

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

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.

JULIO RAMOS DYLAN ROBBINS	
Prólogo a Guillén Landrián	7
GRETEL ALFONSO	
Regresar a La Habana con Guillén Landrián. Entrevista	21
I. EL ARCHIVO A CONTRAPELO	
JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO	
Nicolás Guillén Landrián: el fantasma del café	37
DEAN LUIS REYES	
Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián	47
RAFAEL ROJAS	
Documentos en la sombra. Asedios al texto fílmico de Nicolás Guillén Landrián.	59
MANUEL ZAYAS	
Cine, archivo y poder. Entrevista	71
II. EL DESFASE RACIAL	
JULIO RAMOS	
Guillén Landrián: cine, poesía y locura	85
ODETTE CASAMAYOR-CISNEROS	
Espejos: mirando al negro en el mirar de Nicolás Guillén Landrián.	109

ANNE GARLAND MAHLER	
«Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café». Raza y desigualdad laboral en <i>Coffea Arábica</i> de Nicolás Guillén Landrián	127
JORGE LUIS SÁNCHEZ	
Nicolás Guillén Landrián en la historia del documental cubano. Entrevista	149
III. LA INTERVENCIÓN EXPERIMENTAL	
RAYDEL ARAOZ	
Baracoa. Una trilogía de la montaña	165
RUTH GOLDBERG	
El extraño caso de <i>Reportaje</i> (1966). Historiografía y políticas de la duda en los filmes de Nicolás Guillén Landrián . . .	185
OLGA GARCÍA YERO	
Guillén Landrián. Fundador de imágenes	199
LIVIO DELGADO	
Filmar con Guillén Landrián. Entrevista	213
IV. LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA	
DYLON LAMAR ROBBINS	
Ruido	225
ERNESTO LIVON-GROSMAN	
<i>Nicolasito's Way</i> : los sinuosos caminos de la estética revolucionaria	251
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ	
De la ciudad como rutina a la ciudad como proceso productivo. La Habana de los años sesenta en los documentales de Nicolás Guillén Landrián	267
JESSICA GORDON-BURROUGHS	
<i>Muted</i> : La vida digital de Nicolás Guillén Landrián	285
Filmografía de Nicolás Guillén Landrián	297
De los autores	299

GUILLÉN LANDRIÁN: CINE, POESÍA Y LOCURA

Julio Ramos

Se llamaba *Nicolás*. Nicolás Guillén Landrián. Pero desde los inicios de su polémica y combativa carrera en el ICAIC –entre 1962 y su expulsión definitiva en 1972– prefería designar la autoría de sus documentales bajo la firma de *Guillén Landrián*. ¿Qué supone, en el lugar liminal de los créditos de sus trabajos experimentales, la inscripción de *Guillén Landrián*? Digamos, de entrada, que la firma escenifica un corte en la secuencia anticipada de la genealogía y el régimen de los nombres propios.

Para cualquier persona mínimamente familiarizada con la historia cubana resulta obvia la interferencia del parentesco y el riesgo del equívoco que con frecuencia enlaza –en el homónimo– al cineasta y al tío paterno, Nicolás Guillén, el escritor, reconocido ya como el Poeta Nacional de la Revolución en la época en que Guillén Landrián comenzaba a hacer sus documentales. Aunque en este ensayo no nos concierne exclusivamente la dimensión biográfica del orden de los nombres, no está de más señalar que la historia del homónimo parece confirmar, no ya el lugar común lacaniano de la Ley del Padre, como otro –el de la *ley del tío*– en la formación de un sujeto emergente, *Nicolasito*, marcado, hasta el final de su vida, por la designación de la «minoridad»: un cineasta fuera de serie, ligado al campo de la cultura visual recién instituida por la Revolución cubana en una época de reconfiguración del poder más tradicional de la literatura.

Más allá del relato familiar, entonces, el corte trazado por la firma de Guillén Landrián dramatiza una pregunta sobre la autoridad cultural y las disputas por la legitimidad entre distintos medios discursivos.

sivos. La firma pone en escena una dinámica compleja entre el poeta y el cineasta, sus *poéticas* e inserciones divergentes, y, como veremos, lo que esta dinámica entre la literatura y el cine expresa cuando es interrogada desde la cuestión de la raza en la historia cubana.

Por cierto, a la hora de aproximarnos a la pregunta por la autoridad cultural que surge ante las tensiones entre los medios históricamente emparentados de la literatura y el cine, no subestimamos el peso que puede tener la «escritura de la vida». Nos interesa entender mejor el paso de la «vida» a la «escritura», lo que esa transfiguración implica para la experiencia de un sujeto como Guillén Landrián, incluso en el marco reducido y a veces subestimado del género biográfico¹. Imaginemos, por ejemplo, la inesperada transformación que *sufiría* la historia familiar de los Guillén —distinguida familia mulata de Camagüey, descendientes directos de un héroe de la llamada Guerrita de las Razas de 1912— si entramáramos ahora su pasado desde el lugar de la experiencia accidentada de la figura iconoclasta y oscura de Guillén Landrián, un referente proscrito del cine cubano, cuyos documentales fueron censurados e invisibilizados por más de treinta años, y redescubiertos y proyectados luego por un puñado de jóvenes cineastas e investigadores en la década del 2000 —ya durante los años de crisis del ICAIC—, cuando se radicalizaba el cuestionamiento del modelo normativo del cine documental que había regido hasta entonces².

¹ Florencia Garramuño (2009) le llama «experiencia opaca» a las dimensiones de la vida que desbordan los marcos formales de la escritura. En cambio, Eleonora Cróquer Pedrón (2012, 2016) analiza el modo en que la inscripción social de la excepcionalidad de las vidas extremas, marcadas por la «anomalía», son fundamentales para entender las demarcaciones mismas de un orden simbólico. Véase también el análisis de los excesos de la subjetividad en la biografía delineado por Leonor Arfuch (2007).

² Véase el trabajo fundamental de Reyes (2010). El papel decisivo que tuvo el reencuentro de los documentales de Guillén se consigna en el ensayo-manifiesto de Reyes, «Contra el documento» (2004), escrito luego de las Muestras de Realizadores Jóvenes de 2000 y 2003 donde se presentaron varios filmes censurados de Guillén Landrián. Las Muestras también estimularon la investigación de Manuel

Pensada desde el lugar marginal de Guillen Landrián, la historia del cine cubano se reescribe en otros horizontes polémicos³.

Ahora bien, al señalar los deslices del homónimo en que coinciden el cineasta y el poeta quisiera comentar más bien sobre una intersección entre los medios; o, si se quiere, una nueva economía de la intermedialidad, donde la literatura y el cine documental entablan diálogos, contrapuntos y disputas algo inesperadas. Por eso no nos sorprende que Guillén Landrián le haya propuesto al ICAIC un documental sobre la poesía de Nicolás Guillén hacia fines de la década del sesenta. Aunque el proyecto –como era de esperarse– no fue aprobado por los dirigentes del Instituto, dos de sus filmes más radicales, *Coffea Arábica* (1968) y *Desde La Habana, ¡1969! Recordar* (1970), contienen secuencias dedicadas a los poemas de Nicolás Guillén. Me refiero, primero, al uso de la voz en *off* del Poeta Nacional en la secuencia de apertura del documental sobre el cultivo del café. Se trata allí de la voz de Guillén que lee, en su particular cadencia ritualizada, «Un largo lagarto verde» (de *Paloma de vuelo popular*, 1958), poema clásico *caribeñista*, sobreexpuesto en el filme a la fuerza disyuntiva del montaje que desencaja en *Coffea Arábica* los tropos del paisaje antillano. Unos años después, en *Desde La Habana, ¡1969! Recordar*, encontramos otro reensamblaje de la poesía de Nicolás Guillén: la voz en *off* del poeta recitando unas estrofas de la «Elegía

Zayas en los archivos del ICAIC que llevaron a su extraordinario documental «Café con leche» (2003), donde incluye también entrevistas al cineasta afrocubano hechas en Miami poco antes de su muerte.

³ En un contexto cultural tan disputado, las «vidas de artista» (Bernabé 2006) pueden ser narrativas decisivas en las batallas por la autoridad cultural, lo que también ayuda a explicar la atracción que hoy ejerce la renovada y a veces confusa mitología de Guillén Landrián como un ícono alternativo de las nuevas generaciones de cineastas y cinéfilos cubanos, a pesar de que sus trabajos –que son ya, para muchos, al menos tan influyentes como la obra más reconocida e institucional de Santiago Álvarez– se hayan analizado relativamente poco. Hay varias influyentes interpretaciones de los numerosos encarcelamientos e internamientos de que fue víctima hasta su exilio a Miami en 1989 (véase especialmente Guerra 2012).

a Jesús Menéndez» de 1950, en un extraordinario montaje disonante de Guillén Landrián, que trenza la voz del poeta con discursos de Fidel Castro y el Che Guevara.

¿Qué indican estos montajes sobre la relación entre poesía y cine, sobre la experimentación radical de Guillén Landrián y el legado de la poesía afrocubana? ¿Qué nos dicen los montajes sobre la cinematización del discurso poético en el trabajo de este realizador cuya pulsión experimentadora ha llevado a muchos comentaradores a escatimar la discusión racial de las interpretaciones de sus filmes⁴? ¿Cómo repensar la relación entre la experimentación formal y la categoría política e identitaria de la raza en su cine mientras sabemos que, si bien Guillén Landrián insistió en múltiples ocasiones en visibilizar la violencia del racismo en sus documentales, la complejidad de sus operaciones formales dificultan la interpretación identitaria de sus filmes?

En un artículo anterior, que no me permitiré resumir aquí (Ramos 2013), tuve ocasión de referirme a algunos de estos temas. Al abordar la relación entre poesía y experimentación fílmica, partía de un comentario inicial sobre el trabajo clásico de Pier Paolo Pasolini sobre «cine de poesía» con el objetivo de ubicar históricamente la discusión⁵. No me interesaba exclusivamente la oposición bastante esquemática que establece el cineasta y poeta italiano entre el cine de poesía y el cine de prosa, sino su reticente participación en una tradición fílmica –una genealogía vanguardista– que desde la década del veinte había postulado la conexión fundamental –para algunos esencial o constitutiva– entre la poesía y el cine experimental. Aunque Pasolini rechazaba la sobredeterminación psicoanalítica de la metáfora y del símbolo freudiano en las primeras películas surrealistas, no cabe duda de que Buñuel, Antonin Artaud y Jean Cocteau –tanto

⁴ En ese sentido es excepcional el trabajo de Anne Garland Mahler (2015) sobre *Coffea Arabica* y los debates en torno a la raza y la conferencia Tricontinental de 1966.

⁵ El ensayo de Pasolini fue originalmente una ponencia en el Festival de Pesaro en 1965. Véase Pasolini 1970.

en sus escritos como en sus filmes sobre la huella del inconsciente en la imagen fílmico/poética— son antecedentes de la discusión. Como ellos, Pasolini relacionaba el cine de poesía con la representación del inconsciente.

Lo que sorprende, al releer hoy el ensayo de Pasolini, es la ausencia de las formas documentales en su abordaje al cine de poesía. Didi-Huberman (2016) recientemente ha analizado un documental poco conocido del propio Pasolini, *La Rabbia* (1963), un montaje de archivo (o cine de compilación, como solía llamársele) armado con materiales del cine-noticiero *Mondo Libero* y reappropriaciones de la prensa. La voz en *off* de Pasolini entrecruza sus comentarios sobre la guerra con la reflexión poética en este filme que, por cierto, contiene dos secuencias notables sobre la Revolución cubana⁶. En la interacción del ensamblaje de imágenes del cine diario, la voz poética de Pasolini comprueba otras dimensiones del «cine de poesía» que el propio Pasolini excluye de su análisis más conocido de 1965. Para Didi-Huberman, *La Rabbia* despliega una articulación de la fuerza poético-afectiva de la política inseparable de un montaje que disloca el peso normativo, automatizado, del *continuum* temporal, en sintonía con las fracturas históricas del acontecimiento político. Significativamente, Didi-Huberman considera que la inscripción poética del documental es un rasgo de la forma tentativa e híbrida del ensayo, muy en sintonía con el auge que ha tomado esta forma en las prácticas contemporáneas de la no ficción y las teorizaciones actuales sobre la «forma que piensa»⁷. Aunque no tengo aquí el espacio necesario para elaborar la posible conexión de *La Rabbia* con Guillén Landrián (véase la coincidencia de las imágenes catastróficas de las

⁶ Sobre la relación de Pasolini con Cuba, véanse las notas autobiográficas donde F. Fausto Canel (2011) revisita la entrevista personal que le hizo al cineasta y poeta en 1966, cuando Pasolini ya había criticado la represión oficial de la homosexualidad y otras disidencias y había roto con Cuba, lo que puede también explicar que sus filmes dejaran de verse en los cines de la isla.

⁷ Véase García Martínez 2006 y Weinrichter 2007.

secuencias de apertura), cabe notar que la discusión sobre el ensayo fílmico a la que alude Didi-Huberman ha sido pertinente respecto de la reinterpretación de los documentales de Guillén Landrián en la última década⁸.

Sin embargo, la propuesta de Didi-Huberman sobre la rearticulación poético-política en *La Rabbia* implica un problema del que conviene, de entrada, tomar alguna distancia: la tendencia a idealizar la poesía como horizonte o modelo de una conciencia crítica alternativa. No hay que dudar del papel que la «rabia» del poeta puede cumplir en el potenciamiento de la sublevación, al propiciar nuevas articulaciones sensoriales / cognitivas / afectivas de la experiencia, pero tampoco hay que subestimar los regímenes de la subjetivación política que sobredeterminan la deriva de la poesía en las formaciones del poder estatal.

Más que proponer una discusión general de la relación compleja entre la poesía y el poder, prefiero ahora precisar algunas de estas preguntas en el abordaje específico al reensamblaje de la «Elegía a Jesús Menéndez». Escrito a fines de los años cuarenta, este poema de matices épicos constituye uno de los modelos de la poesía política latinoamericana del siglo xx⁹. Pero si leemos el poema simplemente como la constatación de la autoridad canónica o institucional de sus operaciones poéticas, perderíamos de vista la intensidad que Nicolás Guillén despliega en su trabajo con distintos modelos históricos de la «elegía», desde la exploración inicial del Barroco con que abre el poema (su epígrafe gongorino) hasta la elaboración de la sintaxis periodística y del discurso económico del *Wall Street Journal* que socava la distinción entre poesía y prosa. La incorporación de la voz de Guillén en el filme de Guillén Landrián estimula una relectura

⁸ Véase Reyes 2010, Ramos 2013 y Livon-Grosman 2016.

⁹ El poema de Guillén se publicó en México sólo un año después de la publicación del *Canto general* de Neruda en 1950, el otro modelo de la poesía social latinoamericana.

del poema fuera de los marcos habituales en que se le ha leído (el marco de la poesía comprometida), llamando la atención sobre la combinación de registros y materiales *desublimados* en la superficie misma del trabajo poético. Es decir, el cine experimental de Guillén Landrián, al dislocar la voz del poeta, incita a *releer* el poema –su trabajo con materiales heterogéneos y discontinuos– en el desborde de los límites del marco literario.

El poema sobre el asesinato en 1948 del líder obrero negro del mundo azucarero arranca a partir de una prosopopeya algo paradójica donde las cañas del paisaje azucarero figuran como testigo *mudo*: «Las cañas iban y venían / desesperadas, agitando / las manos». Menciono la paradoja del testigo mudo precisamente porque tanto el poema como el filme problematizan la cuestión del registro, del modo adecuado de documentar el pasado. En cierta medida, ambos, poeta y cineasta, son investigadores del pasado que exploran las formas de la historia y la cultura, ya sea en el medio literario o en el recorrido de las formas audiovisuales que Guillén Landrián trabaja en su filme «histórico», hecho probablemente en respuesta al llamado del ICAIC a trabajar la conmemoración de los «Cien Años de Lucha» desde el inicio de la Guerra de los Diez Años en 1868.

Entre el poema y el filme hay algo más: el peso del entorno agro-industrial azucarero como experiencia histórica. Si el poema ubica el asesinato de Jesús Menéndez entre las cañas mudas, que no logran comunicarle al héroe la amenaza inminente del ataque mortal, el filme, en cambio, fragmentariamente alude a los regímenes del trabajo, al gobierno de los cuerpos en la producción azucarera de un país –vale la pena recordar– que se encaminaba ya en 1969 al «plan» de la zafra de los diez millones de toneladas de azúcar de 1970. Si, como sugiere el poeta Guillén, el azúcar históricamente había sido la mercancía que condenaba a Cuba al monocultivo en una división internacional del trabajo controlada por el imperialismo, Guillén Landrián impugna la lógica de la industria azucarera bajo el régimen socialista, su extracción de la energía física, vital, de los trabajadores,

tema que también explora en *Coffea Arábica* y en *Taller de Línea y 18*¹⁰.

La ironía de Guillén Landrián es contundente. Aunque es posible pensar, a primera vista, que la secuencia está demarcada por el paralelo entre los asesinatos de dos héroes de la Revolución a manos de sus respectivas y análogas fuerzas enemigas –Jesús Menéndez en 1950 y el Che Guevara en 1967– el montaje audiovisual inesperadamente entrelaza las formas del lamento y de la despedida: la elegía del poeta con el histórico discurso (1965) donde Fidel lee la carta de despedida del Che (su renuncia de todos sus cargos oficiales en Cuba), ensamblado también con la voz del Che en su discurso ante la Asamblea General de la ONU en 1964. El montaje visualmente cierra con una serie de intertítulos provenientes de los últimos apuntes del Che antes de su muerte en Bolivia, apuntes que se refieren al asma, desplazando las dimensiones guerreras a las notas sobre el cuerpo doliente del guerrillero en sus últimos días.

La mezcla abigarrada de las voces emblemáticas del poeta, el hombre de Estado y el revolucionario Guevara nos lleva a preguntarnos sobre la proximidad de varias formas de autoridad *poética* y *política*. La cuestión del ruido ahí es clave¹¹. A pesar del ruido que genera ahí la mezcla de las voces, el ensamblaje de fragmentos, voces, textos y tiempos discontinuos cobra una dimensión conceptual. El montaje escenifica la relación compleja, sobredeterminada, entre la poesía y los discursos políticos mediante una intervención que *cinematiza* los materiales sensoriales y los contenidos cognitivos y afectivos de varios discursos sobre el acontecimiento histórico. La cinematización

¹⁰ Para un análisis de la demanda energética del cine cubano y su relación con el gobierno de los cuerpos bajo el esquema audiovisual del productivismo, véase Ramos, «Los sonidos del trabajo» (en prensa).

¹¹ Para una discusión general del ruido y de la música en los documentales de Guillén Landrián, véase el trabajo de Dylon Robbins en este volumen. Véase también Ramos, «Las fábricas del sentido: ensamblaje y asamblea en *Taller de Línea y 18* de Guillén Landrián» (en prensa).

de las voces y materiales (incluida la poesía) evidentemente produce un desplazamiento, una dislocación de los materiales: los abstrae de su contexto pragmático o normativo. La cinematización pone sobre la mesa –tanto en el trabajo de las imágenes como en la ironía que se desprende de la sobrecarga sonora– varias condiciones que singularizan el poder de esas voces –su ritualidad, su entonación, sus tensiones– que finalmente se mezclan y se confunden en su abigarrado entrelazamiento.

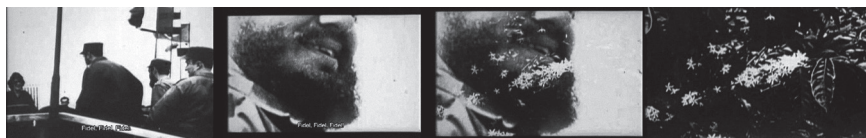
Por cierto, esta no era la primera vez que Guillén Landrián elaboraba el ícono de Fidel Castro. En el documental anterior a *Desde La Habana*, Guillén Landrián había dado muestras bastante dramáticas de su agudeza iconoclasta. Ni en el ICAIC ni en el Ministerio del Interior pasó inadvertido el montaje de *Coffea Arábica*, el primer filme que realizó Guillén Landrián tras su regreso de un internamiento forzado en las granjas avícolas de Isla de Pinos entre 1965 y 1966.

Se ha insistido bastante en el uso sarcástico de la canción «Fool on the Hill» en esta cinta, filmada en una época en que todavía regía la prohibición oficial de Los Beatles en la isla. Está claro que «fool» en el título de la canción significa «bobo» o «tonto», pero también «loco». Los debates en Cuba sobre el rock y otros aspectos de la contracultura europea y americana durante la misma época en que el gobierno cubano acababa de expulsar al poeta *beat* Allen Ginsberg de La Habana son sin duda parte del trasfondo de este montaje. En un contexto latinoamericano más amplio, el montaje remite a la tensión entre las «vanguardias» múltiples que Mariano Mestman pone al centro de la reflexión sobre el cine político y experimental en el año clave de 1968¹². Está claro que los movimientos contraculturales no tuvieron gran visibilidad en Cuba, donde se

¹² Me refiero a la reciente antología editada por Mestman sobre el cine y las rupturas del 1968 (2016). Véase también Longoni & Mestman 2008, sobre las tensiones entre distintas (y contradictorias) genealogías de las vanguardias en los años sesenta.

intensificaban los controles sociales y la «canalización productiva» de la energía contestaria de la cultura juvenil contuvo los desbordes «decadentes» de los movimientos contraculturales. La influencia de la contracultura en Guillén Landrián se menciona anecdóticamente en varios testimonios de aquellos años, más por la excentricidad personal del cineasta y su consumo de marihuana y otras drogas, que por aspectos específicos de sus trabajos experimentales. Como dice Livio Delgado, cinematógrafo de varios documentales del cineasta afrocubano, en una entrevista realizada en 2013 y publicada en este libro, «Nicolás era un *hippie* adelantado, era un hombre totalmente distinto a todo el mundo. Era un bandido cineasta y un cineasta bandido».

El montaje disonante de Fidel con la canción de los Beatles, y el estilo *pop* de las flores del café, sobreimpuestas en la barba del líder



revolucionario, contiene un guiño contracultural. Pero el filme donde se destaca más la afinidad (y la distancia) de Guillén Landrián con los movimientos contraculturales es *Desde La Habana*. Justo antes de la secuencia de Jesús Menéndez, en *Desde La Habana* hay una secuencia de más de 3 minutos de duración (de 12:32 a 15:33) donde Guillén Landrián resignifica varias imágenes de archivo de la Flower Generation probablemente tomadas de cine-diarios o reportajes de las celebraciones del verano del 1968 en San Francisco, California y otras capitales de los movimientos juveniles contra la guerra de Vietnam de los años sesenta. En esta secuencia Guillén Landrián ensambla otra canción de Los Beatles, «Everybody's Got Something to Hide Except Me and My monkey» de 1968, un tema que alude a la «altura» de la conciencia alterada.

Los planos de la contracultura, entrecortados con imágenes tomadas de revistas populares de moda ya obsoletas, se intercalan en yuxtaposición con imágenes de la «mujer nueva» en el paisaje rural del trabajo agrícola. Guillén corta al intertítulo del poema de Guillén, la «Elegía a Jesús Menéndez», donde termina esa larga secuencia (15:33). Le sigue una foto-fija del héroe obrero, en una sucesión de cortes encaminados al plano detalle del rostro del héroe –sus ojos– donde entra la voz del poeta a recitar varias estrofas de la «Elegía», lectura que continúa sobre el plano visual de un círculo blanco sobre negro, el mismo plano abstracto que el realizador había usado para introducir la voz del poeta en *Coffea Arábica*.

La concatenación abre un intervalo entre los mundos y poéticas diversos *entre* los que se mueve Guillén Landrián: el mundo de la experimentación contracultural que motivaba la secuencia anterior,



por una parte; y, por otra, la poesía afrocubana y los discursos políticos introducidos por el ensamblaje de la voz del poeta sobre la foto fija del héroe, seguida luego de intertítulos dedicados a los diarios bolivianos del Che.

Para enfatizar los paralelos y contrapuntos entre ambas secuencias, hay que señalar que la foto fija de Jesús Menéndez al inicio de la segunda de estas secuencias está colocada en un lugar paralelo a la foto fija del propio Guillén Landrián en el comienzo de la secuencia anterior, el notable momento autoreferencial (nada frecuente en sus filmes) que da pie a la elíptica y entrecortada conversación con Mercedes, una joven que le pregunta al cineasta por su afición por los Beatles y la moda.

El contrapunto entre las foto-fijas de ambos hombres negros – uno que ríe, los ojos bajo las gafas oscuras al estilo insigne de John

Lennon; el otro serio, en la pose formal de una foto oficial—marca un contrapunto, a la vez que registra la dimensión conceptual del montaje, una especie de comentario reflexivo aunque entrecortado sobre la conexión enigmática (o la tensión) entre las imágenes del mundo contracultural (donde se mueve la fantasía de Mercedes y frecuentemente del propio Guillén Landrián) y la gravedad épica del discurso afrocubano en la secuencia que sigue, dedicada al héroe negro del sindicalismo y luego a la muerte del guerrillero en Bolivia.

Por cierto, todas estas imágenes son materiales de archivos, reensamblados e intervenidos en el proceso de la edición de imágenes y sonidos procesados, derivados de fuentes o archivos múltiples (periódicos, revistas, cine documental, discursos, emisiones radiales, libros, etcétera). La imagen de Fidel bajo la canción de los Beatles en *Coffea Arabiga* también era una reelaboración de pietaje de archivo, un efecto de «postproducción»¹³. La fuente del reensamblaje ahí es el documental titulado *Asamblea General* de 1960, uno de los primeros trabajos de Tomás Gutiérrez Alea, filmado en la Plaza de la Revolución durante el discurso histórico de Castro a raíz de la expulsión de Cuba de la OEA ese mismo año, evento que congregó a más de un millón de personas en la Plaza de la Revolución. Los ángulos del trabajo de cámara, el juego de paneos sobre la multitud y la contrapicada que otorga dimensión y singularidad al líder, ubicado frente a la tumba monumental de José Martí, manifiestan una organización del espacio público ligado históricamente a los esquemas audiovisuales que el cine documental contribuye a instituir en la creación de las esferas mediatizadas de la política cubana. Néstor Almendros hizo buena parte del trabajo de cámara en *Asamblea General*. Almendros, uno de los cineastas más destacados del cine mundial de fines de siglo xx, se había exiliado de Cuba tras el caso *PM* en 1961. La imagen de Fidel que Guillén Landrián reensambla e interviene bajo «El bobo de la colina» de Los

¹³ Así denomina Nicolás Bourriaud (2008) a las «poéticas» del reciclaje y del *ready-made* en la cultura contemporánea.

Beatles deriva de un plano reconocido de *Asamblea General*, cuando Fidel sube a la tarima desde la cual presidiría la asamblea. La metalepsis de las flores del café en el montaje de la barba de Fidel –*doble* referencia al trabajo voluntario en los cordones agrícolas y al estilo *pop* contracultural– no sólo somete la imagen del Comandante a la burla y al *choteo*, sino que también registra el papel histórico del cine en la producción de los íconos en los espacios mediáticos de la Revolución. Cuando decimos que Guillén Landrián es un cineasta iconoclasta, nos referimos precisamente a su desmontaje de los íconos de esos espacios mediáticos, su resignificación de los materiales lingüísticos, gráficos, fílmicos y sonoros de la publicidad revolucionaria. De ahí también se desprende su singular transformación de los modelos del arte *pop* de las sociedades del espectáculo y del consumo capitalista.

Al mismo tiempo, está claro que los montajes de Guillén Landrián son parte de la *historia* del montaje en el cine cubano, donde las técnicas de la edición encontraron en los años sesenta un terreno experimental bastante expansivo. Con frecuencia la historia del montaje en Cuba se ha identificado con las teorías vanguardistas de Eisenstein y de Vertov. Se podría añadir ahora algo más: la práctica del montaje, en sus modulaciones específicas, inscribe intervenciones polémicas en el campo cinematográfico, donde las técnicas o «estilos» de la edición manifiestan *posiciones* estético-políticas en los debates más amplios sobre el gobierno de la multiplicidad social. El cine contribuye a establecer principios de coherencia mediante la articulación de las dimensiones sensoriales, cognitivas e ideológicas de la experiencia bajo un esquema audiovisual. Dicho de otro modo, las articulaciones (conjunciones, intervalos o disyunciones) que el montaje establece entre sus «partes» o «fragmentos» implica un proceso de modelización poético-política de lo real. La historia del montaje suscita la pregunta sobre el tipo de relaciones de *fuerza* entre las partes y el todo en el orden temporal del cine y al mismo tiempo de la política. De hecho, si pensamos la historia del cine cubano desde el prisma de Guillén Landrián y la cuestión de sus montajes disonantes

y disyuntivos, podríamos reconsiderar la dimensión ideológica que tiene el problema de la producción de la «coherencia» del sentido y su peso en la relación entre el audiovisual, la poética y la política. En los márgenes del horizonte normativo del cine cubano, los montajes de Guillén Landrián presionan los límites de cualquier principio subordinativo de coherencia entre las «partes» y el «todo», ya sea en la (des)articulación de los fragmentos o en los contenidos temporales de las imágenes discontinuas¹⁴.

Para los efectos de este trabajo, conviene considerar ahora un aspecto de la recepción de los montajes de Guillén Landrián; ver cómo varios de sus comentaristas explican (y entraman) la radicalización de sus montajes a partir de *Coffea Arábica*, el documental por encargo que Guillén Landrián hace sólo un año y medio después del brote psicótico que sufre durante el internamiento forzado en una granja avícola en Isla de Pinos entre 1965 y 66. Una interpretación bastante generalizada sostiene que sus montajes se vuelven cada vez más incoherentes a partir de *Coffea Arábica*. La ambivalencia es notable: si bien se reconoce esos mismos montajes de *Coffea Arábica* y *Desde La*

¹⁴ Por ejemplo, desde el prisma de Guillén Landrián podríamos repensar el control de los montajes de Santiago Álvarez, así como el papel que el montaje cumple como forma de interrupción de la memoria individual (alienada) en *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968); repensar, asimismo, los trabajos clásicos del editor Nelson Rodríguez para el mismo Gutiérrez Alea y para Humberto Solás en *Lucía* (1968); así como la tematización del problema de la fragmentación en los collages que elabora obsesivamente Sergio en *Memorias del desarrollo* de Miguel Coyula, donde si bien el montaje es inseparable de los nuevos modos de trabajo digital del cine alternativo cubano, también es notable una compulsiva voluntad de control de la dispersión de los materiales. Una posible historia crítica del montaje podría culminar con *Entropía*, del joven cineasta Eliecer Jiménez Almeida, un trabajo de archivo de 2013 significativamente dedicado a la memoria de ambos, Santiago Álvarez y Guillén Landrián, dos maestros de la «postproducción» cubana. En cada uno de estos casos, la práctica del montaje pone de relieve el riesgo de la discontinuidad y la fragmentación de la «obra» fílmica. Es decir, lo que varía entre los ejemplos son los principios de coherencia que la obra cinematográfica establece (o impone) entre los materiales particulares y múltiples de la experiencia sensorial y sus contenidos cognitivos.

Habana como una expresión máxima de la experimentación fílmica, un salto cualitativo que sacude los marcos institucionales del género documental, al mismo tiempo esa intensificación formal, su tendencia marcada a la discontinuidad, se explica como un síntoma de su locura¹⁵. Voy a citar sólo tres ejemplos de una serie de entrevistas que he hecho sobre el tema de la locura de Guillén Landrián con varios comentaristas o colegas del director, quienes, por cierto, reconocen sin titubeos el significado histórico de sus innovaciones fílmicas, pero no disimulan la perplejidad inquietante que les producen sus montajes disyuntivos, lo que amerita un comentario. Por ejemplo, sobre los montajes «frenéticos» de Guillén Landrián, Dean Luis Reyes dice: «en realidad Nicolasito no puede obedecer a gobierno alguno, ni menos al de su propia mente». Fernando Pérez, cineasta contemporáneo de Guillén Landrián en el ICAIC, recuerda por su parte al cineasta afrocubano como un «átomo que iba de un lado para otro y no se integraba». Y Jorge Luis Sánchez, cineasta afrocubano, director

¹⁵ No hay duda de que el cineasta sufrió de una condición psiquiátrica hasta el final de su vida. La pregunta es más bien sobre cómo se narra esa experiencia y como «administra» el Estado el proceso de psiquiatrización. Resulta muy difícil distinguir entre la condición psiquiátrica y los efectos de los dispositivos de la psiquiatrización. Gretel Alfonso, su viuda –quien lo acompañó durante el exilio en Miami entre 1989 y su muerte en el 2003– recuerda el diagnóstico de esquizofrenia registrado en el expediente médico y penal que la pareja tuvo que llevar consigo a Miami al pedir asilo político. Al parecer el expediente médico, proveniente del Hospital Psiquiátrico de La Habana (Mazorra) se ha perdido, al menos la copia que la pareja llevaba en sus manos, según Gretel. Según su testimonio, los brotes psicóticos de Guillén Landrián probablemente precedieron al primer arresto en 1965, cuando –siendo ya un documentalista del ICAIC– se le sometió al proceso de «rehabilitación» en Isla de Pinos. Significativamente, tras recuperarse de aquel brote psicótico probablemente inducido por la detención y el trabajo forzado en Isla de Pinos, Guillén Landrián vuelve pronto a hacer cine en el ICAIC, tras un arresto domiciliario en la casa de sus padres. A mediados de 1967 le encargan un documental pedagógico sobre el trabajo voluntario en la producción del café en los cordones de La Habana y entrega *Coffea Arábica*, cuyo montaje, de acuerdo con varios de sus comentaristas, evidencia la locura del «hombre delirante».

de *El Benny* (2006) y autor de una importante historia reciente del documental cubano, recuerda lo siguiente:

Cuando hacía *Un pedazo de mí*, una de las co-guionistas, Vivian Gamoneda, me sugiere ver *Coffea Arábica*, que para mí fue una revelación. Sin embargo, a pesar de haber visto estos tres documentales, con el halo que tenía *Coffea Arábica* de irreverente, con la canción de Los Beatles, «El tonto de la colina», no seguí buscando los documentales de Nicolasito. ¿Por qué razón?, porque Nicolasito en aquella época vivía en Cuba y era tildado de loco. Lo veo personalmente en 1987, cuando trabajé como asistente de dirección en *Clandestinos* de Fernando Pérez. Era un negro muy alto con una imagen un poco descuidada. Yo regresaba junto al resto del equipo de las locaciones y él siempre estaba en la acera del ICAIC pidiendo un cigarro. Yo era joven y temía que ese loco se abalanzara sobre mí, porque la gente, de alguna manera, lo evitaba, por tanto, nunca me decidí a hablar con él. *Coffea Arábica* es una obra cerrada, pero *Desde La Habana ¡1969! Recordar* es el delirio sin límite. No es mejor que *Coffea Arábica*, pero ahí está el hombre delirante, y también en *Taller de Línea y 18* con el sonido.

En el contexto de la recepción del cine de Guillén Landrián –y de cómo se ha narrado su «evolución» como cineasta– las interpretaciones ambivalentes de los montajes revelan cómo el acontecimiento de una forma experimental (que desborda o subvierte un horizonte normativo) se explica y se somete a un correlato biográfico. En sus momentos más crudos o inadvertidos el correlato patologiza el acontecimiento como anomalía psiquiátrica. A estos entramados Eleonora Cróquer Pedrón les ha llamado narrativas de «casos de autor», al investigar cómo la inscripción de la anomalía despliega la restitución del horizonte o marco normativo¹⁶. El delirio cobra así una expresividad inusitada, perfectamente legible (como síntoma de locura) en

¹⁶ Cróquer Pedrón es una lectora asidua y singular de las genealogías foucaultianas de los «anormales», tal como confirma también el trabajo colectivo del grupo «Anormales/originales de la Literatura y el Arte» en Venezuela, organizado

un correlato biográfico que interpreta la fragmentación poética y la discontinuidad del montaje como formas de su expresión¹⁷.

Por otro lado, aquí no me propongo interpretar la fragmentación de la estructura fílmica en función de la forma (estética, experimental) que cobraría el delirio de Guillén Landrián. Acaso el delirio de la psicosis –el sufrimiento extremo que supone– excede la forma legible o reconocible. El delirio nunca responde bien al orden de las formas o las significaciones, incluso en términos de los supuestos de la interpretación estética. La forma más bien parece introducir el arduo proceso de (re)subjetivación del sujeto, la inserción de la experiencia extrema en un nuevo marco de legibilidad narrativa.

¿Cómo leer entonces la relación entre la experiencia extrema, el trauma de la detención y del brote psicótico en *Isla de Pinos*, y *Coffea Arábica*, el documental que Guillén Landrián produjo unos meses después del brote psicótico? Está claro que no hay que buscar en Guillén Landrián un testimonio o un relato «cifrado» de la experiencia. ¿Cómo pensar la relación entre el filme y la vida? ¿O será posible que la «obra» de un sujeto sea impermeable a tal experiencia?

Digamos, primeramente, que *Coffea Arábica* es una crítica del régimen del trabajo que rebasa sin duda el marco reducido de la historia laboral o la economía política. Guillén Landrián vivió los

por Cróquer Pedrón en Caracas con la colaboración de Carmen Díaz Orozco en Mérida. Véase Cróquer Pedrón 2012 y 2016.

¹⁷ Valdría la pena trazar con detenimiento la relación entre locura y creatividad artística en los discursos de la modernidad; vale recordar, por ejemplo, la lectura que propone Foucault de las interpretaciones psicoanalíticas, subjetivadoras, de la poesía romántica de Hölderlin, por un lado, y la respuesta crítica que implican los argumentos de Soshana Felman sobre la cosa literaria y su conexión con el delirio, en el libro clásico sobre *Locura y literatura*. Los trabajos de Didi-Huberman sobre el *Atlas* de Aby Warburg participan de la inscripción «modernista» de la locura, la larga genealogía que identifica arte y locura; esa genealogía ha sido re-inscrita recientemente también por W.J.T. Mitchell (bajo el impacto del redescubrimiento reciente del *Atlas* de Warburg) en una serie de conferencias conmovedoras sobre cine y locura en la experiencia personal con su hijo.

efectos disciplinarios de ese régimen del trabajo durante su detención en Isla de Pinos (luego llamada Isla de la Juventud). Por cierto, la historia de esa pequeña isla al suroeste de Cuba como colonia penal antes y después del periodo republicano ha sido bastante bien documentada. Sin embargo, se ha investigado menos la función carcelaria y los proyectos de «rehabilitación» que tuvieron lugar en Isla de Pinos después de la Revolución. Para esta discusión de una historia alternativa de Isla de Pinos y su pertinencia en la vida de Guillén Landrián, son muy reveladoras las investigaciones de Pedro Marqués de Armas (2014) sobre la historia de la ciencia en Cuba, particularmente su crítica de la implicación de la psiquiatría en el gobierno de la vida y en la administración y control de la marginalidad, la sexualidad y la disidencia política bastante antes de la Ley 963 de Defensa Social de 1961, fundamento jurídico de la administración revolucionaria de las «conductas» humanas y de la «higienización» de las diferencias sociales y raciales. Los trabajos de Abel Sierra (2016) sobre las Unidades Militares de Ayuda a la Producción profundizan el análisis de las dimensiones biopolíticas de represión de la disidencia sexual en las operaciones productivistas, militarizadas, de los campos de concentración de la UMAP.

Está claro que no hay que buscar un testimonio «personal» de la experiencia extrema en Isla de Pinos en los filmes de Guillén Landrián. Pero acaso en otro plano, que, de hecho, rebasa cualquier reificación temática o testimonial de la experiencia, los montajes de *Coffea Arábica* están probablemente muy marcados por la huella de la experiencia subjetiva: constatan un posicionamiento tan profundo como fragmentario sobre el papel del cine (y de los cineastas) en la historia del productivismo y las ideologías del trabajo como formación (y «rehabilitación») del sujeto revolucionario en Cuba. Me refero específicamente a la inscripción del tiempo de los cuerpos en el *régimen del trabajo* en *Coffea Arábica* como en *Desde La Habana* y en *Taller de Línea y 18*, sus tres documentales más radicales, donde la intensificación y la dispersión del montaje es

concomitante con la impugnación de los regímenes (audiovisuales) del trabajo.

El mismo año de la detención de Guillén Landrián en Isla de Pinos, Sara Gómez comenzaba su notable cartografía de los discursos sobre la «rehabilitación» revolucionaria en aquella antigua colonia penal en la trilogía que incluye *En la otra isla* (1967), *Una isla para Manuel* (1968) e *Isla del Tesoro* (1969). Estos filmes dan inicio a las investigaciones documentales de Sara Gómez –primera directora afrocubana del ICAIC– sobre la cuestión de la marginalidad, su ineludible relación con la discriminación racial, y sobre las innovaciones culturales implementadas en la «reeducación» de los sujetos «marginales». Estos trabajos de Gómez culminan con el extraordinario largometraje *De cierta manera* (1974), obra terminada póstumamente, donde las ideologías del trabajo productivo impulsan o «garantizan» la superación de la marginalidad urbana. Vale la pena recalcar la coincidencia de las fechas de los tres documentales de Sara Gómez sobre Isla de Pinos: 1967, 1968, 1969, fechas que coinciden con el encarcelamiento de Guillén Landrián en la isla, con la producción de *Coffea Arábica* y con la producción de *Desde La Habana ¡1969! Recordar*. No hay que esperar una respuesta directa de Guillén Landrián al didactismo (disciplinario, aunque culturalista) que manifiestan los documentales de Sara Gómez sobre Isla de Pinos. Sin embargo, la práctica fílmica de Guillén Landrián, inseparable de su impugnación del gobierno y control de los cuerpos bajo los regímenes del trabajo productivo, implican asimismo una crítica del modelo didáctico del documental y del tratamiento de la marginalidad en filmes como los de Sara Gómez. De más está añadir que no se trata tanto de una polémica personal como de las tensiones y antagonismos que transitan los modos de pensar y de realizar la forma documental y lo que esto acarrea o puntualiza en el campo más amplio de los esquemas mediáticos, audiovisuales, del orden revolucionario.

De ahí se desprende también algo más: la tensión entre las «poéticas» divergentes de Sara Gómez y Guillén Landrián sobre el produc-

tivismo implican un debate implícito en torno al afrocubanismo; es decir, el debate acerca de lo que significaba ser un intelectual (o un director) negro en las décadas del sesenta y setenta. Esto supone una pregunta sobre la relación muy problemática entre las marcas de la identidad (y la subjetivación) racial y la experimentación en la singular encrucijada cubana de la modernidad caribeña. Así comenta Jorge Luis Sánchez la relación problemática entre raza y experimentación estética en el cine de Guillén Landrián:

Creo que, en el caso de Nicolasito, la mayor discriminación racial que pueda haber es que la gente piense que como tenía tanto talento que debía ser blanco, porque ese tipo de cine normalmente en Cuba lo tenía que hacer un blanco. En Nicolasito la racialidad no era una preocupación, la preocupación de Nicolasito era formal, absolutamente estetizante, pero no fue un estetizante vacío. Sara estaba más preocupada por las cosas raciales, por ejemplo, en *Guanabacoa: crónica de mi familia*, vemos cómo Sara se desnuda y se rebela contra lo que le tocaba, mujer, negra, pianista. Además, Nicolasito se codeaba con blancos, las mujeres eran blancas, sus amigos eran blancos, por eso te digo que la racialidad en él, como yo la percibo, no era lo primero que le interesaba, aunque, por supuesto, en la obra siempre va a emerger su condición racial, su experiencia de vida... pero el acercamiento formal, estético, parece el de un blanco. (Entrevista a Sánchez en este volumen)

Las palabras de Jorge Luis Sánchez comentan solapadamente una serie de estereotipos centrales a esta discusión. Primero, que en el ICAIC –donde casi no había directores ni técnicos afrocubanos– ser un director negro suponía con frecuencia una interpelación inevitable: el llamado a la producción de los «negrometrajés», como los llaman Sánchez y algunos de sus contemporáneos. Hay algo más. Con el mismo movimiento de su crítica al «negrometraje», las palabras de Sánchez, director afrocubano, inadvertidamente explicitan la distribución de la autoridad estética bajo una división del trabajo bastante estricta entre negros y blancos. Esa distribución tiene por lo menos

dos consecuencias: por un lado, escinde o separa la demanda de la identificación racial que opera sobre los directores afrocubanos, de la «estética» y de la experimentación formal; se *identifica* así la experimentación formal o la preocupación estética con la universalidad de (una) cultura blanca.

La posición de Guillén Landrián ante esta división racializada del trabajo fílmico fue siempre muy astuta, pero nunca elusiva. Hay momentos en que los giros y los desplazamientos del montaje comprueban que la experimentación formal, lejos de ser una insignia de la pretensión universal de una estética vanguardista blanca, es, en cambio, un modo de aproximarse a la experiencia del trauma de la violencia racial. Véase, por ejemplo, todos los hilos antiracistas del montaje en *Desde La Habana*, o la amplia referencia a la esclavitud que relativiza el caribeñismo del poema «Un largo lagarto verde» al comienzo de *Coffea Arábica*, así como la intervención de la «Elegía a Jesús Menéndez» en *Desde La Habana*. El debate sobre el racismo transita siempre el cine de Guillén Landrián, incluso en su exploración ambivalente de la figura del poeta Nicolás Guillén y las paradojas del afrocubanismo como instancia de la literatura moderna cubana y caribeña.

Ya para los sesenta, el significado de Nicolás Guillén como poeta comunista negro estaba instalado como un modelo afrocubano. Pero sabemos que la historia de las identidades rebasa las inscripciones identitarias esquemáticas y las interpelaciones. Por ejemplo, no es posible obviar la dimensión experimentadora que sostuvo la poesía afrocubana de Nicolás Guillén, pulsión poética inseparable de su crítica al racismo. Por eso creo que nos equivocaríamos si pensáramos la relación entre el cine de Guillén Landrián y la poesía de Nicolás Guillén en términos de un simple antagonismo. Cuando nos aproximamos a la secuencia del reensamblaje de la «Elegía de Jesús Menéndez» en *Desde La Habana* y retomamos la lectura del poema, algo salta a la vista: la importancia del *ensamblaje* que despliega el poema, es decir, la relación del propio Nicolás Guillén con la discontinuidad del montaje como forma poética. Paradóji-

camente, el montaje de la poesía en los filmes de Guillén Landrián –si bien explora la implicación de la poesía en las redes del poder político– le devuelven al trabajo poético de Nicolás Guillén una fuerza crítica renovada.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAOZ, Raydel & RAMOS, Julio (directores) (2013): *Retornar a La Habana con Guillén Landrián*.
- ARFUCH, Leonor (2007): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARTAUD, Antonin (1982): *El cine*. Madrid: Alianza.
- BERNABÉ, Mónica (2006): *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren. Lima (1911-1922)*. Rosario / Lima: Beatriz Viterbo / Instituto de Estudios Peruanos.
- BOURRIAD, Nicolás (2002): *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUÑUEL, Luis (1982): «El cine, instrumento de poesía». En *Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones de Heraldó Aragón.
- CANEL, Fausto (2011): «Té y galletitas con el signore Pasolini». En *Diario de Cuba* 22 (VII).
- COCTEAU, Jean (2015): *Poética del cine*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora (2012): «Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra». En *Voz y escritura. Revista de Estudios literarios* 20: 89-103.
- (2016): «Así en la vida como en el texto: Armando Reverón (1889-1954)». En *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 24: 40-70.
- DIDI-HUBERMAN, George (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- (2016): «Cine, ensayo, poema». En *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* II (3): 69-80.
- FOUCAULT, Michel (1962): «El “no” del padre». En *Critique* 172: 195-209: <www.revistaen.es/index.php/aen/article/download/15391/15252>.
- GARRAMUÑO, Florencia (2009): *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- GUERRA, Lillian (2012): *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. Durham: University of North Carolina Press.
- GUILLÉN, Nicolás (1950): «Elegía a Jesús Menéndez». En *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1972): «Un largo lagarto verde». En *Obra poética 1920-1972*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- LAMBE, Jennifer L. (2017): *Madhouse. Psychiatry and Politics in Cuban History*. Durham: University of North Carolina Press.
- MARQUÉS DE ARMAS, Pedro (2014): «Psiquiatría para el nuevo estado». En *Ciencia y poder en Cuba: Racismo, Homofobia, Nación (1790-1970)*. Madrid: Verbum.
- FELMAN, Shoshana (1985): *Writing and Madness: Literature, Philosophy, and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto (2006): «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». En *Comunicación y Sociedad XIX* (2): 75-105.
- LONGONI, Ana & MESTMAN, Mariano (2008): *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y vanguardia política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- MAHLER, Anne Garland (2015): «“Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café”: Race and the Cuban Revolution in Nicolás Guillén Landrián’s *Coffea Arábica*». En *Small Axe* 46: 55-75.
- METSMAN, Mariano (ed.) (2016): *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Akal.
- MITCHELL, W. J. T. (2014): «Methods, Madness and Montage: Aby Warburg to a Beautiful Mind» (conferencia videograda). Columbia University. Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=d_w4MjtmClg>.
- MOTEN, Fred (2003): *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PASOLINI, Pier Paolo (1970): «Cine de poesía». En Pasolini, Pier Paolo & Rohmer, Eric: *Cine de poesía contra Cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- PÉREZ, Fernando (2013): Entrevista con Julio Ramos. «Las paradojas del cine independiente cubano: Entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis

- Reyes y Claudia Calviño». En *Imagofagia* 8: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/439>>.
- PORRÚA, Ana & RAMOS, Julio (2016): «Poesía y movimiento: trazos audiovisuales». En *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* II (3).
- RAMOS, Julio (2011): «Cine, cuerpo y trabajo: Los montajes de Guillén Landrián». En *La Gaceta de Cuba* 3: 45-48.
- (2013): «Los archivos de Guillén Landrián: Cine, poesía y disonancia». En *laFuga* 15: <<http://2016.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian>>.
- (2019): «Los sonidos del trabajo: *Taller de Línea y 18* de Guillén Landrián». En Laera, Alejandra & Rodríguez, Fermín (eds.): Dossier *El cuerpo del trabajo*. En *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16 (3).
- REYES, Dean Luis (2004): *Contra el documento*. Santiago de Cuba: Cauce.
- (2011): «Nicolás Guillén Landrián: El iluminado y su sombra». En *La miradabajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Ediciones de Oriente.
- (2013): Entrevista con Julio Ramos. «Las paradojas del cine independiente cubano: Entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis Reyes y Claudia Calviño». En *Imagofagia* 8: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/439>>.
- ROLANDO, Gloria (2014): «¿Un cine afrocubano?». En *Cuadernos de literatura* XVIII (35): 285-298.
- SÁNCHEZ, Jorge Luis (2010): *Romper La Tension Del Arco. Movimiento Cubano De Cine Documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- SIERRA MADERO, Abel (2016): «“El trabajo os hará hombres”: Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta». En *Cuban Studies* 44: 309-349.
- WEINRICHTER, Antonio (ed.) (2007): «La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo». Pamplona: Punto de Vista.

* Presenté una versión previa de este trabajo como conferencia en la Universidad de Yale el 2 de febrero de 2017. Agradezco la iniciativa de Bryce Maxley y del grupo de alumnos graduados que extendió la invitación, así como las preguntas y comentarios de los colegas y amigos en la audiencia. Agradezco también las lecturas de Dylon Robbins, Eleonora Cróquer Pedrón y Perla Masi.