

Guillén Landrián  
o el desconcierto fílmico

Julio Ramos  
Dylon Robbins (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

- © los autores, 2019  
© Almenara, 2019

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)  
[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-34-5

Imagen de cubierta: © W Pérez Cino, 2019

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## BARACOA. UNA TRILOGÍA DE LA MONTAÑA

Raydel Araoz

I.

Buscaba Nicolás Guillén Landrián un tema para un nuevo documental cuando, entre las páginas de un periódico, encontró un reportaje sobre la vida de los barqueros del Toa, con una foto donde al parecer estaba Ociel, y este sitio desconocido despertó la chispa que sacó a Nicolasito de La Habana, centro geográfico de sus documentales, para aventurarlo hacia Baracoa. Para aquel entonces Guillén Landrián había filmado *En un barrio viejo* (1963), *Un festival* (1963) y *Los del baile* (1965), de manera que su cine antropológico había madurado hacia un realismo lírico de corte observacional, tendencia que marcará la primera etapa de su producción cinematográfica, entre 1963 y 1966. Ese período se cierra con la trilogía de Baracoa: *Ociel del Toa* (1965), *Reportaje* (1966) y *Retornar a Baracoa* (1966), donde el concepto de comunidad, que acompañará gran parte de su cine, terminaría de construirse. En la obra de Guillén Landrián este concepto puede leerse como

el conjunto de personas que confluyen en un espacio geográfico delimitado –un barrio, las márgenes de un río, el área de un bailable popular– cuyos lindes definen asimismo un espacio común de interacción sociocultural. Estas comunidades apesadas en el celuloide tienden a convertirse en microespacios sociales en las zonas urbanas, donde las personas se mueven en áreas cerradas como las habitaciones de los deportistas o el estadio, o en los límites de un bailable popular; mientras que en los sitios rurales la comunidad se despliega a lo ancho

de un macroespacio, en áreas de mayor extensión, donde los individuos padecen una gran dispersión espacial y su movilidad sirve de pretexto para el recorrido documental de los límites geográficos de esa comunidad. La excepción de esta tendencia sería *En un barrio viejo* (1963), donde la comunidad, pese a ser urbana, tiene un carácter macro. (Araoz 2014: 124-131)

Esta trilogía no sólo culmina un período estético en la producción fílmica de Guillén Landrián, sino también una etapa de vida. Luego de *Retornar a Baracoa*, se agudizan sus contradicciones con el ICAIC, queda prácticamente separado de la industria cinematográfica y, al regreso, su cine y su vida tomarán otro rumbo para entrar en el mito.

## II.

*Ociel del Toa* se inicia con la singularidad de su banda sonora. Una sensación nostálgica llega tras el sonido de la flauta, con las notas espaciadas del piano que se superpone al sonido directo de los golpes de la vara contra el fondo del río. Una atmosfera silente –por los intertítulos y la ausencia de diálogo directo o voz en *off*– viste la primera secuencia de los barqueros en el río. La música juega entonces la travesura de trastrocarse con el sonido directo, sobre todo en los primeros planos, bien por la reverberación del sonido ambiente, bien porque el golpe de vara hace a veces la función del *gong*, que ya la música había adelantado. Una vez que nos hemos adaptado a la musicalidad del sonido de la vara, que hemos hecho nuestra esa sonoridad, la sincronía a la que estuvo atado el sonido directo oscila, y se libera incluso de la imagen del barquero, trasladándose a otros planos, sin que en este recorrido deje de evocar al río, al trabajo de los hombres en sus cayucas. Al liberar este sonido –el golpe de la vara en las lajas del río– para que flote en la banda sonora, ya sea como música o enlace entre escenas o reminiscencia del trabajo del barquero, el sonido se vuelve signo, metáfora sonora del discurso poético del documental.



A diferencia de otros documentales de Guillén Landrián, *Ociel del Toa* posee un personaje central, Ociel, y es desde ese «hallazgo»<sup>1</sup> que cuenta la vida de una comunidad: los barqueros del Toa. Sin embargo, lejos del modelo narrativo clásico, donde la historia sigue a un héroe a través de sus peripecias para alcanzar un objetivo, la historia de Ociel se ve diluida, porque a Guillén Landrián le interesan más las relaciones del protagonista con su entorno que las peripecias de su héroe. De ahí que la (re)presentación del conflicto hombre *versus* naturaleza deviene estudio de la vida humana en las condiciones adversas de la montaña, y la fórmula épica del crecimiento del héroe a través de su historia desaparece ante la mirada antropológica de Nicolasito<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La palabra es exacta: al llegar al Toa, Guillén Landrián «encontró» al niño (Ociel) que aparecía en la foto del reportaje que lo había llevado de la urbe a la montaña.

<sup>2</sup> Aunque el término «cine etnográfico» pudiera usarse, y se usa, como sinónimo de «cine antropológico», el primero es una especialización del segundo. De modo general es posible enmarcar la trilogía de Guillén Landrián dentro del cine antropológico; pero, si atendemos a cada uno de sus documentales, encontraremos que responden a distintas antropologías: *Ociel del Toa* estaría dentro del cine etnográfico; *Reportaje*, dentro de un cine de etnografía experimental –como *Los maestros locos* de Jean Rouch (1955)–; y *Retornar a Baracoa* sería un cine de



Dos grandes bloques temáticos configuran este estudio de esta comunidad del Toa: un primer bloque acerca del trabajo, cuyas secuencias marcadas por el paso de los barqueros —especialmente Ociel y Filin— en sus cayucas por el río, en tanto abren y cierran el documental, engloban y unifican el filme; y un segundo bloque sobre el ocio, con las fiestas de los montañeses, la visita de Ociel al pueblo, los gallos, la plenaria, la oración en la iglesia, que parece situarse en el interior del documental. Estos dos bloques están cosidos por los planos sonoros y por un discurso textual, una escritura que, a través de intertítulos sobre fondo negro, prolonga la sensación de quietud. El recurso silente de los intertítulos en *Ociel...* se reactualiza, a través de una triple función narrativa, que cohesiona y estructura la historia; y que pudiéramos desglosar entre las que simulan el pensamiento de los personajes, las que estructuran el relato y las que reflejan la voz autoral<sup>3</sup>.

---

antropología social. Si algo une estos documentales, más allá de la zona geográfica donde se desarrollan, es precisamente esa mirada antropológica de Guillén Landrián que coloca la comunidad humana, sus relaciones, sus costumbres, en el centro de su discurso.

<sup>3</sup> Excluimos en este análisis la función de presentar a los realizadores del documental; es decir, la función más básica y común de los intertítulos, en la secuencia de créditos.

Las primeras representan sobre todo la voz de Ociel, aunque ocasionalmente pueden dar voz a otros personajes, como la abuela de Ociel: «tengo cuatro hijos/ uno de ellos peleó en la guerra/ es ahora chofer». Desde una síntesis escrituraria, las pequeñas frases que aparecen nos dan el punto de vista del personaje acerca de su mundo y de sí mismo. Las segundas estructuran el relato, a través de guías temáticas –como: «Ociel», «Filin», «los gallos», «11 am plenaria», «iglesia protestante del Toa»– orientando al espectador dentro de la narrativa cinematográfica. Las terceras se hacen eco de la voz autoral, ya sea como un ente narrativo (en el plano del discurso) que dialoga a través de la escritura con Ociel, sustituyendo la voz en *off* o el diálogo del sonido directo, cuando leemos «Ociel: la muerte no se puede ver»; o a través de una intervención estructural (en el plano del montaje), cuando resalta alguna frase de Ociel, sacándola del contexto (del intertítulo donde fue presentada) y repitiendo sólo un fragmento, que deviene cita revestida de sentido. Con esa operación Guillén resalta un fragmento no sólo por la repetición sino a través del aumento del tamaño de la tipografía, y el nuevo intertítulo se carga entonces de un nuevo sentido, que nos obliga a repensar lo dicho, y a preguntarnos por su significación. En documentales posteriores como *Taller de línea y 18* (1971) la reduplicación de la información es ya abiertamente una pregunta: «¿ESTÁ UD. DISPUESTO A SER ANALIZADO POR ESTA ASAMBLEA?»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> En *Taller de línea y 18*, al intertítulo con la pregunta citada le sigue otro con un fragmento de la pregunta que dice: «¿UD?». Este fragmento es en sí mismo una oración unimembre, que, por un lado, extrema el cuestionamiento hecho en la primera pregunta al lector-espectador, que es quien puede leer este texto extradiegético; y por otro, permite al narrador omnisciente compartir sus dudas con el espectador sobre los personajes que se postulan en la asamblea, obligándonos al análisis crítico de lo documentado. Con este método escriturario, heredero del cine silente, Guillén Landrián encontró una forma de inducir un tipo de reflexión brechtiana sobre el fenómeno del otorgamiento de cargos y los análisis asamblearios, tan comunes en la sociedad cubana, y que normalmente no eran vistos por

Un discurso lírico viene a completar este tejido temático, donde la plasticidad fotográfica toma dos centros: la contemplación del hombre y la contemplación de la naturaleza. Y estos dos motivos, ya sea en los planos detalle de los balseros o en los planos fijos bajo el hechizo de la inmovilidad de las familias, ya en los planos generales del hombre en la exuberancia de la naturaleza, se dan la mano para hablarnos de la soledad de los barqueros y de su armonía con la naturaleza. Y este sentimiento sobrecogedor se adorna con la belleza que Livio Delgado roba a la luz contrastada del río en la mañana, al sol duro sobre el pueblo, a las oscuras noches iluminadas con faroles o al silencio que va cayendo sobre los barqueros cuando el sol se desdibuja en la neblina. Aquí la magia de la fotografía encuentra un aliado en el montaje poético que, a través de asociaciones visuales y sonoras, carga de un discurso simbólico las secuencias aparentemente descriptivas de la vida en la región. De esta manera el río, y sus aguas que siempre corren, aparece para marcar el trabajo del barquero, en el transporte de mercancías o de personas, y es también una metáfora del nacimiento, como en la escena en que Filin espera el parto de su mujer, y los gritos de la parturienta terminan cuando entran los pies de los barqueros en el río, y el agua, como metáfora de los fluidos maternos, corre entre los pies que empujan la cayuca<sup>5</sup>. El montaje establece, también, en un nivel más abstracto, una lectura simbólica donde el espacio se construye como espejo de las tensiones humanas. Los conflictos ideológicos de la época en la *polis* se visualizan entonces como una oposición espacial. Así, «la plenaria», que se celebra en el espacio no boscoso, soleado, al aire libre, está en oposición al espacio religioso, filmado en interior, de noche. Si bien estos espacios, que representan ideologías diferentes

---

el cine como actos conflictivos, sino más bien épicos, cuando no purificadores o depuradores de algún mal.

<sup>5</sup> Esta metáfora aparece también de forma explícita cuando leemos en el intertítulo, que expone aparentemente el pensamiento de Ociel, que «pujar un niño al mundo es como nadar el río con la cayuca cargada».





y en pugna, están visualmente diferenciados –ya que en la época la religiosidad estaba siendo desplazada por el nuevo discurso político de los espacios públicos a los espacios interiores del templo o al espacio privado del hogar–, el intertítulo, contrario al discurso visual, los aúna. Guillén Landrián pone un énfasis en la fusión de estas dos ideologías –la cristiana y la comunista– en la religiosidad popular<sup>6</sup>, a través del discurso paralelo que aparece en sus intertítulos, al mostrar la ausencia de contradicción en la muchacha que quiere ser joven comunista y va a la iglesia con su tía. La estructura narrativa<sup>7</sup> no sólo se vale de secuencias de oposición simbólica, sino

<sup>6</sup> En el documental *En un barrio viejo* ya aparece esta idea en la escena final, donde en una ceremonia de la religiosidad afrocubana (que bien pudiera ser del Palo Monte) aparecen, entre las imágenes religiosas, las imágenes de los líderes de la Revolución.

<sup>7</sup> Entre las siete secuencias que forman el documental, la secuencia inicial con la presentación de Ociel y Filin, los barqueros, en su trabajo y su familia, está montada tomando como escena marco el viaje de Ociel y Filin por el río. En este núcleo semántico, prácticamente descriptivo del trabajo de los dos barqueros, se intercalan dos escenas que presentan la familia y el espacio íntimo de Ociel y de Filin. Le siguen tres secuencias de la vida de Ociel y su familia –«la fiesta», «Ociel en el pueblo», «los gallos»– y dos secuencias de la vida político-religiosa de la comunidad –«la plenaria» y «la iglesia»–. Estas cinco secuencias nos muestran el tiempo libre tanto de Ociel como de la comunidad. Después siguen la secuencia

que además, a través de asociaciones arquetípicas (apoyadas también por los comentarios de los intertítulos), construye una lectura simbólica del espacio<sup>8</sup>. El río y los barqueros pueden estar asociados a la entrada en la vida, por el fluir del agua, por la barca que llega, porque estas imágenes se asocian a los planos de una parturienta; también pueden estar asociados a la muerte (la barca que transporta a los muertos a la otra orilla), cuando en el mismo río, los mismos barqueros simplemente se alejan, aparece en tierra una procesión fúnebre y los intertítulos comienzan a hablar acerca del rostro de la muerte. En ese momento, cuando ya la película se dispone a terminar y Filin y Ociel se van alejando por el río mientras sobreviene el *fade* a negro, parece que es la película, la propia imagen fílmica, lo que transportan a ese otro reino, y que sobreviene el fin de la historia, la muerte, que como dice un intertítulo «...no se puede tocar / ni oír / ni sentir».

### III.

*Reportaje* es un desprendimiento de *Ociel del Toa*. El hecho documentado, una asamblea campesina, reaparece luego de *Ociel...* con vida propia en un nuevo documental<sup>9</sup>. Tres partes –el desplazamiento

---

de despedida, compuesta por una escena con el entierro en la comunidad y los intertítulos donde Ociel y el narrador dialogan sobre la muerte, y la escena final, que es un regreso al río, como en el principio, pero en otro horario, cerrando el final de un ciclo, o de un día de trabajo.

<sup>8</sup> El espacio exterior, donde la vegetación es más exuberante, se presenta como el lugar de lo estable; allí están las escenas de la familia, la fiesta tradicional y allí transcurre el ciclo de la vida: el nacimiento y la muerte. Los otros espacios exteriores como el río, la tierra con escasa vegetación (el camino a la plenaria) o la calle del pueblo son sólo lugares de tránsito, cuando no el sitio de lo extracotidiano (el espacio de la plenaria), fuera del orden natural.

<sup>9</sup> Después de *Reportaje*, Guillén Landrián volvió a reutilizar su propio material fílmico en documentales como *Coffea Arábica* (1968) y *Desde la Habana ¡1969! Recordar* (1970), introduciendo planos de documentales anteriores. A diferencia

de los campesinos al acto político, la asamblea y la fiesta— estructuran este singular relato en torno al maridaje entre el ocio y la política. Al igual que en *Los del baile*, Guillén Landrián vuelve a atender al tiempo libre; pero esta vez los sujetos pertenecen a una comunidad rural y antes de asistir al baile se reúnen en una asamblea campesina. La fiesta deviene entonces un instrumento de lo político, moneda de cambio que recompensa a los participantes del acto por donar su tiempo libre.

Esta pequeña obra de unos 9 minutos y medio de duración, y cinco estampas, está construida como un contrapunto entre imagen y sonido<sup>10</sup>. La banda sonora enrarece la imagen, la carga de nuevos sentidos y para ello se vale de dos fuentes acústicas: la música construida en estudio y el sonido ambiente grabado en rodaje. Estas fuentes sonoras tienen roles opuestos en el filme, la música es la encargada de generar tensión, una sensación enigmática, como de suspense, mientras que el sonido ambiente crea un momento de relajación, de regreso a lo natural, aunque este sonido directo, con sus voces y ruidos, no esté usado de manera sincrónica, sino como un ambiente, un colchón sonoro que le da a las imágenes un anclaje en lo real. Ambas sonoridades se alternan a lo largo del filme para otorgar, desde el sonido, una lectura intencionada de las imágenes que, en sí mismas —la caminata de unos campesinos, una reunión,

---

de *Reportaje* estas dos obras tienen un carácter más de collage; la edición no pretende narrar un suceso, sino un proceso: en *Coffea Arábica* la producción del café; en *Desde La Habana...* la historia de algo más de una década, quizás una memoria de la Revolución, a través de las imágenes y hechos que impactaron al país. *Reportaje* parece, si se me permite la metáfora, un hipervínculo de *Ociel del Toa*, una deriva que amplía el segmento que aparece en *Ociel*; mientras que en *Coffea Arábica* o en *Desde La Habana...* el material fílmico reutilizado funciona como una base de datos que se integra al nuevo discurso con un nuevo sentido, y la autocita no pretende que se le reconozca como continuidad de una idea anterior.

<sup>10</sup> El filme podría dividirse en cinco bloques temáticos: la marcha, la reunión, la quema de Don Ignorancia, la comida y el baile.

el baile de una fiesta popular— no tendrían al menos el carácter de extrañamiento que la banda sonora les imprime.

Gracias al suspense, la música genera cierta expectativa y lo anunciado parece llegar cuando la tensión sonora coincide con los únicos planos violentos del filme: la quema de la ignorancia. Allí imagen y sonido parecen alcanzar una coherencia y un clímax. Toda la tensión sonora encuentra entonces su cauce en las imágenes donde los campesinos queman el ataúd con un muñeco llamado Don Ignorancia adentro.

La mirada antropológica de Guillén Landrián capta este evento, donde la nueva política revolucionaria penetra dentro de la cultura popular. Si la plenaria es un acto político de reafirmación revolucionaria, con las ideas marxistas leninistas que ya propugnaba la revolución (los primeros planos de los retratos de Marx y Lenin dejan clara esa presencia), termina en un acto simbólico, propio de la cultura popular, el entierro o la quema de un muñeco que simboliza lo negativo y que, al desaparecer, nos libra de lo nefasto como un exorcismo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Este acto simbólico puede encontrarse en la religiosidad popular cubana como acto mágico en los *ebbós*, baños lustrales, recogimientos y rompimientos, y en las fiestas populares como acto festivo o farsesco (carnavales, parrandas, etcétera). En el documental *Las parrandas* (1977), Constante Diego filma en el bando de los chivos, uno de los dos bandos que compiten por organizar la mejor parranda del pueblo, un desfile con un ataúd donde yace el animal icónico del bando contrario (el sapo). Mientras desfilan, las falsas plañideras teatralizan un llanto burlón. En un momento del desfile dejan el muñeco en el suelo y prenden los fuegos artificiales que destrozan con su salida de luz y fuego la caja mortuoria. Este tipo de exorcismo, la quema del chivo expiatorio, también se puede encontrar en las fiestas populares de América. Al comienzo del carnaval de Veracruz, en México, se celebra el entierro del mal humor, donde se pasea en un ataúd a alguien o algo que representa el mal humor. Este acto festivo contiene aún una reminiscencia mágica, porque las personas piensan que da buena suerte al carnaval. Según Horacio Guadarrama Oliveira el antecedente de esta práctica se remonta al entierro de la Sardina, que se realizaba en el siglo XIX en épocas de carnaval y que «consistía en meter una persona que representaba la Sardina en una caja de muerto, la cual era paseada por las calles de Veracruz, hasta que finalmente

Aquí la quema de Don Ignorancia se vincula implícitamente con la campaña educacional del gobierno revolucionario, que ha librado de la ignorancia a los campesinos<sup>12</sup>. Sin embargo, Guillén Landrián hace notar, en medio de todo este fervor revolucionario, una nota discordante: el crucifijo sobre el pecho de la joven. Para la época, la religión era parte y resultado de la ignorancia que se quería eliminar, y ese crucifijo era una imagen exactamente opuesta a las imágenes de Lenin o Marx. Guillén Landrián no politiza sobre el tema, sino que lo muestra, como algo integrado a la actividad, en ese estilo de *free cinema* o *direct cinema*, donde la mirada explica el hecho. De cierta manera, para Nicolassito, los problemas de exclusión de la macroestructura no son conflictos que nacen en la base, en la forma de pensar de la cultura popular; por eso muestra estas imágenes aparentemente contradictorias –como lo eran para la época–, porque representaban ideologías distintas, y que supuestamente no deberían compartir un mismo espacio en armonía.

Luego de la quema de Don Ignorancia (el exorcismo) llegan la comida (la comunión) y el baile. La edición, que hasta entonces se había apoyado en cortes bruscos, como si quisiera reconstruir la mirada de un observador que desea apresar todo en medio de la muchedumbre y sólo atina a ver los rostros que lo rodean, se apoya ahora en un efecto, la ralentización de la imagen<sup>13</sup>. La fiesta, que había

---

en un lugar previamente escogido, una vez que salía la Sardina de la caja, esta se quemaba en medio de un alegre festejo» (2010: 475).

<sup>12</sup> El 22 de diciembre de 1961, en el discurso pronunciado en la Plaza de la Revolución, Fidel Castro declara a Cuba territorio libre del analfabetismo.

<sup>13</sup> El filme está construido mayoritariamente por primeros planos y planos medios y ocasionalmente recurre a planos generales. La cámara se hace partícipe del entramado de las acciones, se inmiscuye entre los sujetos, los observa sin importarle, incluso buscando, que la observen a ella. Este gusto por los primeros planos, por los rostros de las personas, acompañó el cine y la pintura de Guillén Landrián. En sus documentales Guillén estetizó el primer plano dejando que los personajes mirasen a cámara, rompiendo la convención voyerista del cine. Esta mirada a cámara se nos presenta en personajes en movimiento que desafían al espectador

comenzado sonando con una música popular bailable, va dando paso a través de una disolvenca sonora a una música no bailable, volviendo a sus acordes disonantes, mezclándose con el ritmo popular hasta desplazarlo mientras la imagen ralentizada adquiere una dimensión inquietante. La cámara que parece bailar: hipnotizada por el rostro guajiro de una muchacha, ahora parece desearla. La muchacha se contornea lentamente, nos mira, nos invita a algo misterioso, quizás sexual, quizás sólo indescifrable para el observador.

El documental finaliza, tras el bailable, con un texto sobre fondo blanco donde aparece una definición: «Reportaje. Género informativo que surge en el siglo XIX y que tiene hoy una enorme importancia. Por lo general se trata de un relato vivo sobre un hecho o una realidad que se estudia o expone». Una nota aclaratoria, inusual en Guillén Landrián y que quizás necesitó incluir por lo atípico de su reportaje.

#### IV.

Si *Ociel del Toa* es la culminación del camino abierto por Guillén Landrián con *En un barrio viejo*, *Retornar a Baracoa* es el fin de esa etapa y el comienzo de una nueva exploración<sup>14</sup>. En *Ociel...*,

---

por su sexualidad, su alegría o su cansancio, y su mirada parece una invitación a seguirlos por esa caminata o ese bailable; o en personajes estáticos cuyo mirar despierta cierta ternura, añoranza o desolación. Estas últimas miradas, las estáticas, tienen un paralelo en sus retratos de personajes comunes, de gente sin elegancia, sin glamour, como si los sujetos que despertaran la atracción estética en su cine se hubiesen transportado de un soporte a otro; pero, en esa migración, la mirada con frecuencia se vuelve más tímida, quizás dubitativa. Lejos del cine y de la posibilidad de hacer cine, ya en sus cuadros, los personajes de Guillén Landrián ganan el color, con un expresionismo figurativo que recurre a colores planos y alegres: una viveza tropical que contrasta con la nostalgia que envuelve a los personajes.

<sup>14</sup> Aunque en *Nosotros los del Cuyaguaje* (1972) el realismo lírico del cine antropológico de su primera etapa vuelve a resurgir, ya estará contaminado con el discurso de su segunda etapa (1968-1972), marcado por un cine didáctico con referente en la actividad productiva, donde el interés inicial por el hombre dentro

afloja la experiencia formal de los documentales anteriores, tanto en los desplazamientos sonoros donde el sonido directo y la banda sonora dialogan y se besan —lo que nos remite a lo logrado *En un barrio viejo*—, como en la manera de montar algunas escenas. Digamos, por ejemplo, en *Ociel...*, la fiesta que trae la reminiscencia del documental *Los del baile*, en los primeros planos de los bailadores, incluso en la repetición de la estructura de montaje cuando, desde los planos de los bailadores en el exterior, pasa al interior de una casa a observar a una mujer que hace sus tareas domésticas, y la música queda en el fondo, como lejana. En ambas secuencias la cámara se acerca a la mujer a saltos (por corte), hasta tener un primer plano, y luego regresa al bailable. La diferencia entre ambas mujeres, más allá de las características físicas y socioculturales, está en la actividad que realizan: en *Los del baile*, un documental sobre el ocio, la mujer descansa, cambia de actividad física pero no de orden, mientras que en *Ociel...*, un documental interesado en el par trabajo/ocio, la mujer trabaja, la escena se construye conceptualmente en oposición al bailable, el interior de la casa no es, para la mujer campesina, el espacio del ocio, sino su espacio de trabajo.

En cambio, con *Retornar a Baracoa*, aunque puede encontrarse alguna secuencia que nos recuerde escenas de sus documentales anteriores<sup>15</sup>, lo más llamativo es la aparición de las nuevas formas que vendrán en sus próximos filmes. A partir de *Retornar a Baracoa*, la voz de las personas gana protagonismo, aparecen las entrevistas no sincrónicas o en *off* que encontraremos en *Coffea Arábica*, en el «informe del ingeniero Bernaza sobre la siembra directa», y en *Taller de línea y*

---

de la cultura popular se desplaza hacia la documentación de este dentro de un proceso productivo.

<sup>15</sup> Una de ellas es la ceremonia afrocubana que remite a *En un barrio viejo*, aunque allí la ceremonia parece de Palo Monte y en *Retornar a Baracoa* parece de Regla de Ocha por el uso de los batá. En ambas secuencias Guillén Landrián muestra la presencia de imágenes de los héroes de la Revolución en las casas donde transcurre la ceremonia religiosa.

18, en el «informe del ingeniero Montesino»; también la voz grabada en el sonido directo, al hacerse audible, deja de ser colchón sonoro para convertirse en voz coral, como ocurre en la oficina del «IUCI Municipal» donde las personas van a plantear sus problemas. Esta voz coral se estiliza en *Coffea Arábiga* al musicalizarse con el uso de coros vocales que rítmicamente enuncian un discurso como pueden ser las enfermedades de la plantas del café. Nace también en *Retornar...* la voz en *off* no como narrador en *off*, sino como discurso ideológico en el caso de las escenas finales cuando sobre un fondo negro escuchamos un fragmento de un discurso de Fidel Castro Ruz, y como ambiente sonoro en el uso constante de una voz radial, que justifica los cambios sonoros, musicales o de otras voces como el narrador radial que anuncia el programa o que recita un poema. Este uso de una voz en *off* será en *Coffea Arábiga* y en *Desde La Habana ;1969! Recordar* un eje central del discurso estético, porque al *collage* visual acompañará este *collage* sonoro, en ocasiones justificado por la presencia de una radio, que puede evocar quizás un cambio de emisora. En *Coffea Arábiga* Guillén no sólo repite un fragmento sonoro de *Retornar a Baracoa*, sino que copia<sup>16</sup> la secuencia entera de la mujer negra que se peina, poniéndose los rolos, mientras escucha un poema de amor en la radio.

Entra también en *Retornar...* el camino hacia una edición más fragmentada, de planos más cortos, con un mayor apoyo en la foto fija y en las estructuras en forma de bucles o circulares, que se van agudizando hasta *Desde La Habana ;1969! Recordar*. En esta exploración la edición le roba protagonismo a la fotografía y se abre a una poética de libre asociación, donde las imágenes se suceden no por la secuencialidad lógica del discurso sino por asociaciones analógicas que le otorgan una visualidad ecléctica y alucinada.

<sup>16</sup> La autocita en Guillén Landrián casi toma forma de avalancha en sus dos documentales posteriores a *Retornar a Baracoa*: en *Coffea...* cita fragmentos de *Reportaje* y *Retornar a Baracoa*, y en *Desde La Habana...* cita fragmentos de *Coffea Arábiga*.



*Retornar a Baracoa* parece, al igual que *Reportaje*, una glosa, una ampliación de un tema expuesto en *Ociel del Toa*: el pueblo de campo. Si en *Ociel...* el pueblo aparece en una secuencia donde el protagonista baja de la montaña en busca de ocio en su día libre y apenas tenemos algunas imágenes de los exteriores; en *Retornar...* el pueblo se nos muestra en su complejidad, a través de sus pobladores y sus espacios religiosos, laborales, habitacionales, institucionales. No hay en *Ociel...* ninguna información sobre cuál es el pueblo al que va el niño; sin embargo, un plano de la calle llena de banderitas, que luego encontraremos colgadas entre las casas del pueblo de Baracoa, puede generar esa continuidad simbólica. *Retornar...* se inicia con un intertítulo donde se da una ubicación geográfica e histórica de Baracoa que va desde la colonia y su descubrimiento por Colón, hasta la Revolución. En la etapa de la revolución nos dice:

Luego en la Revolución.

Una emisora de radio, un parque, la JUCEI municipal y algo más. Los aviones son aún el asombro, la fuga, pero también la prolongación de Cuba, del mundo.

Se siguen fabricando difíciles carreteras, la lucha contra el fango es dura; por mar la comunicación plantea un viaje largo, accidentado y esporádico.

En este texto aparece ya anunciado el ámbito espacial que estructura el discurso audiovisual: la vida en Baracoa, sus pobladores, instituciones y medios de comunicación. El documental, con una estructura circular, presenta una secuencia inicial similar a la secuencia final: un avión aterriza mientras unos hombres –tomados con fotos fijas en primeros planos– miran hacia arriba, como si siguieran el aterrizaje del avión. Estas secuencias encierran, como un paréntesis, el resto del documental, que presenta una estructura en bloques temáticos: la institución de gobierno municipal (JUCEI); la religiosidad popular: afrocubana y católica; el trabajo: la fábrica de chocolate, el puerto y la construcción de la carretera; el ocio:

Banda Municipal del domingo. El asunto del trabajo aparece en dos momentos en el documental. El primero de ellos está formado por dos secuencias temáticas –la fábrica de chocolate y el puerto–; y cada una de ellas presenta en su interior una secuencia de menor duración que introduce otro argumento, y divide el tema productivo en dos periodos. Así, la fábrica de chocolate se interrumpe con una secuencia del ocio asociado a la radio, en la cual una mujer se peina, poniéndose rolos. Esta secuencia está desvinculada de los planos que le anteceden con la mujer en medio del proceso productivo, incluso queda separada por un intertítulo que anuncia la llegada de este *insert*. Luego de esta interrupción se retoma el tema de la fábrica de chocolate. Sin embargo, la secuencia del puerto está construida de manera que la desviación del tema productivo hacia el espacio íntimo del niño que construye un barco se vuelve no un *insert* sino un tejido. Desde el intertítulo que presenta esta secuencia, «El puerto y un niño», la idea de imbricar ambas escenas –los hombres que trabajan en el puerto, el niño que arma un barco– se hace explícita a través de la copulativa que junta «puerto» y «niño» en el intertítulo. Luego, en las imágenes, esta secuencia está compuesta de dos escenas: los estibadores del muelle, con planos filmados donde vemos los hombres trabajando en la barriga del barco y en la grúa; y la escena del niño armando un barco, que está montada con una secuencia de fotos fijas. La escena del niño está separada de la de los hombres por un intertítulo. Las fotos del niño, que en un inicio vemos jugando a armar un barco, terminan en el astillero dentro de un barco que está a medio armar. El niño asombrado contempla la inmensidad de la barriga del barco, como si su juguete se hubiera llevado a una escala gigantesca.

Para la segunda vez en que aparece el tema del trabajo el documental se acerca al cierre. En esta última etapa Guillén Landrián construye una secuencia sobre la construcción de la carretera, de manera que –parafraseando a Nicolasito– este fin no es el fin sino el inicio de una nueva ruta hacia Baracoa. La secuencia de la construcción de

la carretera, filmada con primeros planos o planos medios, editada sólo con los momentos de acción –verter el cemento, palearlo, pasar el nivel, etcétera–, adquiere una sensación de vértigo, que se incrementa por contraste con los *insert* de foto fijas o por la variación del espacio cuando lo intercalado son los planos filmados. Estos *insert* no crean otro tema, sino que funcionan como *flash back*, porque son fotos de los personajes o planos de secuencias que hemos visto a lo largo del documental. Este montaje hace que todo el pueblo sea testigo de la construcción de la carretera, pero también anuncia que todo el pueblo va a modificarse con esta nueva vía de comunicación.

Dos veces se refiere directamente Guillén Landrián a la partida del lugar, las dos están en los intertítulos. La primera, al inicio del documental, cuando dice «Los aviones son aún el asombro, la fuga...»; y luego en el intertítulo que presenta la escena del niño, que dice: «Un niño que hace barcos para salir de Baracoa igual que el padre». Esta pequeña información textual nos condiciona la lectura de las imágenes, de manera que las fotos de un niño jugando con un barco se vuelve un símbolo de la añoranza por la ausencia del padre, un deseo que se materializa en el juego, ir más allá de Baracoa, y que en el documental es sólo un guiño, el guiño de un niño que juega a partir de esa tierra inhóspita. A diferencia de *Ociel...*, en *Retornar...*, donde el sonido les ha dado voz a los personajes documentados, los intertítulos son declaradamente la voz autoral y desde esa voz Guillén Landrián estructura el relato dividiéndolo en segmentos temáticos, y dirige la lectura de algunas escenas. Esta forma de intertítulo será la forma predominante en sus documentales posteriores.

La presencia de Fidel Castro, había sido hasta este documental muy ocasional, más bien incidental, pero en *Retornar...* Fidel se vuelve un personaje referido, omnipresente, en el que los pobladores de Baracoa han depositado su fe; su imagen está presente en las ceremonias religiosas afrocubanas, su nombre se invoca como amenaza contra el funcionario que al parecer no es capaz de encontrar solución a un problema. Esta referencia, casi mítica, se evidencia hacia el final

del filme cuando escuchamos la voz de Fidel –un fragmento de un discurso– pero no vemos su imagen. Este juego simbólico y también propagandístico con la imagen de Fidel se retoma en *Coffea Arábica* y *Desde La Habana ;1969! Recordar*, de una forma tan polisémica que aún hoy genera disímiles interpretaciones. Algunas, al no tener en cuenta el contexto epocal del realizador, han incrementado la leyenda de disidente de Guillén Landrián. Así la lectura que se ha hecho en las escenas de *Coffea...*, donde la imagen de Fidel está acompañada en la banda sonora por el tema «El tonto de la colina» de Los Beatles, grupo prohibido en la época, entiende esta secuencia como un acto irreverente o burlesco, cuando en realidad el texto de la canción venera a los soñadores. Después de la polémica sobre estos documentales, la imagen de Fidel se va haciendo menos frecuente en la obra del documentalista, al tiempo en que se agudizan sus conflictos con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Independientemente de las alusiones a la fuga de Baracoa, el documental se torna un constante regreso, ya bien al parque, con sus hombres sentados en los bancos, ya bien a las olas que golpean una y otra vez la roca negando la salida por mar, bien a la imagen del avión que siempre llega. Baracoa se vuelve así un destino, un lugar donde el pasado y el presente conviven (uno de los hombres del parque está sentado sobre un banco escrito con el lema del antiguo Partido Ortodoxo: «vergüenza vs dinero»), aún con los cambios –la nueva carretera, la fábrica de chocolate– de la nueva época.

Después de la trilogía de Baracoa, la producción de Guillén Landrián se silencia y se abre una de las zonas oscuras de su biografía. Separado del ICAIC, enviado a la Isla de la Juventud a trabajar en las granjas de cría de pollos como método de reformación, enferma de los nervios. Dos años después de *Retornar a Baracoa* volverá al filmar y será un renacer, donde la experiencia de su trabajo anterior alcanza un nuevo clímax. Fuera del realismo poético, Guillén avanza entonces hacia sus zonas más experimentales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAOZ, Raydel (2014): «Desde La Habana, 2014, recordando a Guillén Landrián». En *Cine Cubano* 191: 124-131.
- GUADARRAMA OLIVEIRA, Horacio (2010): «Los carnavales del Puerto de Veracruz». En García Díaz, Bernardo & Guerra Villaboy, Sergio (ed.): *La Habana/Veracruz. Veracruz/La Habana*. México: Universidad Veracruzana, 469-494.