. De ahí que satisfacer las necesidades de la especie humana con dependencia en la máquina -ya sea en la línea de producción fordista, como en la distribución social planificada- sólo podrá abastecer la temporalidad homogénea de la auto-realización. Podemos intuir que si Acosta León fue sensible a este problema en la última fase de la maquinación productiva (esta es la fase de la antropomorfización de la acumulación del capital de la década del sesenta y su inmediata desterritorización en la próxima década) es porque el artista es quien se encuentra en una compenetración próxima con el problema de la herramienta; el utensilio que habilita el mundo de las cosas ahora entra en su eclipse ante la concreción histórica que la Jenny despliega en la

repetición de su movimiento⁸. Esta es la diferencia divergente entre la herramienta y la máquina: mientras que la herramienta presupone una necesidad preexistente, la máquina solo puede producir la autosaficiación de la maquinación para llevar a cabo la acumulación del valor a expensas del mundo de las formas. ¿Podría quedar el arte o la pintura ajeno al proceso de apropiación maquínica?



Imagen 8. Ángel Acosta Leon. “Formas sobre tablas blancas” (1959)

8 Una condensación de la centralidad de la invención de la máquina Jenny ha sido elaborada por el pensador chileno Willy Thayer: “El paso de la herramienta simple a la máquina herramienta compleja, no reside en el desplazamiento del motor desde la fuerza motriz humana a una fuerza motriz externa, sea el agua, el viento, el buey. Si esto fuera así, máquinas herramientas habrían habido desde que Adán y Eva araba con bueyes el paraíso. La máquina herramienta se diferencia de la mera herramienta, no por el quién de su fuerza motriz, si el caballo o el hombre, sino porque el número de terminales que puede manipular simultáneamente la máquina herramienta, excede las posibilidades de manipulación directa del cuerpo humano. Esta diferencia introduce transformaciones antes que físicas, históricas. Lo que cambiará con la Jenny es la comprensión histórica de la virtualidad del cuerpo y del trabajo”, en *Tecnologías de la crítica* (Ediciones Metales Pesados, 2010), 219.

Unos años antes, en su primera etapa, Acosta León registraba una fase anterior a la máquina en otra de las grandes piezas expuestas en la exhibición personal de 1967 titulada “Formas sobre tablas blancas” (1959) [imagen 8]. Lo primero que nos llama la atención es la primacía del gris; ese gris que Acosta León se resiste a abandonar, y que es ya de por sí la tonalidad de lo anodino. En segundo lugar, todavía en este cuadro Acosta León le seduce la idea de la persistencia del mundo de las formas, y la composición de vigas es muestra de un virtuosismo en donde predomina la unidad de la línea. La línea aparece como el andamio e infraestructura del cuadro se desliza entre las ligeras cortinas. Sin lugar a dudas, esta es la dimensión teatral a la que apela la estructura del cuadro. Un efecto teatral que, a su vez, hace posible el mundo visible de las formas contenidas. La tabla blanca superior contiene objetos varios: una fotografía, una bola de cristal, unas tijeras, un adorno. Más abajo, una puntilla (el detallismo como efecto sobrevenido del rezago de la modernidad, ciertamente). Y la teatralidad supone limitación, esto es, creencia en el límite en la devolución representacional de la pintura. En “Formas sobre tablas blancas”, Acosta León todavía es capaz de pactar con la objetualidad de la realidad haciéndola suya mediante la armonía escénica entre forma y estructura (Fried, 1998). La pintura sistematiza las formas, incluso es garantía de su ordenación objetiva. Como enfatiza el catálogo de la retrospectiva de 1967, estos son “objetos del mundo cotidiano”. Podríamos decir que es el momento en el que el pintor pareciera creer -esta es la caída al subjetivismo necesario para poder ejecutar el semblante de la teatralidad- en la confabulación de la *realitas* revolucionaria capaz de dejarse seducir por el verosímil de la realidad. Esto último lo digo en el espíritu de Allen Ginsburg, quien por aquellos años podía describir lo siguiente sobre la realidad revolucionaria a la altura de 1962: “¿Cómo se escapa del control centralizado de la realidad de las masas por parte de unos pocos que quieren y pueden tomar el control del poder cuando esta red ahora está interconectada y el estado es tan distante y los líderes del estado tienen que decidir sobre la totalidad

conectada (*Network*)? No tengo ninguna idea sobre un futuro estado o gobierno posible para el hombre, no sé si el continente de la *civilización de la máquina* es incluso posible o deseable. Quizás la ciencia tenga que desmantelarse a sí misma (o matar a la especie)...” (Ginsberg, 1962:70).

La nitidez de la comprensión de Ginsberg aún hoy nos sorprende por su fuerza y capacidad de nombrar las cosas; y, en ese nombrar, poder dibujar el gran fresco del problema de la dominación para la época caída en la maquinación. Si introduzco a Ginsburg en este momento es porque de alguna manera, es la pregunta a la que la pintura de Acosta León quiere intentar dar una respuesta. Y responde de manera inconspicua; es decir, atendiendo al problema de la máquina como una tesis que no se encuentra desalojada de la representación pictórica, sino que ahora depende de la pintura misma poder desmantelarlo. Creo que esta es la última batalla del gesto de Acosta León una vez que traspasa y deja atrás, como en una *parábasis*, la teatralidad de “Formas sobre tablas blancas” (1959). Si la ficha biográfica de Acosta León como conductor de autobús en La Habana nos dice algo aquí es precisamente en lo que concierna a la interconectividad espacio-temporal de la metrópoli como último reducto de la organización de la vida social engranada en la producción psíquica de la máquina. Moverse en ese espacio supone confrontar lo más doloroso: la obsolescencia misma de la especie humana en la civilización de las máquinas.

La inhumanidad en pintura

En la reseña que se publicará en su último show personal en los Países Bajos leemos una caracterización específica de la obra del pintor que merece ser atendida: “La raíz es el símbolo de humanidad para Acosta León. Zanahorias mutiladas por doquier... y sangre de seres humanos cubre la tierra” (Anónimo, 1964). Es un momento atrevido en una reseña de un pintor lejano. Pero este atrevimiento me ayuda a poner en perspectiva lo que he estado intentando decir sobre la obra pictórica de Acosta León: el enraizamiento de la humanidad es lo que la civilización de la máquina deponde de manera irreversible, y para

la cual no hay vuelta atrás. Y tampoco en pintura. La última etapa de Acosta León es una lucha frontal en torno a este problema: ¿qué puede devaluar la pintura sin restituir la ficción de la humanidad mediante los velos necesarios de la objetualidad? Tal vez la respuesta más sofisticada que Acosta León da a este problema se encuentra en una obra que antecede dos años la muestra holandesa y que lleva de título “La Colombina N° 1” (1962). Por sus dimensiones (47” x 95”) estamos ante una obra ambiciosa. Es ambiciosa ante su minimalismo; un minimalismo de las facultades y recursos del pintor conducidos a un límite que cobra el tono secreto de un testimonio *sui generis*. Ciertamente, se trata de la forma testimonial mediante la cual Acosta León le responde a la invitación de Ginsberg: sí, la desmantelación de la civilización es necesaria y deseable, pero solo en la medida en que podamos también deshacernos de la maquinidad del resto del humanismo redentor que caracterizó la falsa salida del romanticismo subjetivo (Carchia, 1984). La sustitución antropológica ahora aparece como la acotada compensación tras el agotamiento del mito. Pero decirlo así tal vez sea demasiado apresurado. ¿Qué es lo que realmente vemos en “La Colombina N° 1”? En primer lugar la línea aparece de manera enfática aunque flexible, el fondo opaco se ha oscurecido, y la estructura que arma una suerte de filamento se extiende en perspectiva hacia la parte ulterior del cuadro.

No es posible identificar una figura ni un objeto (aunque las formas ovaladas en cada lado tienen algún semblante lejano a senos femeninos). Y la figura de la rueda de las patas que sostiene a la estructura ha sido reducida a su mínima funcionalidad. No cabe duda de que es el cuadro en el que Acosta León está más cercano a la abstracción. Y quién dice abstracción dice vulgaridad. No olvidemos la tesis que tomamos del expresionismo abstracto: la muerte hace ver que la vulgaridad parezca dotada de cierta profundidad. ¿Y no es esto lo que lleva a cabo el cuadro, un camino hacia la profundidad de un filamento sin centro que ya no se organiza mediante las simetrías formales o por el psiquismo humano? Entonces, ¿se trataría solo de la muerte;

de la salida mediante y exclusivamente por la muerte? Pero la pintura en su declaración abstracta sólo puede hacerlo mediante la vulgaridad de la expresión cuya dependencia en la mimesis es irresoluble. Como también el olvido es irresoluble de la propia condición del desvelamiento del arte. ¿Acaso no es esto lo que vemos en la escena de *Memorias del subdesarrollo* (dir. Gutiérrez Alea, 1968) cuando Sergio aparece explicando el cuadro a su nueva novia, y esta solo atina a arreglarle la corbata? [imagen 9]. La vulgaridad reclama el olvido a cambio de aparecer absorbida por el tiempo de la angustia estando-ahí. En efecto, ¿qué otra cosa se puede hacer si no arreglar una corbata del aculturado burgués? Este es el límite de la respuesta pictórica de “La Colombina N° 1”, que es, a su vez, la respuesta más eficiente que Acosta León alcanzó a dar a la pregunta sobre la civilización maquina a la que la época había sucumbido.



*Imagen 9. Fotograma de Memorias del subdesarrollo (1968).
Dir. Tomás Gutiérrez Alea.*

Por lo tanto, la salida no podía ser romántica, si por romanticismo entendemos la imposición de una subjetividad compensada mediante una relación específica ante el horror. Escribiendo sobre la máquina (el Rolls Royce inglés), Panofsky acertó a llamarle a este espectáculo *mirabile, immo miserabile*: ante el grandioso horror, un terrible goce (Panofsky, 1963). Y el goce ante la ruina o lo arruinado convoca a las superficies pulidas que recorren el velo colindante de una forma capaz de transitar con el ámbito simbólico de la comunicación en el espacio. Al menos esta fue la concepción del cartel revolucionario como medio semiótico para una nueva superficie colectiva según Edmundo Desnoes: “El cartel revolucionario declara la participación colectiva, la formación de nueva nueva conciencia colectivista, trabajo, espíritu de lucha... el cartel impreso se puede convertir en un instrumento dialéctico de organismos, sectores, *partes del cuerpo social*” (Desnoes, 1968: 229-230). La comunicación ya no sólo repartía simbólicamente los mensajes, sino que también buscaba coincidir de manera mimética con el *corpus* social. Es nada más y nada menos que el cumplimiento del ciclo de la modernidad en su diferenciación abismal con la postura del clasicismo que, según Gianni Carchia, implicó no solo la mimesis mortuoria de la naturaleza, sino una producción consciente de lo muerto, ahora vuelta acumulación incesante como destino atómico del hombre (Carchia, 1982).

El testimonio último de “La Colombina N° 1” es precisamente un astuto intento por desligarse del cumplimiento último de la modernidad como dialectización total de la sociedad ahora asumido como proceso antropológico ilimitado. En este sentido, no hay *mirabile immo miserabile* en las últimas telas de Acosta León, sino posibilidad de un viaje hacia afuera, sin tampoco rozar la infranqueable esfera del mito que se volvía imposible de divisar para el pintor. En una conversación con Samuel Feijoó, el pintor le confiesa: “Soy conductor de guaguas. Vivo de la realidad...” (Feijoó, 1962: 83). Un apego último a la desintegración de la realidad se vincula con la transposición de un filamento tembloroso y roto que apela al infinito. Esta es la tensión

irresuelta en “La Colombina N° 1”, donde el lirismo del pintor sólo puede *acaer*. Quizás este es el hilo conductor entre esta tela y el mural interior de la casa de Michelsen con el que comenzamos, puesto que en ambas obras estamos en presencia de una sinuosa caída que es indescriptible e inconspicua. Es la caída del lirismo el último testimonio del pintor ante el desfundamiento de la civilización de la máquina sobre la determinación antropológica. Una caída desde la cual la pintura ahora es capaz de mostrar fidelidad a un momento apremiante e inconspicuo. Ahora pongamos lado a lado ambas obras (el mural y “La Colombina N°1”) para preguntar: ¿Puede la pintura afrontar la crisis de la humanidad contra sí misma? Tengo para mí que esta es, en última instancia, la pregunta que nos devuelve el esfuerzo de Acosta León cuya relación con la máquina es una forma de volver a la partición humana. Sobre esta misma época, Carla Lonzi podía dilucidar las condiciones del mismo problema de esta forma:

El artista persigue a la humanidad con el continuo despliegue de una confianza en sí mismo que, por ser existencial, ha sido elevado en la cultura al estatus de confianza ontológica... El mito del arte seguirá aplastando a la humanidad que lo ha creado por su necesidad de domar al perseguidor. Quisiera un mundo donde toda expresión quedará a nivel existencial... en cualquier medio. Si una sola persona quedara bloqueada, el Arte mantendría sus raíces exclusivamente en su espíritu. (Lonzi, 2010:1173)

Al leer a Lonzi, no olvidemos la elevación hiperbólica que ya aparecía en la reseña holandesa: para Ángel Acosta León la raíz es el símbolo de toda humanidad. Mientras que Lonzi la vinculaba a un estrato existencial de los medios y herramientas de la especie, para Acosta León la raíz espiritual invita, en primer término, a un viaje por fuera de la domesticación del romanticismo avalado por la conciencia (comunicacional, representacional, política) del artista. Pero Lonzi tenía razón: el arte sólo podía ser otro agente en las migas de la destrucción

en curso; o, simplemente, recaer en la inseminación plástica de la vulgaridad. Desde aquí no hay acceso alguno a las filigranas del mundo. Ante el eclipse de un devenir histórico implacable y siniestro, la pintura de Acosta León hizo suya la responsabilidad de esta dificultad con el único mérito de mantener viva la dimensión inconspicua de la verdad del arte, incluso por encima de la vida y de la muerte. Y en su caso, sin lugar a dudas, de su propia vida sin dejar rastro alguno.

El reino imperceptible

Un paseo errante

En la escena de escritura de Calvert Casey, el único personaje que no cesa de aparecer es el paseante, aquella figura que se deja ir en un paseo. Así, en toda su obra no dejamos de encontrar figuras que se desplazan por una ciudad; un amante que navega por las entrañas de un cuerpo amado; una turbulencia de imágenes en el transcurso de un ensueño del mediodía; o una mirada que, extraviada en el cielo, establece una distancia con la constancia de los fenómenos terrenales. En el escueto y breve mundo de Casey, todas las cosas se encaminan en un descenso cuya textura es la inmanencia de la vida. Esto quiere decir, entre otras cosas, que para Casey la obra es fundamentalmente la *desobra* que le acontece a la vida, todo aquello que puebla el entorno de los seres vivos y que lo vinculan medialmente con el afuera. En un sentido preciso, se pudiera decir que Casey no escribió relatos ni literatura, sino que más bien intentó plasmar una sensación inagotable en la representación. De ahí que en un determinado momento histórico, influido por una revolución productivista, la imaginación de Casey optó por sustraerse de la sumisión abstracta del tiempo hipotecado al futuro.

El gran malentendido de las vanguardias durante el siglo veinte (desde el Constructivismo ruso de comienzos de siglo hasta el último ejercicio puesto en marcha por el Situacionismo) fue la percepción de que la unificación entre el procedimiento artístico y la facticidad de la vida podía resolver el dilema de la crisis de la obra de arte. Pero ahora sabemos que no fue así, puesto que tanto las vanguardias autonomistas como los experimentos manifiestamente políticos operaron dentro del mismo engranaje de la filosofía de la historia. De esta manera se clausuró toda posibilidad de éxodo de la entelequia de la “obra”. Esta paradoja la pudo ver con nitidez el historiador Robert Klein en un ensayo significativo, “El eclipse de la obra de arte”, en el que escribía: “Los ataques de diversas vanguardias artísticas contemporáneas de nuestro tiempo -desde las que condenan la belleza o la representación figurativa hasta las que quieren enterrar la pintura de caballete o incluso el arte mismo- convergen finalmente en un objeto limitado, preciso, pero muchas veces poco reconocido. El objetivo, de una forma u otra, a lo largo de muchas revoluciones sucesivas, es la encarnación de los valores, el objeto de contemplación, en resumen, la “obra”. No es el arte lo que condenan sino el objeto del arte” (Klein, 1979:142). Entre la opción de realizar la vida en obra de arte, o realizar la obra de arte en la vida, la destrucción de la obra se volvía opaca e imposible. La objetivación, ya sea como obra de vida o como vida de la obra, ascendía como marco ontológico. El primer gesto de rechazo de Calvert Casey, por lo tanto, no puede ser reducido simplemente a la toma de partido por una vanguardia “estética” ante la consumación de la variante “política”, sino más bien la apuesta por la *desobra* de la lógica vanguardista en una doble polaridad que terminaba abasteciendo de manera indirecta el régimen de producción desde el cual ya no se podía asistir a las imágenes de la vida.

Todos los esfuerzos de la escritura de Calvert Casey estuvieron puestos en la improductividad de una apariencia singular, muy cercana al aburrimiento animal, y asentada en un proceso de iniciación que coincidía con una experiencia sin finalidad. Al fin y al cabo, el

ser humano es la criatura que, a pesar de no tener “una obra”, puede contemplar incesantemente los medios disponibles que le dan acceso al mundo. También en la estela de los años sesenta, Giorgio Cesarano afirmaría, contra la creciente domesticación sensorial del capitalismo antropológico, que “el fin del Yo marcará el principio de la presencia” (Cesarano, 2023:50). Una vida sin obra y sin historia es la posibilidad de habitar el mundo. Este es el experimento en el que se mide la extraña prosa de Calvert Casey. Recordemos cómo en el relato “El paseo”, el joven Ciro se pasea con su tío por La Habana en una clara experiencia de iniciación. Sin embargo, esta dimensión experiencial de juventud no es producto de un hecho memorable en el tiempo, sino, más bien, la posibilidad de encuentro o *exposición* de un paseante que no logra otra cosa que contemplar su potencia (lo que ya siempre viene *siendo en lo que es*). No es menor que “pasearse” sea un acto pasivo, tal y como también se deja ver en los personajes errantes y angélicos de Robert Walser. Y al igual que el suizo, las figuras de Casey rechazan la dirección y el objetivo, pues el paseante traza el camino en un mundo que le devuelve variaciones de los sentidos.

Por eso es por lo que Casey fenomenológicamente puede expresar en “El paseo” que en las calles de domingo estaban las mismas caras de siempre, como si no hubiera diferencias en la mutación de la realidad. Y sin embargo, sabemos que para Ciro ese paseo fue fundamental, el inicio de algo, una recarga de sensación de su existencia: “Ciro se sintió invadido por una sanación de intenso bienestar, una experiencia completamente nueva para él, lo había puesto en un estado de suave placidez del que no deseaba salir (...). A través del cristal roto que coronaba la puerta del cuarto, podía ver el cielo” (Casey, 2016:62). La dimensión experiencial en el mundo implica una transformación ética de primer orden. Es un acto irreversible e inolvidable, porque coincide íntegramente con el carácter. Esto implica que, a diferencia de quienes han querido leer a Calvert Casey como la prosa de la secularización de la vida mística con respecto al mundo, tienen que pasar por alto lo más profano, a saber, que la experiencia se genera gracias

a la errancia con el afuera (Pérez-Firmat, 2002). Por eso la herida del acontecimiento no es lo que prevalece en el paseante, sino una forma de exposición: “Miró el cielo de verano y el inmenso mundo que lo rodeaba, y luego de nuevo la calle...” (Casey, 2016:65). La topología del cielo nos recuerda la imperceptibilidad atmosférica de nuestro mundo de vida; esto es, el recorte de un paisaje que nos ubica en la morada del espacio.

La exterioridad, sin embargo, no es una mera negación de lo trascendental desde la univocidad de la inmanencia. Para Casey, la morada tiene lugar en el fieltro de un cuerpo fluvial y órfico, como si se tratase de la gruta originaria de los primeros hombres. Esto es así porque el proceso antropogénico nunca cesa de acontecer en la especie humana. Esto es algo que contemplamos en “Piazza Margana”, el fragmento póstumo de su novela destruida antes de su suicidio, y que representa el descenso minimalista del paseante. Un descenso que, a su vez, es “el más profundo misterio (...), para hallar algo semejante uno tendría que retroceder a los días en que las fuentes del Nilo eran desconocidas, o incluso antes, mucho antes, cuando el gran río empezó a fluir (...) eternidades antes de que el hombre llegara con los ojos vidriosos” (Casey, 2016:48). Un recorrido que abandona la temporalidad de la obra futura para retrotraernos a la génesis inmemorial de nuestra morada en la tierra. Pero si el misterio es la forma arcaica de la parodia y la aventura moderna, como ha mostrado Gianni Carchia, en la escritura de Casey lo misterioso es la errancia del viviente como modalidad de la imagen (Carchia, 2024). Ya no se trata de una travesía a través de las eras ni alrededor de un cuarto, sino mediante los infinitos pliegues de un cuerpo. Esto lo sabe el deseante-narrador al intuir que su travesía es sempiterna, pues el misterio del deseo trastoca en cosa su lugar. Para Casey, el cuerpo remite al misterio del bosque, ese *topoi* que antecede a la fundación del *nomoi* de la tierra: “En un cruce, después de resbalar a lo largo de meses en una agonía mortal (...), el paisaje cambia abruptamente. (...) Me siento perdido en este bosque de gigantes que avanzan lentamente abrazando a traición, ignorán-

dome completamente en su grandeza. (...) ¿Quién podría detenerme, excepto la muerte, y sería, en ese caso, *nuestra* muerte?” (Casey, 2016:60). La travesía por el lienzo interior y poliédrico de un cuerpo desconoce la noción morfológica del límite. Para el paseante errante lo único que lo convoca es la aventura de “vivir desviviéndose” en caída (Agamben, 2021:21). En otras palabras, ya no hay guiones para sujetar a los hombres, pues la existencia es realmente insustituible. Esa vivencia en la *chorà* –que destruye todo lo abultado de las ficciones del mundo– sitúa al paseante en proximidad con el reino de la felicidad. En efecto, la teología hereje que recorre la obra de Casey no es la del quietismo místico propio a la experiencia interior, sino, más bien, la de la intromisión de un inframundo que yace en los tejidos del cuerpo (Valente, 2008). Este reino –en lo imperceptible que yace entre cuerpo y alma– hace posible la experiencia de la felicidad como aquello que jamás puede tomar el lugar de excepción en la vida del viviente. Por eso el narrador de “Piazza Margana” puede confesar: “Soy feliz. ¡Al fin! (...) Podrían poner en pie de guerra ejércitos enteros, legiones de carros blindados, aviones muy bien abastecidos y muy modernizados vomitando fuego para desalojarme de aquí. De nada servirá. Esto es el Paraíso. Lo he hallado” (Casey, 2016: 48). El paraíso de “Piazza Margana” deshace el registro trascendente e inmanente desde un umbral que yace fuera de sí. Y, a diferencia del reino subterráneo de los cuentos de hadas, el reino fluido de Morgana es el umbral poblado por los dioses paganos de un goce liberado (Kirk, 2019). Este paraíso menor de lo imperceptible nombra el acontecimiento del misterio de una vida feliz sin obras y, por lo tanto, sin pecados. En el reino de lo imperceptible la vida deviene un movimiento que sabe navegar el tiempo de la caducidad del mundo. Naturalmente, este naufragio erótico devuelve la errancia a la especie como génesis de sus formas.

Aeropuerto: topología domesticada

No es mero dato biográfico que Calvert Casey haya conocido la civilización técnica estadounidense de primera mano, lo cual explica su rechazo hacia la domesticación del sujeto moderno. Esto se puede registrar en un texto breve publicado años antes de la Revolución de 1959 en la revista *Ciclón*; en él reflexiona de manera decisiva sobre un espacio de la modernidad tecnológica: el aeropuerto. Pocos espacios como el interior de un aeropuerto pueden tomarse como paradigma de la domesticación espacial propia del capitalismo, pues incluso a diferencia de los pasajes comerciales del siglo XIX, el aeropuerto es el lugar de alienación más extrema entre los seres. La confección de este espacio invernadero –sus superficies lisas, la transparencia de los cristales, la uniformidad de identificación de tareas, la relación puntillista con la temporalidad homogénea– suponía una aceleración de la condición solitaria de la especie humana en la fase más alta de la modernidad capitalista. Sin duda alguna este era el reverso de la totalización comunitaria que el nuevo estado socialista ofrecía mediante la reorganización de los medios de producción. En ambas instancias –el aeropuerto y el campo de trabajo agrícola– encontramos dos *topoi* extractivos cuya finalidad era una sola: la administración de los medios sensibles del viviente.

No es menor que Casey escribiera en aquella nota: «La soledad es una realidad harto tangible en un país donde se cultiva y defiende a toda costa la *'privacy'* (es curioso que el término no tenga traducción en español ni en algunos otros idiomas; que haya que explicarlo)... ¿Qué hace que el fenómeno de la soledad forzosa y el hastío sea más visible en los Estados Unidos que en ninguna otra parte? ¿El progreso técnico, la introducción del radio, de la televisión en la casa –que en las grandes ciudades es con gran frecuencia un apartamento muy cómodo para solo una persona–, el amor a la velocidad, a la acción, a los viajes?» (Casey, 1956:58). Ahora Casey estaba en condiciones de constatar que la esencia de la producción espacial de la modernidad

no era simplemente la acumulación de bienes o la reproducción de una forma-valor económica, sino un proceso de tecnificación de las mediaciones espaciotemporales que generaban los procesos intercalados de la subjetividad. De ahí que, para el autor de *Notas de un simulador* (1969), el aeropuerto, en virtud de la administración del tiempo-espacio, la velocidad y el movimiento, se convertía en la cárcel de una “terrible uniformidad del personal (...), en la versión repetida mil veces de un mismo hombre o una misma mujer. Es aquí donde la uniformidad y la monotonía modernas son abrumadoras” (Casey, 1969: 23). Aquí atendemos a una lúcida descripción de lo que años más tarde se llamaría “la crisis del hombre social”, ahora identificado con el dominio de una equivalencia sin resto entre el hombre y el capital como venganza última del fin del movimiento dialéctico de la historia. Esto confirma el hecho de que, en realidad, tanto comunistas soviéticos como capitalistas norteamericanos coincidieran en la planificación de la producción; su única diferencia simplemente radica en cómo desplegar los modelos de planificación del mundo. Visto desde el régimen de producción, socialismo y capitalismo eran dos formas complementarias de cómo organizar la alienación del tiempo homogéneo de los hombres-masa.

Para Casey esta modernidad de un tiempo vaciado generaba un sentimiento de “náusea” que se experimentaba psíquicamente en el aeropuerto. Este es el suceso vital de la imposibilidad de una experiencia con el mundo sensible. En efecto, la domesticación de un aeropuerto es total en la medida en que la tierra es borrada: el *centro de operaciones* hermético se transforma en una superficie única en un avión que en pocos minutos pasa de encontrarse en el suelo a las alturas de una atmósfera sin horizonte. Por lo tanto, hacemos bien en leer la temprana fascinación de Calvert Casey por la revolución cubana de 1959 como la posibilidad de encontrar una salida a la domesticación de la civilización de la producción, apostando por una tercera figura que atendiera a la palabra del hombre común, tal y como se registra en el testimonio de un campesino incluido en la antología *Cuba*:

transformación del hombre (1961), que él mismo editó a comienzos de los sesenta (Casey, 1961). La promesa de una revolución de nuevo tipo –una “revolución de nuevo estilo”, como la definía Dionys Mascolo unos años más tarde tras su viaje a La Habana– representaba un rechazo de la proyección productivista común a los diseños modernizadores que ya por entonces se desplegaba como fuerza material de una integración sin afuera (Mascolo, 1993).

Por eso, a diferencia del subjetivismo sacrificial de la violencia foquista, para Casey una auténtica revolución sólo podía potenciar la dimensión ética de un estilo singular; como apunta en el ensayo “El centinela en el Cristo”: “(...) este hombre traía un nuevo modo, un nuevo estilo (...). Nosotros habíamos sospechado una nueva conciencia, *un nuevo estilo*, pero ésta era la revelación inesperada en medio de un escenario fantástico” (Casey, 1964:112). La revolución no podía realizarse para sujetar a la especie humana a los modos de producción social, sino para liberar un estilo contra una civilización del sometimiento apoyado en supuestas leyes históricas. Por eso en su artículo sobre los aeropuertos de 1956, Casey posee una comprensión integral de la esencia técnico-espacial a la que había que renunciar: “Los esfuerzos de las dos grandes sociedades antagónicas de nuestro tiempo: los Estados Unidos y la Unión Soviética; y con ellas las Naciones Unidas (...). Prever, planear, proyectar, ejecutar, metodizar, con el Progreso, la Abundancia, y la Felicidad como grandes objetivos en el tiempo” (Casey, 1956:59). Todo el poder de la imaginación de la obra de Calvert Casey es una tentativa por liberar la felicidad de la objetivación de un tiempo en el que prevalecía la abstracción sobre las formas de vida. Solo así sería posible volver pensable un sentido de libertad con respecto a la domesticación; y esto implicaba la retirada del diseño planetario acoplado a un vasto aeropuerto ventilado.

Felix essendi

Los personajes de Casey gravitan en la plenitud de un estado de gracia y un sentimiento de felicidad. Sabemos que la felicidad en Occidente ha sido capturada en dos declinaciones subyacentes: un primer momento acotado en la teología política de la expulsión del Edén (dispositivo del pecado), y un segundo momento (moderno) inscrito en las páginas en blanco de la filosofía del progreso de lo “racional” (dispositivo dialéctico hegeliano). Por eso la felicidad sólo puede emerger como una serenidad misteriosa y, en la escritura de Casey, asumirse como la ética de lo invivido en lo viviente. En efecto, lo que no ha sido vivenciado se recoge en el carácter común de la especie. Este misterio es lo que trabaja a cámara lenta el relato “La dicha”, el cual narra un encuentro fortuito entre dos amantes. Casey merodea una intimidad tomada por el desorden, pero en el cual asistimos a un “pequeño paraíso de intimidad” (Casey, 2016). Y es en ese encuentro de los cuerpos –en plena disyunción y detención de lo temporal y espacial–, donde la vida se sumerge “en capas cada vez más espesas y profundas de dicha” (Casey, 2016), la profundidad de una vida dichosa es simplemente aquello que el encuentro nos dona para situarnos en la proximidad inconmensurable de un otro impenetrable. Esta es la ascendencia de la felicidad, su *conatus essendi* de permanecer en lo que ya uno es.

En “La dicha” la felicidad desnarrativiza las condiciones del relato porque la vida dichosa no es alegoría ni símbolo, sino una laguna de la lengua entre las cosas. “¿Eran necesarias las palabras?”, dice uno de los personajes de Casey, mientras Laura extrae cosas de su bolso. Así, la felicidad no obedece a la fuerza de la significación o del discurso, sino que es en sí misma lo imperceptible de una revelación musical. Por eso, Casey habla en el relato de “simples observaciones” desde las cuales la verdad ya no tiene nada que corroborar, sino que devela la esencia de las cosas. Ahora bien, hemos de recordar que la noción de felicidad que hemos heredado de la teología política como *felix culpa*

ha sido el dispositivo para administrar una providencia a cambio de ser regidos por una tecnología pastoral sobre las almas. En cambio, la felicidad que se tematiza en “La dicha”, la cual podemos llamar *felix essendi*, es la intensificación de un encuentro que registra el divertimento en el mundo. Por aquellos años y, en ocasión del nuevo teatro revolucionario, Casey recordaba que “divertirse no quiere decir, por necesidad, alegrarse sin objetivo. También puede tener el sentido de diversificar el objeto de nuestra atención, siempre despierta para fijarla en otra cosa” (Casey, 1962:18). La *felix essendi* es la renuncia de toda interioridad a cambio de la física de un contacto que nos desplaza hacia otra cosa y *hacia las cosas*. Las formas más pasivas de la existencia, como la mirada o la respiración, verifican la pulsión del recorrido de la diversión. De ahí que los personajes del mundo de Casey no sean nihilistas ni beatos, sino itinerancias que abren caminos ascendentes a partir de gestos que amasan la preservación de su esencia. Se trata, nada más y nada menos, que de una “exigencia de vida” aquí y ahora, como vio con lucidez María Zambrano sobre la naturaleza habitante de Calvert Casey (Zambrano, 2010:224).

El recogimiento de la gloria del carácter libera el *felix essendi* contra la fuerza alineada del reconocimiento y la posesión. En toda su extrañeza expresiva, la escritura de Casey no hace otra cosa que dilapidar la domesticación moderna de las pasiones para abrirse a un eros insurrecto que ya no puede ser privado de una experiencia. De la misma manera que la escritura se aloja en la cesación de la *désœuvrement*, el movimiento ascendente del eros implica un regreso a la parcela del mundo. Ahora es que se nos hace legible el poema que Casey escribiera con el título “A un viandante de 2965”, en el que los dos últimos versos explicitan el misterio de la experiencia: “Tu último paso será tu último gesto. Si encuentras a quien buscas y te detienes, rodarás muerto a sus pies” (Casey, 2016: 310). Si bien es cierto que el primer verso hace explícito la medialidad del gesto, en realidad, es en el segundo en el que podemos comprender cómo sólo el encuentro desliga la pasión del mundo al que hemos sido arrojados. Pero si los

gestos apuntan a la capacidad de los medios que usamos, el encuentro nombra, por el contrario, el acontecimiento por el cual se abren nuevos posibles sin obra. Esta *felix essendi* recorre toda la obra de Casey como un timbre lumínico que reluce en las tinieblas de un presente que pone en sigilo a la propia realidad. Y este no-saber es condición de posibilidad para la felicidad como vocación expectante de una vida ética.

CAPÍTULO 5

Despierta sobre la hierba: *Todo lo que usted necesita es amor* (1975)



Imagen 10. Flavio Garciandía. *Todo lo que usted necesita es amor* (1975).
Museo de Bellas Artes de Cuba, La Habana.

El primer contacto del espectador con *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) de Flavio Garciandía tiene lugar en la inmediatez de una lograda llaneza: una chica joven, despierta y sonriente, tendida sobre la hierba como si estuviera levitando, nos devuelve la pasividad de la mirada [imagen 10]. Sobre los años en los que se erizaban las calles

habaneras con consignas y mítines en defensa de la “Producción para el Trabajo” o “Producción y Defensa”, el pintor decide alejarse de las infusiones goliárdicas de la cultura de masas para situarnos ante la apertura de lo más elemental: el rostro, la atmósfera, y la superficie de la tierra [imagen 11]. Se entiende que hay suelo porque hay un cuerpo que lo habita. Se trata de un cuerpo arrojado sobre el pasto capaz de retirarse de una vez por todas de los estruendos infernales de las metas a futuro. En *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) la melodía es una apelación al silencio de la naturaleza, y su tonalidad alcanza la elevación atmosférica de una rara felicidad arcádica⁹. ¿Cómo pudo aparecer un cuadro tan raro en la Cuba revolucionaria de 1975? El presupuesto fotorrealista del cuadro es obvio, y su detallismo resplandeciente acariciado por las briznas y el florido diseño de la blusa de la chica genera un logrado verosímil fotográfico. *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) es la culminación de la serie de cuadros que Flavio Garcíandía pintó basados en una serie fotográfica tomada por Roberto Fernández de quien en ese momento era amiga la muy joven pintora Zayda del Río (Weiss, 2011). Garcíandía consigue atrapar un momento de fidelidad gestual gracias a una mimesis con la forma fotográfica que desiste de la experimentación formal del medio técnico. Esto es, el paso por la fotografía hace posible un regreso a la pintura. De ahí que resulte demasiado enfático decodificar *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) en clave paródica del monumentalismo de las políticas del realismo socialista, un destilado del programa estético-pedagógico tipificado en el Congreso Nacional de Educación y Cultura¹⁰.

9 Sobre el *nomos* mítico y musical de Arcadia en Occidente, véase *Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico* (Neri Pozza, 2018) de Mónica Ferrando.

10 Sobre el congreso que dictaminó las nuevas regulaciones y principios de organización cultural del estado revolucionario, ver el catálogo que documenta las intervenciones, discursos, y normas de la política cultural oficial del estado, *Congreso Nacional de Educación y Cultura* (Casa de las Américas, 1971).



Imagen 11. “Masivo respaldo popular a los planteamientos de Fidel en el 2° Congreso de los CDR”, *Bohemia*, 6 de noviembre de 1981.

En la antesala de lo que sería su exploración posterior en el ámbito de la iconografía y del pastiche de los lenguajes oficiales, Garcíandía filtra en *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) un último gesto de insistir en la pintura haciéndose cargo del régimen fotográfico que ya para ese entonces se había transformado en un instrumento ineludible en la conducción social de una dialéctica contra el subdesarrollo interno (Buchloh, 1985). El mismo Edmundo Desnoes en “La imagen fotográfica del subdesarrollo” (1966) podía sintetizar aquella aspiración de una nueva cultura social: “Una conciencia en la que podemos atrapar nuestra vida. Y la fotografía de hoy - infiltrada en casi todos los niveles de nuestra cultura- es tal vez el mejor marco para ver nuestra fluida conciencia” (Desnoes, 1966:50).

El acoplamiento del vórtice estético caído a las miserias de las formas del capital a la que buscaban superar, no ha sido expuesto con mayor exactitud y sistematicidad como en ese intento de “atrapar a la vida” en la prisión de los montajes masificados por una imagen que

sólo podía acentuar la abstracción de las fuerzas del desarrollo histórico. En efecto, el hecho de que una imagen fuese la mejor aliada del motor productivo de la revolución terminó por saturar de una vez y por todas la posibilidad de la imaginación y del estilo irreductible de los vivientes (Guerra, 2007). El medio fotográfico ahora se entendía como el ingreso al juego de las formas de una una inesencia perpetua que, como pedagogía ocular en la “dinámica social”, podía orientar la abstracción de la historia. Contra lo ficticio de la elaboración realista, el programa de una dialéctica de lo fotográfico ofrecía una técnica hiperreal como acto compensatorio a la ilusión de una superación historicista concreta: el eterno camino a la superación del subdesarrollo -incluso la superación técnica de la fotografía sobre la pintura- se comprueba en el inconsciente fotográfico de Camilo Cienfuegos pisando el retrato de la Primera Dama ejecutado por el pintor académico Esteban Valderrama dentro del Palacio Presidencial [imagen 12]. La liquidación de la pintura que se registraba en aquella fotografía no constituía un gesto iconoclasta excepcional y espontáneo del momento fundacional, sino que validaba el triunfo material de la imagen tecnificada para la cual un rostro pintado solo podía encarnar una reliquia a ser superada por una futura transformación antropológica de un hombre masa sin rostro¹¹.

11 La concreción del hombre nuevo como sujeto sacrificial carente de rostro se verbalizaba en los lugares más ínfimos como en la letra de la canción “El hombre de Maisinicú” (1976) de Silvio Rodríguez: “Que se abra bien la casa de la historia, que se revise el trono de la gloria porque un hombre sin rostro va morir”.



Imagen 12. Camilo Cienfuegos en Palacio Presidencial, La Habana. Fotografía de Joe Scherschel, Life, enero, 1959.

Todo lo que usted necesita es amor (1975), debe ser entendida como el esfuerzo por recoger la pintura destrozada, y dar un paso atrás con respecto al régimen de la imagen tecnificada. En otras palabras, volver a la pintura en un sentido preciso implica abrir la mirada hacia aquel-

lo que no ha sido totalmente destruido; esto es, sobre el espacio ínfimo entre la bota del miliciano y la superficie del lienzo. El peso gravitacional de *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) tiende al suelo mediante la apariencia de un rostro resplandeciente. La pintura en óleo, que en realidad tiene su origen en dar vida a la figura, pareciera tener en *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) un momento de una moderada celebración de su propio medio¹². En efecto, como ha argumentado T. J. Clark, el sentido tangible del suelo en el que se pisa suele obviarse por buena parte de la tradición plástica, salvo por algunos importantes maestros de la tradición (Clark, 2012). La inviolabilidad del suelo en la pintura es condición de posibilidad de lo que aparece y lo que recoge, e incluso del propio éxtasis que retiene un cuerpo o la composición de un paisaje. Para Clark el nivel del suelo, o “ground level”, en la representación pictórica es esencialmente un movimiento de regresión y asentamiento (Clark, 149). Es ahí donde se erigen o se hunden los cuerpos y donde palpamos el mundo. Y ahí estamos, entonces, ante Zayda del Río: un cuerpo hendido sobre la hierba, cuyo rostro se transforma en el paisaje, a la vez que el paisaje asume el relieve trascendente. Del rostro de Zayda pareciera emanar lo efímero pero también lo inolvidable del brillo singular del rostro. La trascendencia menor entre cuerpo y suelo nos conduce a la imperturbable apertura del estar entre las cosas del mundo sin la necesidad de someterlas a los injertos del tiempo de la producción. Esa abstracción del tiempo histórico queda suspendida gracias a la figura pictórica - en este caso el rostro humano - que “se desintegra y vuelve a corporizar, lucha por evadirse, y se esfuma, llega ser astro y estrella” (Mosquera, 1983: 55).

La proximidad que nos devela *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) entre el cuerpo y la hierba ya no remite a las mediaciones de la alegoría o a la verificación de una conciencia social diferenciada mediante la división del trabajo. Ciertamente, un descanso sobre la hier-

12 Sobre el concepto de la pintura *après le vif* en la génesis de la pintura moderna, ver *Living Pictures: Jan Van Eyck and Painting's First Century* (Yale University Press, 2020), de Noa Turel, 25-27.

ba no es la salida absoluta de los automatismos del devenir de la autonomía de la pintura moderna. El mismo Aby Warburg comentó “Le Déjeuner sur l’herbe” (1863) de Manet, entiende que la búsqueda de una naturaleza en el modernismo pictórico del siglo diecinueve es el corolario del triunfo absoluto de la autonomización de las prácticas sociales (Warburg, 2014). La pintura lucha por retener el suelo que nos da una entrada al mundo, pero ese mundo no es todavía el mundo transfigurado del regreso de los dioses convocados -cuya elevación mimética solo puede terminar en el naufragio del programa romántico subjetivista- sino más un tiempo de espera y serenidad mediante el cual nos preparamos para ingresar a la presencia visible de la especie humana. La pintura es, en este sentido, profética: en la distancia que nos ofrece de repente aparece el espacio imaginal de las cosas del mundo.

Claro está, en ese juego de ilusiones inducido por el retrato pictórico, el rostro de la pintura emerge como la superficie de una invariante. El rostro es el vórtice de la pintura figurativa porque en él nos encontramos con la superficie en la que se dan cita la luz, la mirada, o las sombras en el momento develado de su apariencia¹³. En este sentido, el rostro plácido y sonriente de Zayda del Río convoca el *theos* de una gracia divina que “solo se trasluce allí donde hay una apariencia humana es que ha acontecido la revelación” (Peterson, 1966: 43). Así, el misterio de la pintura no radica en el orden de lo representacional o de lo indexado en la iconografía, sino en la correspondencia entre suelo y el paisaje que eleva la figura humana hacia el contorno de su superficie. El rostro humano absorbe a la superficie entregándonos la

13 Jean Clay dice lo siguiente sobre la invención plástica del rostro: “If the face is only worth something to the artist because it is already a painting (a painted cosmetic surface, the painting in its turn is worth something as a face. It has the properties of one: penetrated by air and light (“which makes everything come alive”), fleeting, mobile, it must contain nothing “completely arrested so that we can feel that the shining light that illuminates the painting, or the diaphanous shadow that veils it, are only seen in passing, just at the moment when the spectator looks at the subject represented, which, composed of a harmony of reflected and ceaselessly changing light, cannot be supposed to seem constantly the same, but throbs with movement, light, and life”, “Ointments, Makeup, Pollen”, *October*, Winter, Vol.27, 1983, 43.

entrada al mundo fuera de la economía estática del realismo social. Un rostro bañado de mundo que Zayda del Río encarnaba en su ser, y que el propio Flavio Garcandía describió en su momento como “[una vida] silvestre que se alimenta de tierra” (López Nussa, 1975:11). Zayda tenía que ser pintada porque en su tonalidad ante el mundo se desprendía del aparato social integrado. El retrato de Zayda, despierta sobre la hierba, arroja luz sobre la desaparición de un mundo para volver a situar el problema de la revolución, en cualquier caso, en el estatuto sentido sobre el cual la especie humana podía transfigurar los presupuestos de la organización de un poder hipostasiado sobre las bases de la ficción del pueblo. Por lo tanto, una auténtica revolución sólo podía tener lugar si era capaz de transformar los rostros en sus modos de aparecer entre las cosas. Tal y como escribía Carlo Levi en un momento sobre el rostro humano:

¡La revolución femenina! Sólo una auténtica revolución consigue cambiar el aspecto de la gente, sus expresiones faciales, la luz de sus ojos, el encanto de sus sonrisas. El cristianismo apareció con caras nuevas, o enseñó una nueva forma de mirarlas. Si recorremos las calles y comparamos los rostros que vemos con el recuerdo que tenemos de ellos, ya no reconoceremos a las personas. Esta reina proviene de la remota antigüedad pero tiene rostro actual. Es algo que anticipa, como proféticamente, la realidad, el cambio universal que desde hace casi dos siglos está configurando nuevos rostros en todo el mundo. (Levi, 1959: 109).

¿Y acaso no podemos decir lo mismo de Zayda del Río -una “anciana de 20 años”, como nos dice un reportaje de 1975 en el que aparecía su perfil fotografiado [imagen 13]- cuyo rostro se escapa a la catástrofe socializada; algo así como un remanente luminoso que, gracias a la pintura, nos devuelve el contorno de una vida que afirma una sociedad sin clases? El retrato es profético porque anuncia la vida feliz a partir del “surgimiento amoroso de una pintura sin terror” de

un mundo del que ya no estamos extirpados por los lineamientos del tiempo histórico (Levi, 2020). En efecto, para Garciandía la persistencia de la pintura sólo podía medirse si era capaz de extraviarse en el paisaje: “Quizás una de las soluciones es que la plástica tiene que salir hacia *el paisaje en general*” (Saruský, 1981). Así, a la altura del setenta cubano, la persistencia de la pintura se consolidaba como el intento de descomprimir la idolatría de una imagen total para la “nueva sociedad” donde el rostro humano podía rechazar una emancipación amortizada en la ficción social. El paisaje desplegado desde la apariencia de un rostro singular -una mimesis suspendida y doblada en el gesto de una felicidad sobrevenida- ya no solicitaba al “Hombre Nuevo”, sino que expresaba una libertad en la que se vuelve imposible distinguir entre el paisaje y el rostro “porque no hay mundo, sino siempre y sólo mundos dentro de mundos, que se hunden unos en otros en un blasón sin fin, que es la misma sensibilidad de un dios como ser vivo y pensante” (Agamben, 2024: 59). Evitando el desastre estético de la abstracción de la “cultura de masas” o la iconicidad de un humanismo erigido para sostener las ilusiones de la utopía retórica, la serenidad del paisaje deificaba una suave insinuación en un tiempo varado; un tiempo de lo vivido y de lo aún por vivir. Y cómo ha notado Nicoletta Di Vita, el rostro y el paisaje, en realidad tiene un carácter esencialmente teórico que abre a la mirada a un “quiasmo fructífero entre arte y naturaleza donde aparece un umbral entre quien ve y lo que es visto invirtiendo sus términos” (De Vita, 2024).

alumnos diurnos, becarios, y 21 trabajadores adultos por la noche.

“Yo trabajo todo el tiempo, sigue diciendo, mira los calles de mis manos, y tal como vivo, yo dibujo. Tengo muchos animales y todavía me gusta bañarme en el río, y montar a caballo, estoy siempre ocupada, no sé, tal vez por eso no he tenido tiempo para casarme”. (Zayda es una “anciana” de 26 años).

Luego continúa: “Me interesan los temas campesinos porque arte todo yo soy una campesina, he conocido de cerca el trabajo diario, el cuidado de los animales, los árboles, los guateques y las costumbres en general, y toda la poesía que allí se encierra. Me he propuesto enseñar a todos cómo vive y ama el campesino, sus gestos, sus preocupaciones, que son representativos de la belleza cubana”.

Zayda ha pintado poco, dibujado y grabado muchos, en lindos y a la punta seca. ¿Su dibujo? Es como ella, fino, como su paisaje campesino, ondulante, rítmico, como los recuerdos cuando se llenan gratos, dibujos con raíces, tallos, hojas y flores (nostalgia de algo que se aleja, que se quiere retener), como de un sueño del que no se quiere despertar. Un dibujo muy cubano, si es cubana cierta manera de sonreír, cierta manera de juntar las líneas y cruzadas, cierta manera de cantar, de imaginar y de sentir. Como Zayda se imagina y siente nuestro paisaje, desde su rincón.

Un amigo y compañero suyo, el joven pintor Flavio García, se expresa de ella: “Zayda? Zayda es silvestre, se alimenta de la tierra”.



Imagen 13. Zayda del Río en “Cuatro pintoras surgidas con la Revolución”, Roberto Fernández. Bohemia, abril 1975.

Sólo así podemos, finalmente, comprender el secreto abierto del título del cuadro que retrata la eternidad del rostro de Zayda: el único contacto para con el mundo es esencialmente erótico; una relación lapsada donde el amor deja de ser una forma espiritual de una humanidad redimida para asumirse en el ascenso de un cuerpo sensorial e incommensurable (Carchia, 2021). En este sentido es que el retrato de Zayda no contiene los contornos de la ficción de la persona, sino que nos persuade a habitar en la plenitud de su existencia en el mundo. Así, Zayda es una figura que, revocando el símbolo de una heroicidad invertida, deviene el timbre eterno de su entorno hacia el afuera. Esa ejemplaridad compartida que sale del cuadro *Todo lo que usted necesita es amor* (1975) todavía hoy pareciera su-surrarnos la imagen sonora de la concordia. Una concordia compartida tal y como nos llega de los versos del antiguo poema lucreciano:

“Poder tendernos unos junto a otros en el césped suave, cabe un arroyuelo, a la sombra de un árbol copudo, y regalar el cuerpo sin grandes dispendios; sobre todo si el cielo sonríe y la estación del año esparce de flores el verdor de la hierba” (Lucrecio, 1983:140).

CAPÍTULO 6

Domingos sin historia

Los orígenes del mítico poemario *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949) son tan conocidos y documentados que han sido completamente olvidados por sus más hábiles comentaristas. En su breve ensayo “Un día ceremonial”, escrito décadas después de la publicación del poema, José Lezama Lima lo contaba de la siguiente manera: “En uno de sus ceremoniales litúrgicos, en un día de nuestro santo, nos reunimos en la iglesia de Bauta. En esa ocasión Eliseo Diego leyó su “Primer discurso” de *En la Calzada de Jesús del Monte*. Era un precioso y sorprendente regalo, suficientemente para llenar la tarde con aquella palabra que nace para uno de los más opulentamente sobrios destinos poéticos que hemos tenido... Cuando se publicó *En la calzada de Jesús del Monte*, el júbilo que me produjo fue esencialmente poético. En unos versos de circunstancia amistosa intentó decir la alegría que me produce ese libro que traía esclarecimientos para nuestro paisaje y su acercamiento” (Lezama Lima, 1992: 48). En el centro de esta confesión no sólo está la centralidad de una práctica litúrgica poética que confirmó la amistad de los poetas origenistas, sino más fundamentalmente la eficacia de la palabra poética que Lezama describe como un “júbilo poético” de plana felicidad. Es una observación extraña (como casi

todo lo escrito por Lezama), ya que *En la calzada de Jesús del Monte* ha sido leído en gran medida como la alegoría de un espacio doméstico (“la gran casa de todos”) consumido por el pavor experimentado en el umbral del cambio de siglo de una la república fallida y estancada¹⁴.

La intuición planteada por Lezama, aunque no elaborada, todavía nos persigue: ¿en qué sentido *En la calzada de Jesús del Monte* habilitaba la felicidad poética y qué podría significar esto? Nos equivocamos si nos aventuramos a afirmar que la felicidad fuese un contenido sustantivo y representacional particular de la palabra poética. De hecho, no hay realmente ningún evento de felicidad en *En la calzada de Jesús del Monte* excepto el acontecer de la palabra completamente enajenada y ajena a su propio lugar de enunciación. Esto parece confirmar el vórtice poético de Diego quien escribe en la dedicatoria del libro: “Un poema no es más que unas palabras dichas una tarde a un grupo de amigos” (Diego, 2020: 103). Sin embargo, esto no hace más que profundizar el misterio, ya que quien intente encontrar amigos concretos en *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) no encontrará ninguno. La soledad abunda y se expande por todos los espacios que figuran en el poemario. Lezama intentó elevar el secreto de la amistad desde el pensamiento hasta la práctica litúrgica en busca de un significado trascendente. De hecho, el énfasis en el misterio de la liturgia es enfático y comprimido en la memoria de Lezama sobre los orígenes casi eclesiásticos del poema. Me gustaría sugerir otro camino para la fuerza misteriosa e inaparente del poema, que ya no se sitúa en la experiencia estética litúrgica, sino en el misterio de una vida feliz en el umbral de la historia. Si algo se revela a lo largo de las páginas de *En la calzada de Jesús del Monte* es, precisamente, que las cosas parecen habitar en su lugar, incluso si no hay nadie alrededor y ninguna comunidad podría defender su reverencia. En efecto, el acontecimiento poético habita en una soledad existencial ante un mundo cambiante y ahogado en el puro desencanto.

14 Sobre *En la calzada* como alegoría de la crisis de la aristocracia durante la República, ver Rafael Rojas, *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba* (Editorial Colibrí, 2008), 292-295.

La felicidad que surge del poema, entonces, no trata simplemente de la ejecución de la palabra o de la unidad de la forma, sino que consiste en algo anterior, completamente diferente: una sombra misteriosa del encantamiento mítico. *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) estamos expuestos a un lenguaje poético que habita en una dimensión desecularizada que suspende lo que Gianni Carchia identificó como la forma posmítica de misterio que anticipa la apariencia fuera del orden histórico (Carchia, 2024). Desde luego, *En la calzada de Jesús del Monte* de Diego transfigura el misterio hasta el punto de revelar el límite donde tiene lugar la vida y la redención del mundo material; es decir, en el domingo de la vida. Pero, a diferencia de Carchia, esta transfiguración poética tiene lugar dentro de la gramática de la teología cristiana y no en el helenismo clásico. Aquí el *mysterium* poético de Diego difiere fundamentalmente del misterio litúrgico, ya que el “sacrificio fundamental” permite la secuencia temporal del fin de los tiempos como motor de una redención universal (Casel, 2006). Por el contrario, la idea de Diego de un misterio poético (que es también el misterio del poema, sobre el que nunca dejó de reflexionar a lo largo de su vida) está espacialmente dispersa, redimiendo la vida eterna de la visibilidad de los fenómenos intramundanos. Como escribe Diego en un ensayo definiendo su concepción del misterio teológico: “Primero les haré una confesión...no veo por la sala ningún hábito de Santo Domingo. Uno no debe jugar con los Misterios Mayores, y ninguno es mayor que el Misterio de los Tres que son Uno. Pero, ¿acaso no hizo Él a las ballenas y a los colibríes? ¿Acaso él no sonríe con la infinitud de sus peces y sus insectos? No creo que me tome a mal esta broma que hago como un niño pequeño que pretende jugar con su padre” (Diego, 2014: 162).

Al separar el “misterio mayor” de la Trinidad de los misterios menores de las creaciones imaginativas del mundo (fábulas, poesía, juegos infantiles, encuentros), Diego logró desplazar el escenario grandioso del misterio litúrgico enfatizando el papel que juega el humor en las celebraciones de lo afectivo como realización del reino de

la palabra compartida. En otras palabras, el misterio y la musicalidad poética componen la naturaleza parabólica de un reino transfigurado que acompaña la existencia interior de todos y cada uno de los seres vivos (Agamben, 2014). Es por esto que la calzada es definida en el “Primer Discurso” como si se tratase de un reino panteísta: “mi reino, en esta isla pequeña rodeada de Dios por todas partes / en ti ciego mis descanso” (Diego, 2020). La felicidad del efecto poético en *En la calzada de Jesús del Monte* es la consumación de una vida eterna que, sustrayéndose a la representación del tiempo histórico, puede sobrevivir tanto al miedo como a la muerte. Sin embargo, en su llamado a la “eternidad”, es el lenguaje mismo el que se convierte en un modo dentro de una serie de incontables acontecimientos: “Sigo pensando, aquí, mi amigo, sucediéndome. / Luego de la primera muerte, señores, las imágenes... Porque soy reciente, de ayer mismo” (Diego, 115). El “sigo sucediéndome”, un intento modal de transformar la vida a través del acontecimiento, atraviesa la vida y la muerte como “Abel y Caín reunidos en Adán, como la muerte” (Diego, 115). La transfiguración del misterio litúrgico no evoca un arcano cristológico, sino que habilita la superación del mito civilizatorio del fratricidio para encontrar la “unidad” en el paraíso eterno evocado a través de Adán. Como también escribirá Diego en un ensayo sobre la obra de Jean Rhys: “...El sentido de orar para convertirse en símbolo del misterio de vivir: nuestro jardín era grande y hermoso como aquel jardín de la Biblia, el árbol de la vida crecía allí, nos dice, en medio del terror de una violencia que no entiende” (Diego, 116). ¿El resurgimiento del mito de lo encantado se sucede, entonces, mediante el jardín edénico del poema? ¿Y no es cada palabra una parcela donde figura un mundo?

El hecho de que Diego eligiera escribir *En la calzada de Jesús del Monte* como una serie de poemas y no como una novela confirma su resistencia a metaforizar el jardín edénico fuera del mundo, excesivamente compensado a través de una apariencia figurativa posmítica que sólo podría haber sido tomada como una forma de parodia. Por el contrario, *En la calzada de Jesús del Monte* evoca el paraíso origi-

nal como parábola del domingo de vida. Una vida que flota sobre la espuma de la nada: “si la nada / es también el dormir, pesadamente / la caída sin voz entre la sombra... el Paraíso / realizado en la tierra, como un nombre!” (Diego, 120). Lo que se abre paso entre las formas del mundo es la parábola poética que nos acerca al límite del misterio y de lo indecible. Esto es lo que la poeta Fina García Marruz plasmó maravillosamente en uno de los ensayos más destacados sobre *En la calzada de Jesús del Monte* donde el peso de la pregunta se entrelaza con la forma parabólica del poema: “Todo arte es, o debería ser, arte de amor, qué es arte de respeto, la estrategia de una amorosa retirada. Donde el yo se manifiesta en exceso, invade los otros límites, incendia el mundo, pero el verdadero sol del centro, como en Heráclito, no rebasa sus medidas” (Marruz, 1986: 398).

García Marruz incluso aludirá a una “distancia mágica” para dilucidar el acontecimiento poético de una apertura sin medida a la proximidad: “Para el dulce tamaño de la vida que miden estas distancias” (Diego, 131). Las distancias modulan la existencia situada frente a la reducción del tiempo histórico ordenado: “El sitio donde gustamos las costumbres / aquí no pasa nada, no es más que la vida” (Diego, 170). Como habitante en soledad, la parábola de Diego resuelve el problema del eclipse del tiempo histórico (las ruinas de la primera mañana del desarrollo histórico) mediante un descenso al desprendimiento espacial donde el resto del domingo se logra “como el polvo del mundo”. Y desde la perspectiva de cada experiencia concreta y de cada límite, la vida emerge entre los muertos ante el mundo ruinoso de la República fallida. Esta era una República que no podía ser nombrada (“Yo no sé decirlo: la República”) en un juego paradójico de nominalismo expositivo y lleno de insinuaciones. Como escribe Diego: “El sitio en el que tan bien se está: en la penumbra como deshabitado sueño” (Diego, 177). En pleno 1949, *En la calzada de Jesús del Monte* fue el intento más riguroso de salir de esta penumbra de la vida política histórica y de las celdas morales de sus ensoñaciones.

Este es el secreto a voces de la actual calle de la ciudad, la calzada de Jesús del Monte de La Habana durante las primeras décadas del siglo XX, que según el historiador Emilio Roig de Lauscherling era la única vía de comunicación entre el interior y la nueva población urbana: “La Calzada de Jesús del Monte que después se llamó después Calzada de Jesús del Monte por haber construido una ermita en la pequeña eminencia donde se encuentra la iglesia parroquial de Jesús del Monte...[...] Pero la Calzada de Jesús del Monte fue desde tiempos remotos hasta no hace mucho la vía principal de entrada y salida entre la población y el campo” (Roig de Leuchsenring, 1963:111). A finales de la década de 1940, la Calzada de Jesús del Monte ya era un “deshabitado sueño” vestido por el polvo, los escombros, el olvido o la muerte recogidas en el tiempo abstracto de una nación tardía atizada por las descargas sacrificiales. El poemario *En la calzada de Jesús del Monte*, sin embargo, no cruza el camino ni busca una comunicación entre los límites, sino que opta por habitar su umbral.

Esta podría ser, de hecho, la diferencia más importante y sutil de Diego ante la defensa de Lezama de un excedente litúrgico (incluso ex eclesia basada en el culto a la amistad, la *Freundschaftsdichtung*, como sustituto de la salvación nacional) si hubiera encontrado un refugio en la misteriosa parroquia de la Calzada Jesús del Monte o de Bauta (Rasch, 1936). La transfiguración de la historia por parte de Diego colocó el sabático en posesión de “poderosas versiones de su vida” (“fuertes modos de su propia vida”) en una clara acepción al culto de la comunidad de amigos. Pero el sabático no es un mero recuerdo de una comunidad religiosa reclusa, sino, como argumentó Hermann Cohen, un hábito espacial e institucional de un pueblo que coincide con los ciclos de una brillante luz misteriosa (Cohen, 1917:5). Por eso la imaginación en *En la calzada de Jesús del Monte* no basta, y el poeta se lamenta: “de tanto imaginarla mi corazón iba callando”. La vida eterna de los domingos encuentra un retiro en la experiencia sabática frente al tiempo histórico de los sucesos y de sus ciclos revolucionarios que acelera la destrucción hacia el cumplimiento del sentido encarnado

en la historia. Así, *En la calzada de Jesús del Monte* consagra como único acceso a la transfiguración del misterio un descanso sabático desligado de un simple tiempo ocioso tal y como había sido construido por el romanticismo posmítico¹⁵. Fue en la morada parabólica de *En la Calzada de Jesús del Monte* donde la fiesta de una vida sabática “como un asno, en perpetuo domingo” evitó la caída a una idolatría del misterio colectivo para la redención (Diego, 147). La ligereza del burro ahora personificaba el misterio transfigurado de una vida ligera y trascendente a todas las obras. Y apartándose de la conocida fábula de Juan Vives sobre el campesino que sacrificó un burro al darse cuenta de que estaba bebiendo la luna reflejada en un balde de agua, *En la calzada de Jesús del Monte* obstinadamente pregonó no tanto una “iluminación poética”, como la morada de un domingo eterno donde la poesía aparecía como la plenitud de una profecía compartida entre el silencio y la voz¹⁶. El testamento de una vida poética sin obras.

15 José Lezama Lima escribe en *Pascal y la poesía*: “En la tradición de Pitágoras, que creía que sólo el símbolo daba el signo y que la escritura, tesis incomprendible para el contemporáneo romanticismo antisignario, nace de un misterio, no de la horticultura de la pereza”, en *Algunos tratados en La Habana* (Anagrama, 1971), 166.

16 Hans Blumenberg cuenta una fábula sobre el humanista español Juan Vives: “El humanista español Juan Luis Vives registró la fábula de un campesino que mató a un burro porque se tragó la luna mientras bebía de un cubo, y porque el mundo podría prescindir de un burro pero no de la lámpara del cielo.”, en “Glosses on Three Fables” (1984), *History, Metaphors, Fables: A Hans Blumenberg Reader* (Cornell University Press, 2020), 604.

Bibliografía

- Acosta León, A. (1967). *Exposición Acosta León*. La Habana: Museo Nacional, Consejo Nacional de Cultura.
- Agamben, G. (2024). *Il corpo della lingua*. Turín: Einaudi.
- Agamben, G. (2021). *Pinocchio: Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*. Turín: Einaudi.
- Agamben, G. (2014). Parábola e Regno. En *Il fuoco e il racconto* (pp. 25-37). Roma: nottetempo.
- Agamben, G. (2001). *La comunità che viene*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Anónimo. (1964, 8 de febrero). Voertuigen Rondom Angel Acosta León. *Algemeen Handelsblad Van Zaterdag*, p. 3.
- Bordiga, A. (1978). Drammi gialli e sinistri della moderna decadenza sociale. Ghilarza: Italia.
- Buchloh, B. (1985). Interview with Flavio Garciandía. En *New Art from Cuba* (p. x). New York: Amelie Wallace Gallery.
- Beltrán, A. (1965, 26 de septiembre). Desarraigo. *Hoy*, p. 4.
- Beltrán, A. (1966, 13 de mayo). Habla Fausto Canel. *Granma*, p. 7.
- Bloch, V. (2018). *La Lutte: Cuba après l'effondrement de l'URSS*. París: Éditions Vendémiaire.
- Camatte, J. (1972). De la révolution. *Invariance*, 2(2), 4.
- Camatte, J. (2019a). Marx and Gemeinwesen (Revue Invariance). En *The Passion of Communism: Italian Invariance in the 1970s, Endnotes*, 5, 277.
- Camatte, J. (2019b). Transition (Revue Invariance). En *The Passion of Communism: Italian Invariance in the 1970s, Endnotes*, 5, 271.
- Carchia, G. (2024). *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*. Macerata: Quodlibet.
- Carchia, G. (2021). *Estetica ed erotica*. Macerata: Quodlibet.
- Carchia, G. (1990). Eros y Logos: Peitho arcaica y retórica antigua. En *Retórica de lo sublime*. Barcelona: Editorial Ténos.
- Carchia, G. (1984). Modernità anti-romantica. En *Il mito trasfigurato*. Turín: Ernani Stampatore.

- Carchia, G. (1982). Glosa sulla “post-modernità”. En *La legittimazione dell'arte*. Nápoles: Guida Editori.
- Casel, O. (2006). *Misterio del culto en el cristianismo*. Madrid: Cuadernos Phase.
- Casey, C. (2016). *Homecoming*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Casey, C. (1969). *Notas de un simulador*. Barcelona: Seix Barral.
- Casey, C. (1964). El centinela en el Cristo. En *Memorias de una isla*. La Habana: Ediciones R.
- Casey, C. (1962). Por qué vamos al teatro. *La Gaceta de Cuba*, N.10, diciembre, La Habana.
- Casey, C. (1961). *Cuba: transformación del hombre*. La Habana: Casa de las Américas.
- Casey, C. (1956). Apuntes de vuelo. *Ciclón*, 2, 58.
- Caspary, A. (1944, marzo 1). War is a business as usual. *Esquire Magazine*, 29-130.
- Caspary, A. (1927). *Die Maschinenutopie: das übereinstimmung moment der bürgerlichen und sozialistischen Ökonomie*. Berlín: David Verlag.
- Cesarano, G. (2023). *Manual de supervivencia*. Buenos Aires: La Cebra, Kaxilda.
- Cesarano, G. (1983). *Cronaca di un ballo mascherato*. Milán: Varani Editore.
- Chanan, M. (1975). Interview with Raúl Ruiz. En *Chilean Cinema*. Lewisburg: Bucknell University.
- Clark, T. J. (2012). *Painting at ground level*. The Tanner Lectures on Human Values. Princeton University. https://tannerlectures.utah.edu/_resources/documents/a-to-z/c/clark_2002.pdf
- Clark, T. J. (1999). We field-women. En *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Coccia, E. (2018). *The Transitory Museum*. New York: Polity.
- Cohen, H. (1917, February 10). The Sabbath in its cultural-historical significance. *The Reform Advocate*, 5-6.
- Cushing, L., & Tompkins, A. (2007). *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. New York: Chronicle Books.

- De la Torriente, L. (1962, mayo). La pintura de Ángel Acosta León. *Bohemia*, 113.
- Desnoes, E. (1968, noviembre). Los carteles de la Revolución Cubana. *Casa de las Américas*, 51-52, 223-231.
- Desnoes, E. (1966). La imagen fotográfica del subdesarrollo. *Casa de las Américas*, 6(34), 59-97.
- Di Vita, N. (2024). “Charles Moulin: el paisaje en su límite”, en eds. Muñoz & Álvarez Solís, *Pensamiento paisaje*. Leiden: Almenara Press.
- Greenberg, C. (1993). “Independence of Folk Art”, en *The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals 1950-1956*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guerra, L. (2012). “The Reel, Real, and Hyper-Real Revolution”, en *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- _____. (2006-2007). “Una buena foto es la mejor defensa de la Revolución: Imagen, Producción de Imagen y la Imaginación Revolucionaria de 1959”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Número 43, 11-21.
- Guevara, E. (1961). *El Socialismo y el hombre Nuevo en Cuba*. La Habana: Ediciones R.
- Gutiérrez Alea, T. (1961). “Free Cinema y Objetividad”, *Cine Cubano*, 4, 39.
- Heidegger, M. (2010). “On the question concerning the determination of the matter for thinking”. *Epoché*, 14: Issue 2.
- Hirschman, A. (1965). *Journeys toward Progress: Studies of Economic Policy-Making in Latin America*. New York: Praeger.
- Huizinga, J. (2016). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Kettering: Angelico Press. 209.
- Jünger, E. (1995). *Sobre el dolor seguido de la movilización total y fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets.
- Kirk, R. (2019). *The Secret Commonwealth*. New York: NYRB.

- Klein, R. (1979). "The Eclipse of the Work of Art", en *Form and Meaning: Writings on the Renaissance and Modern Art*. New York: The Viking Press.
- Levi., C. (2020). "Miedo a la pintura", en *Miedo a la libertad*. Madrid: Altamarea Ediciones.
- _____. (1959) *La doppia notte dei tigli*. Turín: Einaudi.
- Lezama Lima, J. (1992). "Un día ceremonial", en *Imagen y Posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lonzi, C. (2010). *Taci anzi parla: diario di una femminista*. Milán: Scritti di Rivolta femminile.
- López Nussa, L. (1975). "Cuatro pintoras surgidas con la Revolución", fotografías de Roberto Fernandez. *Bohemia*, 25 de Abril, 11.
- Lucrecio. (1983). *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.
- Martínez Marzoa, F. (2017). *El concepto de lo civil*. Madrid: La Oficina Ediciones.
- Mascolo, D. (1993). "Cuba premier territoire libre du socialisme", en *A la recherche d'un communisme de pensée*. París: Fourbis.
- _____. (1967). "La Revolución, sombra o luz", Catálogo Salón de Mayo, La Habana.
- Mosquera, G. (1983). "La pintura trascendentalista de Flavio Garcian-día", en *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Muñoz, G. (2012). "La política de los gestos: la actualidad de PM", en eds. Jimenez Leal & Zayas, *El caso PM: cine, poder, y censura*. Madrid: Editorial Colibrí. 73-80.
- _____.(2011). "Cine y Revolución en los 60: una conversación con Fausto Canel, 9 de noviembre, *Diario de Cuba*: https://diariodecuba.com/cultura/1320835084_1522.html
- Navarro Mayorga, S. (2019). *La naturaleza ama ocultarse: el cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)*. Santiago de Chile: ediciones metales pesados.

- Panofsky, E. (1963). "The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator", *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 107, N° 4, 1963, 288.
- Pérez-Firmat, G. (2002). "Bilingual Blues, Bilingual Bliss: El caso Casey", *MLN*, Vol.117, 432-448.
- Peterson, E. (1966). "Teología de la apariencia humana", en *Tratados Teológicos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rasch, W. (1936). *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im Deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Halle-Saale.
- Rodríguez Matos, J. (2017). *Writing of the Formless: José Lezama Lima and the End of Time*. New York: Fordham University Press.
- Roig de Leuchsenring, E. (1963). *La Habana: Apuntes Históricos*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura.
- Rojas, R. (2008). *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Ruiz, R. (2017). *Diario: notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- _____. (2014). "Teoría del conflicto central", en *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales. 15-34.
- _____. (2014b). "Por un cine chamánico", en *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. 100.
- Sarusky, J. (1981). "¿Quién es Ud.? Flavio Garcíandía", *Bohemia*, N° 45, Noviembre.
- Schmitt, C. (2014). "Apropiación, partición, apacentamiento". *Revista Veintiuno*, 1997, 61.
- _____. (2014b). *La revolución legal mundial*. Buenos Aires: Hydra.
- Scott, J. (1998). *Seeing like a State: How certain schemes to improve the human condition have failed*. New Haven: Yale University Press.
- Sontag, S. (1969). "Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution", *Ramparts*, Vol.7, Issue 11, 6-19.
- Tarì, M. (2018). *Un comunismo más fuerte que la metrópoli*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Thayer, W. (2018) “Raúl Ruiz: Imagen Estilema”. *Política Común*, Vol.12.
- Valente, J. A. (2008). “Miguel de Molinos”, en *Ensayos II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 726-728.
- Veblen, T. (1923). *Absentee Ownership and Business Enterprise in Recent Times: The Case of America*. New York: B.W. Huebsch.
- Villalobos-Ruminott, S. (2015). “La crítica del marxismo como técnica liberacionista”, *Papel Máquina* 9, 33-152.
- Viñas, D. (1967). “Sábado de Gloria en la Capital (Socialista) de América Latina”, en *Buenos Aires de la fundación a la angustia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 217-228.
- Warburg, A. (2014). “Manet and Italian Antiquity”, *Bruniana & Campanelliana*, Vol.20, 455-476.
- Weber, M. (2009). “Politics as vocation”, en *From Max Weber: Essays in sociology*. New York: Routledge.
- Weiss, R. (2011). *To and from Utopia in the New Cuban Art*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Wind, E. (1967). *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York: Penguin.
- Zambrano, M. (2010). “Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida”, en *Islas*. Madrid: Verbum. 224-234.

El imaginario revolucionario moderno no solo trató de desplegar un mundo nuevo, sino también las condiciones para la realización de una humanidad histórica. En este sentido, toda la retórica sobre la “producción” adoptó múltiples niveles: desarrollo de la máquina colectiva de la conciencia social, comprensión del estado total, y aceleración evolutiva de la especie que culmina en la socialización como único destino. *El fin de la producción* trata de revisar el fundamento y las implicaciones de estos postulados compilando poéticas que rechazaron el aparato general de la producción poniendo en crisis la historicidad revolucionaria y el tiempo de la vida. Es precisamente esta la impronta que atraviesa la obra de los cineastas Tomás Gutiérrez Alea, Fausto Canel, y Raúl Ruíz; de los pintores Ángel Acosta León y Flavio Garcíandía; o escritores como Calvert Casey y Eliseo Diego. En diálogo con la “Critica Radicale”, *El fin de la producción* indaga en la escritura y la cultura visual con el fin de iluminar formas de vida que trascienden las gramáticas del aparato del desarrollo.

Gerardo Muñoz enseña cultura hispanoamericana en Nueva Jersey, Estados Unidos. Sus más recientes publicaciones son Giorgio Agamben: arqueología de la política (Almenara Press, 2022), la reciente edición italiana de *Dall'apparenza al mistero* (Quodlibet, 2024) de Gianni Carchia, y *Tras la política: Coloquio con el pensamiento italiano* (Hápax, 2024). Es editor de la revista *Política Común*, y escribe con regularidad en *Infrapolitical Reflections*: www.infrapoliticalreflections.org

