

“En el vórtice de la enajenación”: Nicolás Guillén Landrián y la implosión del documental científico-popular cubano de los 60

Santiago Juan-Navarro
Florida International University

Abstract

The article explores Nicolás Guillén Landrián's short films in the context of Cuban documentaries of the 1960s. After the triumph of the Cuban Revolution, documentary cinema was assigned a didactic and propagandistic mission in defense of the new institutional order. For a decade the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) produced a large number of films that combined aesthetic avant-garde and political propaganda. During those same years Guillén Landrián revamped the forms of the documentary from an ironic and self-conscious perspective that undermined the ideological foundations of the so-called *documentales científico-populares*. In this article, I describe most of his films, which were influenced by a popular, nonofficialist perspective, aimed at revealing the contradictions between the revolution's dreams and the geographical and social margins.

No tengo conflictos estéticos con ninguno de mis filmes. Todos los conflictos estéticos son resultado de los conflictos conceptuales. Yo quería ser un intérprete de la realidad. Siempre estuve en el vórtice de la enajenación. El resultado cabal es cada filme terminado.

—Nicolás Guillén Landrián (citado en Zayas 122)

Cineasta, artista, poeta, locutor radial y, tras su caída en desgracia, albañil, guarda parques y barrendero, Nicolás Guillén Landrián (n. Camagüey, 1938; f. Miami, 2003) fue durante décadas el cineasta maldito del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). A pesar de haber realizado algunos de los cortometrajes más innovadores de la historia del instituto, su vida y su obra, silenciadas por la historia oficial, estuvieron

marcadas por los estigmas de la marginalidad y la represión. Como consecuencia de su “conducta impropia” recorrió cárceles, psiquiátricos y “centros de rehabilitación”. Dejó tras de sí dieciocho títulos memorables. Pero aún hoy día el conocimiento de su obra no suele ir más allá de uno de sus filmes: *Coffea arábica* (1968). En ninguna de las ediciones de su conocida historia del cine cubano (*The Cuban Image* y *Cuban Cinema*), le dedica Michael Chanan ni una sola línea. Durante los últimos años, y especialmente tras la muerte del realizador, hemos asistido a un lento proceso de recuperación de su filmografía. En él han intervenido tanto personalidades destacadas de la crítica como jóvenes representantes del nuevo cine independiente que surgió en Cuba con el nuevo milenio.¹

Hijo de un abogado y sobrino del poeta Nicolás Guillén, estudió ciencias sociales en la Universidad de La Habana, donde participó en la lucha contra Batista. Su verdadera pasión, sin embargo, fueron la pintura y el cine. Tras el triunfo de la Revolución cubana, entró en el ICAIC a instancias de su amigo Juan Carlos Tabío. Sus primeros trabajos (*Patio arenero*, *Homenaje a Picasso* y *Congos reales*) fueron cortometrajes didácticos realizados para la Enciclopedia Popular, que, bajo la dirección de Fernando Villaverde, acababa de crear el ICAIC en mayo de 1961 como “contribución al Año de la Educación” (García Borrero). A finales de 1963 el Departamento de Documentales Didácticos y la Enciclopedia Popular se fundieron para crear el Departamento de Documentales Científico-Populares, que pronto se convertiría en una escuela-práctica para los jóvenes cineastas como Guillén Landrián. Los cortometrajes producidos dentro de esta subdivisión del ICAIC tenían como finalidad la divulgación didáctica de fenómenos relacionados con la producción, la salud pública y la educación, así como la exaltación propagandística de los logros de la revolución (Valdés y Torres 33–36).

La filosofía detrás de esta concepción del documental muestra las ambivalencias y contradicciones de “lo popular” en el cine cubano a partir de 1959. Si bien hubo un cine “popular” (en el sentido de “taquillero”) anterior a la revolución, los teóricos y cineastas del nuevo cine cubano establecieron una clara distinción entre lo que consideraban “arte popular”, como expresión cultural genuina del pueblo, y “arte de masas”, cuyo único interés era la rentabilidad en el mercado (Mraz, “What’s Popular” 322). Pronto se creó el mito de un antes y un después del cine cubano marcado por ese evento inaugural que fue la revolución. Los críticos estigmatizaron la producción anterior a 1959 (dominada por subgéneros como la comedia costumbrista, el musical pintoresco y el melodrama lacrimoso) tildándola de banal y descalificándola por estar animada por fines exclusivamente comerciales. El cine del ICAIC, por el contrario, se identificó de inmediato con el proyecto político del nuevo régimen y estuvo, por lo general, asociado al aparato propagandístico del Estado. La revista *Cine cubano*, fundada en 1961, se convirtió en el centro de un intenso debate sobre arte, estética y cultura populares. Allí se publicó por primera vez el famoso manifiesto de Julio García Espinosa “Por

un cine imperfecto”, que sirvió de base, a su vez, para otras proclamas similares del llamado nuevo cine latinoamericano.

Las ideas de su autor sobre lo que él denomina “arte popular” son relevantes, porque nos ayudan a entender no solo lo resbaladizo del concepto en el marco cubano, sino también el difícil posicionamiento de un cineasta independiente como Guillén Landrián dentro de un contexto crecientemente dogmático donde el arte estuvo cada vez más supeditado al adoctrinamiento político. Para García Espinosa, “el arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo” (50). El enunciado revela una contradicción que pocos hasta ahora parecen haber percibido: “¿cómo se puede entender la paradoja de un gusto *personal, individual en el pueblo*, que es, por definición, una colectividad” (Campa Mercé 57). De la cita de García Espinosa se deduce, además, una concepción funcionalista de la cultura al servicio del Estado: “El gusto personal, individual, del pueblo” sugiere el cineasta y ex director del ICAIC, debe ser “desarrollado”; como dando a entender que no hubiera existido antes más que de forma embrionaria y que los intelectuales revolucionarios (aquellos sancionados por instituciones oficiales como el ICAIC o la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC) debían modelarlo de acuerdo con las necesidades del nuevo sistema político. Lo que en realidad encubre este tipo de proclamas, que fueron constantes durante varias décadas, pero muy especialmente durante el proceso de institucionalización de la revolución, es una visión de la “cultura popular” como propaganda de un régimen que progresivamente fue identificando pueblo, nación, Estado, revolución, partido único y, en última instancia, Líder Máximo.

Los intentos de Guillén Landrián por reflejar y producir una “cultura popular”, entendida esta como manifestación de la sociedad civil en su sentido más amplio, chocaron constantemente con los cuadros políticos del castroismo. En un marco político cada vez más homogeneizador cualquier representación de la diferencia era vista bajo sospecha. A pesar de que durante los años en los que trabajó para el ICAIC siempre se consideró un revolucionario, sus documentales antropológicos sobre la vida en las regiones perdidas de Oriente, sus incursiones en el folklore afrocubano o sus experimentos audiovisuales con la cultura *pop* (el jazz o el rock), fueron o bien marginados o simplemente “archivados” (censurados).

El documental cubano en los 60: Heterogeneidad formal y ortodoxia política

Durante décadas el documental fue la expresión cinematográfica favorita de la Cuba revolucionaria (Mraz, “Santiago Álvarez” 131). En el momento en que se crea el ICAIC, el 20 de marzo de 1959, el género ya se había

posicionado a la vanguardia de la cinematografía nacional, revelando sus dos rasgos característicos: la innovación formal y una misión didáctica en defensa de la revolución. Los 60 fueron para los documentales cubanos un momento de gran experimentación. Con su uso de la narración, más que de la descripción, se produjo una ruptura con los principios de uniformidad y transparencia, propios del documental tradicional. La escasez y dificultad de acceso a las imágenes obligaron, asimismo al uso recurrente de material de archivo y al *collage*, con la consiguiente recuperación y desviación de un material heteróclito compuesto por fragmentos de otros noticieros, fotos de prensa, programas de TV o películas de Hollywood. Este aspecto amalgamante en la forma unido a un virulento mensaje político en el contenido constituyen las señas de identidad de lo que Ignacio del Valle Dávila ha denominado “filmes de descolonización cultural” (43), en sintonía con las prácticas del género en otros países de América Latina. Se produjeron así numerosos filmes de bajo coste dentro de una “estética de la urgencia” que respondía a un doble objetivo revolucionario: romper con las formas de representación dominantes y fomentar los movimientos revolucionarios a nivel continental.

Sin embargo, las representaciones más agudas de las contradicciones de la sociedad cubana de aquellos años corrieron a cargo de dos documentalistas menos apremiados por las circunstancias del momento y menos dados, por tanto, al servilismo ideológico: Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián. Ambos mostraron una especial sensibilidad para retratar las vidas de los grupos subalternos, dentro de una sociedad que experimentaba unos cambios que no siempre se materializaron en la misma medida, ni de la misma forma, en todos los sectores de la población. Sus documentales constituyen una radiografía crítica tanto de la cultura popular como de la cultura hegemónica, que en el caso de Cuba, a diferencia de otros países latinoamericanos, dimanaba de un régimen socialista. La situación era paradójica, ya que en esos momentos Cuba aún representaba, para gran parte de los intelectuales latinoamericanos, la posibilidad de una autonomía política y cultural estrechamente asociada a aspiraciones utópicas. La situación, real, en cambio, parecía empeñada en desmentir cada vez más esa imagen mesiánica que muchos seguían viendo en la isla. La intolerancia frente a cualquier manifestación de “diferencia” (política, racial, religiosa, sexual o cultural) se fue haciendo cada vez más manifiesta. No parece casual que Gómez y Guillén Landrián fueran, además, dos de los pocos cineastas afrocubanos que trabajaron para el ICAIC en los años 60 y que su denuncia del racismo les acarrearía más de un conflicto con las autoridades (Moore 309–12; Howe 90). En unos momentos en los que se intentaba homogeneizar el discurso político y cultural bajo consignas maniqueas, cualquier forma de expresión alternativa era etiquetada como “diversionismo ideológico”, la denuncia de actitudes racistas podía ser considerada como una forma de sedición y toda expresión cultural que se resistiera a sacrificar sus propias señas de identidad en aras de conceptos tan abstractos como “el pueblo”, “la revolución” o “el hombre nuevo”

resultaba completamente inaceptable. En ese contexto, el discurso de la negritud fue durante años visto bajo sospecha, ya que entrañaba un desvío de la gran narrativa de la revolución.² Esto era algo predecible, ya que, tal y como sugiere Stuart Hall:

By definition, black popular culture is a contradictory space. It is a site of strategic contestation. But it can never be simplified or explained in terms of the simple binary oppositions that are still habitually used to map it out: high and low; resistance versus incorporation; authentic versus unauthentic; experiential versus formal; opposition versus homogenization. (108)

Tanto los documentales de Gómez como los de Guillén Landrián encarnaron ese espíritu de resistencia y de pluralidad de la cultura popular afrocubana, en un momento en el que los marcadores de la diferencia se veían como una amenaza para el discurso regularizador del castrismo.³ En los cortometrajes que ambos dirigieron durante los 60, introdujeron en la filmografía nacional lo que podríamos llamar un cine antropológico, centrando su mirada en aquellos sujetos sociales que el entusiasmo utópico del momento terminaría por marginar.

En el caso de Guillén Landrián nunca dejó escapar la oportunidad de rendir homenaje a las formas de expresión propias de la afrocubanidad. Si el tono es muchas veces didáctico, como correspondía al único formato en el que le fue permitido trabajar, como Gómez intentó mantenerse al margen de las soflamas políticas. Siguiendo el espíritu carnavalesco, contradictorio y lúdico propio de la cultura popular afrocaribeña (Aching 4–5), difícilmente podían encuadrarse sus filmes dentro de la euforia y el dogmatismo vigentes, de ahí que, a menudo, fueran eliminados de la historia oficial. Esto no quiere decir que no tuvieran gran impacto en su momento (parte de la obra de algunos de los mejores cineastas cubanos de todos los tiempos, como Tomás Gutiérrez Alea o Fernando Pérez, no se entendería sin el legado de aquellos). Tampoco significa que sus cortometrajes no sobrevivieran a las purgas culturales que comenzaron en los 60 y terminaron por institucionalizarse a partir de la década de los 70. Prueba de ello es que hoy en día sus obras, como las de Gómez, se encuentran entre las más valoradas por toda una nueva generación de realizadores.

La mirada antropológica de Guillén Landrián: Estampas de una revolución incompleta

Los primeros filmes de Guillén Landrián muestran una estética que rompe con el paradigma dominante en el cine del ICAIC. Aunque en ellos no se observe (o al menos no en la misma medida) el distanciamiento irónico y la

parodia que podemos apreciar a partir de *Coffea arábica*, son cortometrajes en los que ya están presentes el subjetivismo, el intimismo y la indeterminación, impensables dentro de la atmósfera crecientemente convulsiva del periodo. Siguiendo un patrón antropológico, Guillén Landrián filma a los individuos en sus contextos, su vida íntima, sus ceremonias religiosas, sus relaciones familiares y laborales y enmarca su representación dentro de un contexto más poético que político. A esta etapa inicial, que podría situarse a mediados de los 60, pertenecen, entre otros, *En un barrio viejo* (1963) y *Los del baile* (1965). No son, desde luego, sus títulos más conocidos, pero habrían de convertirse en el origen de muchos materiales que luego serían astutamente reciclados en sus documentales más extremos, aquellos que ponen punto final a su carrera cinematográfica en el ICAIC y que marcan su ruptura definitiva con las instituciones culturales del castrismo.

En un barrio viejo recurre a un mecanismo que habrá de repetirse con mayor o menor intensidad a lo largo de casi toda su obra: los personajes posan ante la cámara sin que terminemos de descifrar nunca el misterio que se esconde tras sus miradas. Si en ocasiones este recurso favorece una especial intimidad con los individuos retratados (fig. 1), en otras crea un distanciamiento crítico (fig. 6). Es precisamente la foto fija de uno de los habitantes negros del barrio mirando a cámara la que abre el cortometraje. A cada lado de su rostro se van superponiendo los créditos. El filme se adentra en la Habana Vieja, mostrando sus edificios antiguos, sus aceras estrechas, sus pequeñas torres, sus calles adoquinadas y sus gentes. En muchos de estos planos se hace presente una cámara en mano bamboleante, que se adentra en las vidas de los habitantes del barrio: una muchacha asomada a un balcón; milicianos desfilando rodeados por niños que imitan cómicamente sus pasos, otros que posan, juegan o nos miran sorprendidos; vendedores contemplándonos desde las puertas y ventanas abiertas de sus comercios; hombres y mujeres de toda edad y condición que pasean por las calles, beben en un bar, juegan al dominó, bailan, hacen turno en una cola [. . .] La filmación no se encubre bajo el efecto de invisibilidad propio del cine clásico, sino que parece revelar el artificio, rompiendo “la cuarta pared” del realismo dramático.⁴ Como en otras de sus obras, hay una ausencia total de diálogos. La única excepción es una breve escena que tiene lugar en un cine de barrio y que muestra un fragmento de *Umberto D*, de Vittorio De Sica: “¿Habrá guerra?”, pregunta en italiano uno de los personajes. Como sugiere Manuel Zayas, el filme muestra la influencia del neorealismo italiano al que añade una nota muy personal: “capta la preocupación existencial y la atmósfera de una ciudad que parecía vivir la posguerra” (125). Pero si el neorealismo se había instalado en Cuba asociado a una cultura revolucionaria de carácter moralizante, el cine de Guillén Landrián se resiste siempre al mensaje sectorio propio del documental didáctico de la época.

En un barrio viejo termina con una celebración del mestizaje racial y cultural dentro de un marco que podría interpretarse como anacrónico. Los

últimos planos nos muestran una ceremonia de “Palo” (una de las variantes religiosas más sincréticas de Cuba), cuyos integrantes parecen invadir los cuarteles generales de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR). A estos grupos de origen bantú se les ha conocido con el nombre genérico de Reglas Congas. La ceremonia que aparece en el filme pertenece a “La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje”, posiblemente la más “mezclada” o mestiza de todas las manifestaciones religiosas afrocubanas y una de las más herméticas y desconocidas.⁵

Si las religiones afrocubanas, conocidas en el país con el nombre de *reglas*, se materializan como resultado de un largo proceso de transculturación entre las religiones traídas a Cuba por lo esclavos y el catolicismo de sus amos (Castellanos 11), en la apoteosis final del filme asistimos a una reivindicación de la naturaleza dual de los signos dentro de una estética de la hibridez que, a diferencia de otros documentales del momento, no sugiere un mensaje ideológico claro, salvo que el espectador sea capaz de ir más allá de la superficie. La ambigüedad termina instalándose en la cinta tras el consabido rótulo “FIN” al que de inmediato sigue una críptica coda: “pero no es el fin”. No es de extrañar, así, que García Espinosa mostrara abiertamente sus reparos frente a la película, mientras que Theodor Christensen, menos dado a los dogmatismos, la elogiara (Zayas 8–9; Guerra 342).⁶

Poco después, durante el llamado “Año de la Agricultura” (1965), Guillén Landrián dirigiría otro cortometraje parecido: *Los del baile*. En él se entrecruzan de nuevo la cultura afrocubana y la realidad de los barrios populares de la capital. La mayor parte del filme consiste en escenas de los habaneros bebiendo y bailando al ritmo del “mozambique”, estilo creado por Pedro Izquierdo (Pello El Afrokán) que combinaba la rumba afro-cubana, el son y el *twist* afroamericano popular a comienzos de los 60.⁷ Aunque la intención de su realizador probablemente era simplemente ofrecer un nuevo retrato poético de la vida urbana, la cinta guarda ciertas afinidades estéticas con la censurada *PM* (fig. 2).⁸ Si, como se desprende de la prensa gubernamental, el mozambique había sido un encargo de Fidel para inspirar a los trabajadores voluntarios a tomar parte en la cosecha anual de azúcar, *Los del baile* es un documental completamente alejado de la euforia política que dominaba la sociedad cubana, recreándose, como antes había hecho *PM*, en el componente lúdico de la vida cotidiana. Se situaba, por tanto, en las antípodas de la visión mesiánica que el gobierno revolucionario había asignado al cine y, especialmente, a sus “documentales científico-populares”.

Tras la breve secuencia de título y créditos, se suceden escenas de gente bailando alegremente en las calles. Al igual que hará en muchos de sus documentales posteriores, Guillén Landrián usa el contrapunto musical y, así, entre las secuencias dominantes del mozambique intercala, en marcado contraste, música de danza del siglo XIX, considerada “música de blancos finos” (aunque no exenta también de cierto mestizaje cultural). En las escenas callejeras, la cámara se va acercando a los que bailan, especialmente a una

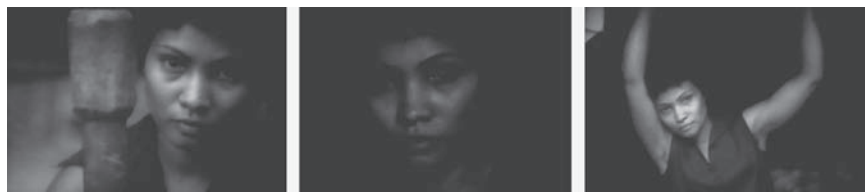


Figura 1: Tres ejemplos de la “ruptura de la cuarta pared” en *Ociel del Toa*.

mujer cuyos movimientos hacen que se descomponga su vestido a cada contorsión. Si unos bailan, otros trabajan, o esperan ociosos a que pase algo, en lo que Dylan Robbins ha calificado como una “amplia enciclopedia visual de movimientos, de cuerpos relajados, del desorden sincronizado y del exceso del goce público”. Toda esta reivindicación de la fiesta espontánea, de lo puramente lúdico e improductivo, se desviaba peligrosamente de los documentales de propaganda oficiales, que subrayaban de forma beligerante los esfuerzos por aumentar la producción como una nueva manifestación de la lucha contra el imperialismo.

Si *Los del baile* recupera elementos de uno de los títulos malditos del cine cubano, también anuncia otros de la que es, sin duda, la mejor y más conocida película de la década: *Memorias del subdesarrollo* (1968).⁹ Recordemos que se trata de la secuencia que abre la película y que muestra a la gente divirtiéndose al ritmo de mozambique (“Teresa / dónde está Teresa”), interpretado por la orquesta de Pello el Afrokán. Se produce un disparo y un hombre cae muerto, pero pronto se olvidan todos del incidente. El goce domina sobre la tragedia y la gente sigue bailando con el mismo entusiasmo y la misma música que presenta *Los del baile*. Poco después del estreno de *Memorias*, Guillén Landrián reciclaría la escena dentro de su experimento más arriesgado en cine-collage: *Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969–1971). Irónicamente se trata de la escena de los créditos, entre los que, por supuesto, no hay ni rastro de su nombre.

A mediados de los 60, Guillén Landrián filmó en el Oriente de Cuba tres documentales, que según Zayas componen una “trilogía sobre el subdesarrollo”: *Ociel del Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) y *Reportaje* (1966). En ellos se explora la vida de los campesinos de la región y algunas de las transformaciones sufridas tras el triunfo de la revolución. El director quería, como explicó años después, hacer un cine original y personal, basado en temas inmediatos y plausibles. El intento de hacer algo así bajo la supervisión del aparato cultural del Estado fue un desafío, ya que representaba los triunfos de la revolución como incompletos: los tres muestran la ausencia de cambios radicales en áreas remotas de Oriente después de 1959. Como recordó a menudo Julio García Espinosa (director del ICAIC durante muchos años), Guillén Landrián se negaba a seguir el guión previsto para cada do-

cumental, poniéndose a sí mismo y a su propia obra bajo sospecha (Petusky Coger et ál.). Irónicamente, en sus producciones de 1968–1969 reciclaría algunas secuencias de estos filmes silenciados, evidenciando así, una vez más, el carácter incompleto de la revolución. El atrevimiento le costaría caro.

Ociel se centra en un miliciano de 16 años con una educación precaria que tiene que manejar una cayuca hasta comunidades que carecen de carreteras y no tienen otra forma de comunicación con el mundo. En ese sentido, poco habían cambiado las cosas tras el triunfo de la revolución. Acabar con el aislamiento de los campesinos era una misión política, tal y como subrayan algunos intertítulos: “todo va al guajiro en cayuca: comida, ropa, los maestros / son horas con los pies en el agua / con los pies en el agua / *es bueno que esto se sepa en La Habana*”. Las imágenes siguientes revelan la coexistencia de la realidad revolucionaria con reliquias aún vivas del pasado: Ociel y sus compañeros asisten a un baile, a una (supuestamente ilegal) pelea de gallos, a una asamblea educativa convocada por las organizaciones de masas y a los servicios religiosos de una iglesia protestante. Guillén Landrián comunica esta aparente contradicción en términos prácticos mediante nuevos rótulos: “la muchacha que vende refrescos en el quiosco de la plenaria quiere ser joven comunista . . . / pero va a la iglesia con la tía / pero va a la iglesia / iglesia protestante del Río Toa / los domingos por la noche no hay nada que hacer / y la iglesia se llena de guajiros”. Las vidas de estos campesinos, tal y como aparecen representadas en estos documentales, cuestionan los discursos oficiales sobre el impacto del nuevo orden revolucionario en el campesinado: vivían aislados, practicaban su religión y eran dados al juego antes de la revolución, y así permanecieron después.

Como *Ociel del Toa*, los demás filmes de Guillén Landrián sobre las comunidades aisladas de Oriente muestran los logros de la Revolución cubana, pero señalan también sus limitaciones. *Retornar a Baracoa* se centra en una población, la más antigua de Cuba, que permaneció accesible solo por mar durante más de trescientos años. Mientras que el documental exhibe los proyectos gubernamentales de construcción de una estación de radio, una escuela secundaria, un aeropuerto y un parque, las imágenes y voces de los



Figura 2: Transtextualidad en Los del baile (izquierda). PM (centro) como precursora y Memorias del subdesarrollo (derecha) como epígono (secuencia inicial no acreditada de Guillén Landrián).

residentes dejan al espectador con la sensación de que todo esto quizá sea demasiado poco. De hecho, Guillén Landrián termina el filme con un intertítulo perturbador: “Baracoa es una cárcel con parque”. A pesar de la mirada crítica de sus filmes, Guillén Landrián mantuvo a lo largo de su vida que nunca pretendió que sus obras fueran desleales. Lo que las hace tan problemáticas es la ambigua relación que establecen con el espectador. A medida que fue pasando el tiempo, su mirada se fue haciendo cada vez más subjetiva y personal; también más ambigua, y esto, a pesar de que sus últimos cortometrajes fueron hechos por encargo y bajo el encorsetamiento ideológico que imponía su adscripción al Departamento de Documentales Científico-Populares del ICAIC.

En toda su obra hay un cuestionamiento de las grandes narrativas y de sus mecanismos de producción. La pregunta sobre el origen de algunas de tales narrativas es especialmente importante en su cortometraje censurado de 1965, *Reportaje*, así como en sus filmes subsiguientes. Al mostrar a centenares de campesinos participando de una forma atípica en un falso funeral de “Don Ignorancia”, *Reportaje* cuestiona la credibilidad de uno de los rituales públicos más comunes de la revolución: los simulacros de funerales (Guerra 345). A diferencia de lo que sucede en los rituales carnavalescos, los participantes de *Reportaje* marchan en silencio, portando carteles escritos pobremente y lloran (en lugar de bailar y celebrar), como si manifestaran irónicamente el duelo por la muerte de su propia ignorancia. Después de una serie de escenas paródicas semejantes (un mitin político donde todos los participantes parecen aburridos, un baile de la comunidad patrocinado por el Estado, en el que solo uno de los campesinos sonrío) el filme termina con una nota metatextual. Sobre una pantalla en negro se lee:

REPORTAJE: GÉNERO INFORMATIVO QUE SURGE EN EL SIGLO XIX Y QUE TIENE HOY ENORME IMPORTANCIA. POR LO GENERAL SE TRATA DE UN RELATO VIVO SOBRE UN HECHO O UNA REALIDAD QUE SE ESTUDIA O EXPONE.

En estos primeros cortometrajes Guillén Landrián reconceptualiza la cultura revolucionaria al mostrar, y por tanto, cuestionar, lo obvio: que existía un marco discursivo oficial y normativo para interpretar la realidad, un marco que indicaba cómo se debía de actuar dentro de la revolución y que ni siquiera contemplaba la posibilidad de crear al margen de ella (“Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”). En el cine de Guillén Landrián las muestras de euforia están inducidas de una forma tan forzada que el espectador termina por cuestionarlas, un hecho que desestabiliza toda la narrativa, incluyendo la de la Revolución y la del propio documental.

A pesar de que *Ociel* fue premiado con la Espiga de Oro en el Festival de Cine de Valladolid, los otros dos títulos de la trilogía fueron censurados. Tras completar *Reportaje* el cineasta fue detenido por la Dirección Ge-



Figura 3: Fotogramas de secuencias procedentes de dos filmes censurados: Reportaje (izquierda) y Retornar a Baracoa (derecha). Ambas serían recicladas en Coffea arábica.

neral de Inteligencia. Guillén Landrián explicó su arresto en estos términos: “Por la ansiedad de lograr una posición dentro de la industria, me atreví a cosas que no fueron bien vistas, porque se trataba de un cine sobre el pueblo cubano, en esos momentos, que tenía que ser por lo menos con euforia y yo no la tenía” (citado en Petusky Coger et al.). Las palabras de Guillén Landrián ayudan a entender por qué sus primeros documentales fueron mal recibidos por las autoridades y por qué las producciones posteriores a su “rehabilitación” (1968–1972) no solo no se ajustaron tampoco a las preceptivas del ICAIC, sino que incluso podrían ser interpretadas como su parodia misma.

La disolución del modelo épico-doctrinario: Apropiación, ironía y parodia

No está del todo claro por qué, a finales de los 60, Guillén Landrián fue readmitido al ICAIC.¹⁰ El caso es que el primer encargo que recibe a su regreso al Instituto es la dirección de uno de los dos únicos documentales didácticos sobre el Plan del Cordón de La Habana para la siembra masiva del café: *Coffea arábica*.¹¹ Filmado en 1968, el cortometraje de dieciocho minutos de duración celebra la movilización masiva de voluntarios para plantar café en los alrededores de la capital. Aunque el Cordón de La Habana pasó a la historia como una versión pobre de la Zafra de los Diez Millones, fue promocionado de forma similar en su tiempo. Su rotundo fracaso habría de pasar factura al cineasta y, como veremos, transformaría lo que inicialmente fue concebido como exaltación patriótica del idealismo de una época (el cineasta lo calificó como “un acto de amor”) en la burla de un proyecto disparatado. El filme probablemente no es en sí mismo ninguna de las dos cosas (ni un filme de propaganda ni una sátira del cine de propaganda), si bien las

dos tendencias coexisten en una dialéctica esquizofrénica que se repetiría, con mayor fuerza si cabe, en su siguiente cortometraje.

El prólogo se abre con la imagen de un sol radiante y del romper de las olas sobre un acantilado mientras escuchamos la voz del otro Nicolás Guillén (el poeta laureado) recitando uno de sus más célebres poemas: “Junto a la orilla del mar, / tú que estás en fija guardia, / fíjate, guardián marino, / en la punta de las lanzas / y en el trueno de las olas / y en el grito de las llamas / y en el lagarto despierto / sacar las uñas del mapa: / un largo lagarto verde, / con ojos de piedra y agua”. A continuación se ofrece un breve resumen de los orígenes de la plantación del café en Cuba y del papel de los esclavos africanos, para pasar de nuevo a repetir de forma idéntica las mismas imágenes iniciales y los mismos versos. Solo entonces, con un fondo de música de jazz *bebop*, arrancan los créditos del filme. En menos de dos minutos el prólogo establece prolepticamente los rasgos dominantes del cortometraje: el montaje dinámico que combina escenas documentales, datos, rótulos didácticos (pero también irónicos o provocativos), historia política, detalles antropológicos y un exaltado aliento poético basado en fuertes contrastes visuales y sonoros; todo ello al ritmo de un tempo frenético que ya anuncian la descarga jazzística de los créditos.

Se suceden inmediatamente imágenes de las plantaciones de café, eslóganes propagandísticos (“si ayer fue heroico combatir en la sierra y en el llano, hoy es heroico transformar la agricultura”), y el detallado informe de un ingeniero sobre el método de la siembra directa.¹² El dinamismo de la imagen, con atrevidos juegos tipográficos contrasta aquí con un contenido presuntamente “científico” y, ante todo, pedagógico. La ironía pronto hace su aparición de forma provocadora. El aburrido informe es presentado como un dictado, con su inevitable “punto final”. Por si no hubiera quedado claro, asistimos seguidamente a una emisión de Radio Cordón de La Habana, donde se retoman las instrucciones para el cultivo del café. “¿Sabes tú lo que es un umbráculo?” La emisión de radio explica nuevos detalles de las técnicas agrícolas. Pero el estilo cambia de nuevo abruptamente para adoptar la estética típica del *cinéma vérité*, aunque presentado aquí en clave paródica (fig. 4). Simulando una entrevista casual en la Calle Línea de La Habana (“¡OIGA!” clama un intertítulo), se le pide a una transeúnte su opinión sobre la campaña. La mujer, que resulta ser la primera esposa de Guillén Landrián, Dara Kristova, repite literalmente en búlgaro las instrucciones que acabamos de escuchar poco antes en la radio oficial. El efecto desconcertante de la secuencia se acrecienta mediante una sucesión de primeros y primerísimos planos del rostro fragmentado del personaje montados al ritmo de la canción de Diana Ross and the Supremes “You Keep Me Hangin’ On” (1966): “Set me free, why don’t you, babe? Get out of my life, why don’t you, babe?” En el contexto de la producción del filme, la brevísima secuencia pudo ser interpretada como una indicación más de la participación de “la nueva mujer cubana” en el plan, con su consiguiente emancipación de las tareas domés-



Figura 4: Dara Kristova en la secuencia paródica del cinéma vérité (arriba izquierda) y fragmentación de su rostro al ritmo de “You Keep Me Hangin’ On” (Coffea arábiga).

ticas. En el contexto, en cambio, del fracaso de la campaña, estos planos adquieren inevitablemente un tono burlesco. Aquí el narratorio de la canción no parece ser ya “el compañero”, sino un Estado que ha terminado por convertir el trabajo “voluntario” de las mujeres en una nueva forma de explotación al servicio de una causa absurda (Cuba como una gran plantación); un Estado, que ha invadido el ámbito de lo privado sacrificando la identidad individual en aras de una causa colectiva, fuera de la cual nada tenía derecho existir. Ese “Get out of my life, why don’t you, babe?” suena aquí a súplica, pero también a desafío de aquellos que, como Guillén Landrián, sufrieron las consecuencias de su “conducta impropia”.

Pero el cuerpo del *Coffea arábiga* los constituye el discurso didáctico, que va explicando con gran claridad los pasos para la producción del café: la preparación de la tierra, la aclimatación al sol, el riego, la limpieza de los sembrados, la fertilización, las enfermedades de la planta, la fumigación, la enumeración de las especies cultivadas en la isla, la cosecha, las fiestas campesinas, el funcionamiento de las plantas de beneficio, el tueste, la clasificación, el empaquetado, el etiquetado, las campañas de aumento de la producción y el consumo final del café en los bares y centros de distribución. El contenido no puede ser aparentemente más apropiado para la serie de documentales científico-populares en la que se inscribe. La presentación formal de estos asuntos, por el contrario, está en las antípodas del género. A pesar de que, Santiago Álvarez ya había experimentado con el cine-*collage* de una forma radical, siempre lo había hecho poniendo todo el repertorio formal al servicio de la diatriba política. En el documental de Guillén Landrián, en

cambio, los contrastes violentos de imagen y sonido se suceden de una forma desconcertante, en la que el cineasta parece luchar a cada paso con el encorsetamiento del género, dándole giros completamente imprevistos. Unos pocos ejemplos servirán para entender por qué Paulo Antonio Paranaguá se refirió a *Coffea arabica* como “la película más insólita e irreverente realizada en la isla” (316), y José Antonio Évora llegó a considerar el documental como “el mejor salido de los laboratorios del ICAIC” (130).

La técnica narrativa dominante se basa en el contrapunteo violento (y a menudo extravagante) de imagen y sonido. Tras la detallada descripción del proceso de cultivo del café, se inserta lo que parece ser un método de enseñanza del inglés, patrocinado para la radio por las marcas de café Tu-Py, Pílón y Regil. Una mujer recita con acento deficiente un texto trivial: “Christmas, it is Christmas and he is Santa Claus with his bag of toys. He brings toys for the children”. Simultáneamente se van presentando imágenes de la vida en Cuba antes de la Revolución. Por un lado, mujeres de la alta burguesía asistiendo a fiestas y galas, entre las que se entrecruzan otras que muestran la miseria del campesinado. Una de las más recurrentes es la foto fija de una manos encallecidas extendidas hacia el espectador, como en señal de súplica y que veremos reaparecer periódicamente en el filme. A la mención a Santa Claus y sus regalos sigue una explosión y la figura de un soldado que camina apresuradamente en dirección a la cámara (al espectador) portando lo que pronto reconocemos como un brazo amputado. La impactante secuencia, procedente de un Noticiero del ICAIC sobre el sabotaje del La Coubre, se repite hasta tres veces, una repetición que es interrumpida por una vuelta al mensaje publicitario: “¿Quieren Uds. tomar Café Regil? ¿Pílón? o ¿Tu-Py?”, a lo que un coro anónimo contesta con un “¡NO!” rotundo, seguido por la imagen de un bosque de fusiles en alto y el consabido lema: “¡PRIMERO DEJAR DE SER, QUE DEJAR DE SER REVOLUCIONARIO!” Bruscamente el filme retoma el tono de manual didáctico detallando los problemas de las enfermedades de las plantas y la necesidad de fumigación.

Este provocador juego de contrapuntos vehementes entre lo trascendente y lo trivial, lo trágico y lo cómico, lo pretencioso y lo burlesco, alcanza su punto álgido en la secuencia más polémica del filme (fig. 5): aquella que muestra a Fidel Castro en una sucesión semejante de superposiciones anacrónicas a las que muchos atribuyeron la caída en desgracia final del director. En la secuencia aparece por primera vez el Comandante encaminándose al podio donde va a pronunciar uno de sus habituales discursos en la Plaza de la Revolución. Mientras asciende a la cumbre, se escuchan los consabidos gritos de las masas concentradas en la plaza (“¡Fidel! ¡Fidel!”) y la imagen corta a un primerísimo plano de su barba, que mediante un fundido encadenado se va convirtiendo en una planta florecida de café. Se empiezan a escuchar los acordes de “Fool on the Hill” de los Beatles. En el tramo final del cortometraje veremos repetida la ascensión del Comandante en dos ocasiones. En la primera, lo que parecía ser el clímax (la apoteosis de

la campaña cafetalera), se convierte en algo puramente anecdótico, al ser seguida de una retransmisión radiofónica que nada tiene que ver con el tema: “Desde Baracoa, zona cafetalera de Cuba, territorio libre de América, transmite CMDX Radio Baracoa”. El programa en este caso no tiene ningún contenido didáctico, ni contribuye a reforzar el mensaje ideológico del filme en el que se inscribe. Todo lo contrario. Se trata de una secuencia tomada íntegramente de uno de sus anteriores documentales censurados (*Retornar a Baracoa*) donde una mujer negra se arregla el pelo mientras escucha un poema ridículamente cursi en la radio (fig. 3): “La vida pasa. La vida rueda. Quizá se aparten tu alma y la mía. Pero el recuerdo nace y se queda. Y, aunque nuestro deseo no retroceda y nuestra llama se apague un día, mientras yo pueda soñar pueda regar mis sueños en la vereda de la armonía, tendré la dulce melancolía de aquellas frases entre la umbría y aquellos besos en la alameda”. La secuencia carece por completo de cualquier mensaje político, aunque es precisamente su inserción en este contexto lo que hace que cobre uno, pero muy distinto a la euforia revolucionaria que supuestamente debía transmitir la película. Organizado sobre una sucesión de imágenes fijas, que evoca la técnica de Chris Marker en *La jetée* (1962), el segmento evoca poéticamente un momento trivial en la vida privada de una mujer que parece vivir al margen de la locura colectiva del país en esos momentos: “En Radio Baracoa hemos presentado *Una cita contigo*; un programa con versos y canciones para *tú*”. Lo que en un principio estaba llamado a interpretarse como una estampa de la Cuba pre-revolucionaria “felizmente” dejada atrás con el triunfo de la Revolución, se convierte, para el espectador familiarizado con la obra de Guillén Landrián en un intertexto polisémico cargado de ironía. Al saber que se trata de unas imágenes rodadas en el Oriente cubano cuando ya el delirio revolucionario estaba en pleno apogeo y que formaban parte de un filme prohibido donde se sugería el carácter incompleto de la revolución, somos convocados a reevaluar su sentido aparente.

A este primer intertexto, que nos remite a su obra censurada, sigue en contrapunto un aluvión de consignas (“PRODUZCAMOS VEGETALES PARA NUESTRO PUEBLO”), carteles propagandísticos (“La mujer de AVANZADA a la AGRICULTURA”), pronósticos triunfalistas (“¡ORIENTE VA A LLENAR 19 MILLONES DE LATAS DE CAFE ESTE AÑO! GRANO A GRANO”) y marchas revolucionarias: (“¡Y el pueblo sigue adelante! ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!”). El clímax de este segmento, de nuevo, no viene dado por el consabido discurso de Fidel, sino por el baile (presente en casi toda la obra del cineasta), como manifestación espontánea de la alegría popular, del goce público: “EN ALGUNA ZONAS CAMPESINAS AL TERMINAR LA COSECHA SE DAN FIESTAS; Y ELLOS, LOS CAMPESINOS BAILAN” (la palabra *bailan* se agranda hasta ocupar toda la pantalla). Esto da lugar a la inserción de una nueva secuencia correspondiente a otro de los filmes censurados de la “Trilogía del subdesarrollo”: *Reportaje*; en este caso la hipnótica imagen ralentizada de una joven campesina bailando y mirando a cámara fijamente (fig. 3), “una de las escenas

más sensuales del cine cubano”, según Manuel Zayas (Ramos, “Cine”). De hecho, el resto de los planos de la secuencia repiten un patrón similar; en su mayor parte consisten en rostros de trabajadores bailando mientras no apartan su vista de la cámara, actitud que inevitablemente termina por establecer una intimidad con el espectador, al margen del bombardeo propagandístico que rodea al intertexto. La sutil desconexión de las imágenes con la música y el breve oasis de esparcimiento e intimidad en medio de la histeria generalizada, evocan por un momento la placidez de *Ociel de Toa* y los demás filmes de su filmografía temprana. Pero un nuevo cartel exige “más producción” y un montaje rápido repite la dinámica del cortometraje hasta ese momento: explicación didáctica de los últimos pasos en el tratamiento de los granos del café y su consumo en los bares y calles de La Habana. En algunas de las escenas rodadas en una de las fábricas sorprende el choque entre la estética futurista propia del cine Vertov, que se deriva de la repetición constante de imágenes de máquinas trabajando a pleno rendimiento y primerísimos planos en contrapicado de rostros de trabajadores, y las composiciones estáticas de otros posando ante la cámara. Todas estas “rupturas de la cuarta pared”, tan habituales en la cinematografía de Guillén Landrián, apuntan a una búsqueda de la complicidad con la audiencia, como vía de escape a la disolución del Yo en lo colectivo, algo impensable en los documentales épico-doctrinarios.

Si el prólogo funcionaba prolépticamente como *mise en abyme* del enunciado y la enunciación, el final actúa como analepsis, sintetizando el contenido y la forma de lo que hemos presenciado hasta ese momento. La conclusión consiste así en una vertiginosa sucesión de escenas climáticas y anticlimáticas. Reaparecen los motivos del prólogo (el sol resplandeciente y las olas rompiendo contra la costa), seguidos de la subida de Fidel al podio de la Plaza de la Revolución, los negros bailando en un ritual de Santería y unos rótulos que transforman paródicamente la letra de una famosa canción: “en Cuba todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café”. La vista panorámica de una gran concentración popular repleta de banderas cubanas y pancartas y los intertítulos “Un momento por favor” / “Para terminar . . .” (giro típico empleado por el Líder Máximo en sus alocuciones públicas), hacen presagiar como clímax el esperado discurso; pero este nunca llega a pronunciarse. Por el contrario, los rótulos siguientes anuncian un final insólito: “Para terminar . . .” / “LOS BEATLES” / “EN” / “The fool on the hill—El bobo sobre la colina” (fig. 5). Y se reproduce mediante subtítulos en español un fragmento de la letra de la canción de Los Beatles (entonces prohibidos en Cuba): “Todos creían que era un tonto el hombre que sobre la colina veía la tierra girar y el sol caer”, suena la canción, aunque no en sincronía con los subtítulos, y vuelven a aparecer dos leitmotifs icónicos del filme: las manos abiertas desplegadas ante el espectador y el sol (ahora poniéndose) al compás de la música. El cartel “Documentales Científico-Populares” pone punto final al cortometraje (fig. 5).

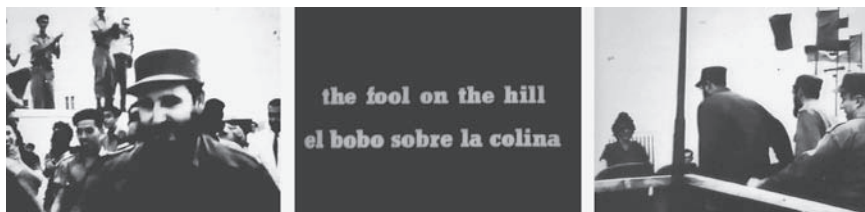


Figura 5: La polémica escena de Fidel Castro subiendo a la tribuna de la Plaza de la Revolución mientras suena de fondo la canción de los Beatles “The Fool on the Hill” en Coffea arábica.

Curiosamente el ICAIC pareció quedar inicialmente satisfecho con el documental, que fue promocionado, exhibido y llegó a representar a Cuba en festivales internacionales. Su desgracia (y la de su autor) fue que el Plan del Café fue un estrepitoso fracaso,¹³ lo que llevó al castrismo a silenciar cualquier recuerdo de su memoria. El bombardeo mediático que había repetido consignas a diario durante toda la campaña y por todos los medios de comunicación (la prensa, la radio, los noticiarios) dejó paso al más absoluto mutismo. Ante ese nuevo giro que tomaron los acontecimientos, el cortometraje, que anteriormente algunos habían considerado como una oda al idealismo revolucionario empezó a ser visto entonces como una burla y una traición. Pero, sobre todo, *Coffea arábica* se transformó en un objeto molesto que había que hacer desaparecer. Como tantos otros filmes cubanos, el de Guillén Landrián quedó así “archivado” en las bóvedas del ICAIC. Solo así podría explicarse que la carrera de su director en el instituto no terminara allí, sino varios años después, en 1972, tras realizar otros documentales igualmente “problemáticos” en lo ideológico, pero en un contexto en el que ya era inviable cualquier forma de expresión que no se atuviera a la estética social-realista impuesta por el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971). Los políticos e intelectuales allí reunidos (con Santiago Álvarez a la cabeza del sector cinematográfico) abominaron de los experimentos formales y apostaron por un realismo didáctico, “contrario a las tendencias de élite” (VV.AA. 145).¹⁴

Poco después de *Coffea arábica*, Guillén Landrián realizó *Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969–1971), un cortometraje aún más complejo y con un estilo todavía más desquiciado, que hace un repaso a toda la historia de Cuba, o más exactamente, a toda la metanarrativa del mito de la construcción de la nación cubana producida bajo el signo de la revolución. El filme recurre a la repetición constante de las mismas imágenes y sonidos con más intensidad aún de lo que había hecho en su cortometraje anterior. Si visualmente la película presenta, mediante el trucaje, un celuloide maltratado, que deja entrever un sinfín de imágenes todavía más heterogéneas, la banda sonora reproduce en varias pistas sonidos dispares. El montaje

se hace aún más sincopado. La sucesión de imágenes, además, se acelera de forma tan trepidante que a veces rozan lo subliminal. Los sonidos, a su vez, se entrecruzan formando una cacofonía frecuentemente ininteligible. El repertorio de los temas representados se expande también de forma radical. No solo se hace un recorrido por la historia nacional, también hay referencias a la Segunda Guerra Mundial, la llegada del Apolo 11 a la luna, imágenes recurrentes de una explosión nuclear y una banda sonora que mezcla de forma aleatoria canciones populares, música de los Beatles, retransmisiones radiofónicas, anuncios publicitarios y las inevitables arengas de Fidel. Este discurso, organizado sobre la base de la repetición de fotogramas dañados y sonidos disonantes, produce el efecto de un eco caótico de las imágenes y consignas oficiales, que son así desnaturalizadas. El cortometraje intenta ir más allá de los desafíos formales ensayados en *Coffea arábica*, sugiriendo (quizá inconscientemente) el efecto opresivo de la propaganda en la existencia diaria.

Como en sus documentales anteriores, la impresión que comunica este nuevo cortometraje de Guillén Landrián no es la de una disidencia abierta, sino la de una indeterminación extrema basada en un contrapunto, que, a diferencia, de los documentales propagandísticos del momento, carece de síntesis final. Visto desde una perspectiva contemporánea, sin embargo, *Desde La Habana: ¡1969!* adquiere una significación demoledora. La repetición constante de la metanarrativa histórica revolucionaria acaba por producir algo parecido a un mito de identidad, que el propio filme deconstruye al incorporarlo dentro de una lógica del caos que invalida cualquier pretensión épica o teleológica. La trama didáctica se disuelve asimismo en una esquizofrenia audiovisual que sintetiza en unos minutos el periodo republicano, los gobiernos de Machado y Batista, el asalto al Moncada y al Palacio Presidencial, el triunfo de la Revolución, y las campañas del Cordón de La Habana, de la Zafra de los Diez millones y de los Cien Años de Lucha, entre otros muchos referentes históricos. Hacia el final escuchamos un extracto del *Diario de Bolivia* del Che, donde teme morir, no como resultado de la lucha armada, sino de su condición asmática. El filme culmina en una superposición de fragmentos del discurso pronunciado por Fidel en la Plaza de la Revolución recordando la muerte del guerrillero, sobre algunas de sus imágenes de juventud, culminando en un apresurado “PATRIA O MUERTE” seguido del rótulo “FIN” con un fondo sonoro consistente ya en puro ruido.

No es de sorprender que el ICAIC nunca exhibiera el documental, considerándolo “incoherente con el contexto” (Petusky Coger et al.). El filme se realiza en pleno estallido del Caso Padilla, cuando el enfrentamiento entre el gobierno y los intelectuales menos afectos al régimen alcanza su máxima tensión. Esta evaluación negativa no hizo sino empeorar tras completar el que sería uno de sus últimos documentales: *Taller Línea y 18* (1971), un cortometraje sobre un taller de reparación de autobuses en El Vedado que muestra a trabajadores en asambleas públicas rechazando, por razones personales, su nominación a cargos del Partido Comunista. A lo largo del cor-



Figura 6: Cuba como panóptico. La “ruptura de la cuarta pared” en *Taller Línea y 18*.

tometrage se repite un intertítulo amenazante para el espectador: “¿Está Ud. dispuesto a ser analizado por esta asamblea?” (fig. 6). La película termina con los mismos rótulos que *En un barrio viejo*: “FIN / PERO / NO / ES / EL / FIN”, siguiendo así la tendencia a la autorreferencialidad y los guiños intertextuales que marcaron toda su obra. Como sugiere Julio Ramos, en *Taller Línea y 18* “el realizador ironiza la relación entre el ensamblaje industrial, el montaje fílmico y una asamblea obrera, todo bajo el signo de una disonancia radical que captó rápidamente la atención de los censores” (Ramos, “Los archivos”). Estos interpretaron la ironía como un sabotaje al propósito del documental (la propaganda didáctica), invirtiendo así el papel asignado por el Estado al género como su principal aliado mediático. Considerado como un subversivo y/o un loco, Guillén Landrián habría de retomar a partir de ese momento su periplo por cárceles y hospitales psiquiátricos. “La paradoja”, como señaló en una carta antes de su muerte, “es que no había un enfrentamiento político real de mi parte, sino un mudo y cómplice asentimiento con todo aquel desastre” (Zayas 123).

Conclusión

A pesar de haber alcanzado un virtuosismo y originalidad incomparables a finales de la llamada década prodigiosa del cine cubano (los 60), los documentales de Guillén Landrián siguen arrinconados en la historia oficial. Hasta muy recientemente los críticos se limitaban a señalar su semejanza con los de Santiago Álvarez; pero, a pesar de que gran parte de los recursos formales sean similares, las diferencias en su sentido y funcionalidad son aún mayores. En gran medida, podríamos interpretar muchos de sus filmes, especialmente los últimos que realizó para el ICAIC, como una parodia del documental épico-doctrinario, del que Álvarez fue su máximo representante. Si el cine de este fue siempre didáctico y propagandístico y, aun en su época más experimental, estuvo signado por el maniqueísmo ideológico y la ortodoxia política, el de Guillén Landrián nunca abandonó la ambigüedad y el inconformismo. Cuando dirigió documentales de propaganda, porque eran los únicos documentales que le permitieron realizar a finales de los 60,

dicha propaganda en su obra suena siempre impostada y es invariablemente deconstruida mediante el uso de la ironía y la parodia. Aunque integró con virtuosismo la cultura popular y de masas dentro de una filmografía crítica y autorreflexiva, su vocación de marginalidad lo llevó a convertirse no solo en *enfant terrible*, sino en un enigma histórico. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, cuyo cine no ha soportado el paso del tiempo, el de Guillén Landrián mantiene su frescura y modernidad originales. De hecho, se ha convertido en uno de los principales referentes del nuevo documental cubano producido en el siglo XXI.¹⁵ Su visión del medio cinematográfico como exploración no solo colectiva, sino también individual y subjetiva abrió el camino para toda una nueva generación de realizadores.

Guillén Landrián contribuyó a reconceptualizar la cultura popular de una forma que se resistía tanto a su integración dentro de la cultura de masas como a su instrumentalización dentro del populismo doctrinario que emanaba del régimen. Su cine explota diferentes registros culturales dentro de una visión problematizadora de la realidad. Frente a las formas paradigmáticas del documental épico puestas al servicio incondicional de una propaganda política que no dejaba espacio a la crítica, el cuestionamiento o la duda, Guillén Landrián hizo precisamente de la hibridez, la ambigüedad y la ironía, la base de su poética cinematográfica.

Notas

1. Varios documentales recientes han reivindicado asimismo la importancia de su legado: *Café con leche* (2003), de Manuel Zayas; *Nicolás: El fin pero no es el fin* (2005), de Jorge Egusquiza; y *Retornar a la Habana con Guillén Landrián* (2012), de Julio Ramos.

2. Linda S. Howe ha demostrado cómo dentro de este clima de control creciente sobre la producción intelectual, los artistas cubanos que manifestaron preocupaciones sobre cuestiones de identidad racial, enfrentaron todo tipo de desafíos a partir de 1962: “Official policies and actions limited blacks’ political activity and circumscribed scholarly output on any contemporary black expression that departed from officially sanctioned views of black politics as an integral aspect of the Cuban national identity” (67).

3. En el prefacio a *Castro, the Blacks, and Africa*, de Carlos Moore, Jorge Domínguez subraya este mismo conflicto: “It [the revolutionary regime] considers the associational expression of Afro-Cuban concerns and grievances especially unacceptable culturally, where the regime is radically integrationist, and ideologically, where it does not accept ethno-cultural variations in the homogeneous society it wants to build” (xi).

4. La llamada “cuarta pared” es la pared imaginaria entre el espectador y los actores dramáticos en el escenario de un teatro o los personajes de una película. El concepto de una ruptura de la cuarta pared ha sido usado en la crítica para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador o que simplemente miran a cámara. Para un estudio detallado de los múltiples efec-

tos resultantes de esta ruptura, véase el reciente estudio de Tom Brown. Sus reflexiones son particularmente apropiadas en el caso del cine de Guillén Landrián, que usa este recurso con diferentes finalidades: romper el espejismo de objetividad en el documental, establecer una relación de intimidad con los personajes, provocar un distanciamiento crítico e incluso tematizar la reflexión sobre el acto de mirar que se desprende de sus cortometrajes (figs. 1 y 6).

5. En “La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje” Lydia Cabrera realizó el trabajo de campo inicial sobre este grupo (véase Castellanos 181–92). En un comunicación personal con el autor de este artículo, Isabel Castellanos se ha referido a la escena del filme en estos términos: “La regla fue fundada por Andrés Petit, un mestizo como Guillén Landrián que fue, al mismo tiempo, Terciario Franciscano, Isué de la Sociedad Secreta Abakuá, Padre Nganga (Reglas Congas) y babalocha de la Regla de Ocha (Santería). Es particularmente significativo que Guillén escogiera precisamente la Regla Kimbisa, máximo paradigma de mestizaje, y al mismo tiempo bastante desconocida fuera de los practicantes”.

6. En una entrevista, Livio Delgado, camarógrafo del filme y uno de los grandes del cine cubano, comenta cómo *En un barrio viejo* fue bien recibido en el ICAIC. “Negro, esto es precioso”, dicen que comentó Julio García Espinosa, tras la proyección (Ramos, “Filmar”). En cambio, el comentario despectivo de Fidel, que lo etiquetó de “afrancesado”, fue como un presagio de la futura caída en desgracia del director. Todos parecieron asentir y Espinosa, en su reseña para *Cine cubano*, modificó su opinión inicial: “el documental, sin embargo, pierde fuerza al aferrarse a esa especie de óptica nostálgica por los barrios viejos, similar al de aquellos turistas de antaño que alimentaban su sensibilidad disfrutando del rostro desvencijado, pobre, y, sobre todo estático, de los bohíos rurales” (citado en Zayas 126).

7. Tras su creación en 1963, el mozambique tuvo un éxito extraordinario tanto en los medios masivos (la radio y la televisión) como en la calle. El estilo combinaba un enorme despliegue de percusión (algunos de los conciertos llegaban a concentrar un centenar de tambores) con coreografías muy intensas, en las que predominaban los movimientos casi espasmódicos. Aunque algunos musicólogos sugieren que fue promovido por el régimen para contrarrestar la *beatlemania* (mal vista por las autoridades), tuvo paradójicamente un gran impacto en la música popular norteamericana y dio lugar a nuevas formas sincréticas, como el mozambique neoyorquino de Eddie Palmieri.

8. Es bien conocido el tumulto provocado por el *affaire PM* en la escena política y cultural cubana. El inocente documental de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal desencadenó un efecto en cadena que culminó con los célebres encuentros de Fidel Castro con los intelectuales cubanos, en los que acuñó la célebre consigna “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro Ruz 13).

9. De hecho, fue Guillén Landrián quien ideó la secuencia inicial del filme de Gutiérrez Alea, a partir de una experiencia que tuvo en los carnavales de La Habana (fig. 2). Pero tal y como confesó en una entrevista, la dirección del ICAIC no permitió que su nombre apareciera en los créditos (Zayas 133).

10. Esta es la versión que el propio director da en una de sus cartas a Manuel Zayas: “A mí me meten preso. Por razones ideológicas, decían ellos. Me mandan para Isla de Pinos y me dan *electroshocks*. Después de haber estado preso, les dije a ellos que yo no tenía otra cosa que hacer: o me quedaba en la industria de cine

o les pedía el favor que me dejaran salir del país. Entonces me dijeron que no, que me quedaba dentro de la industria de cine y me dieron a hacer *Coffea arábica*". También su última esposa (Gretel Alfonso) menciona la intercesión de Christensen, (Ramos, "Regresar"), pero resulta difícilmente comprensible que alguien que había sufrido de forma tan intensa la represión política y la marginación social fuera readmitido a un Instituto que en muchos momentos actuó como baluarte de la propaganda cultural del régimen.

11. El otro de esos documentales de propaganda fue (previsiblemente) asignado a Santiago Álvarez (Guerra 346).

12. En *Coffea arábica* no hay narración tradicional. Las voces en *off* están deformadas por el eco, el tono o el ritmo de la alocución imitando a los escolares que repiten una lección para memorizarla.

13. La absurda idea de plantar masivamente café en los alrededores de La Habana había surgido, al parecer, tras la visita a La Habana del dirigente comunista colombiano Tarcisio Ciabato, que sugirió al Comandante la posibilidad de cultivar una de las variedades del café, café caturra, en granjas estatales a pleno sol y con muy poca mano de obra. De acuerdo con Ismael Suárez de la Paz, miembro fundador de la Comisión de Planificación Económica de Fidel, éste quería transformar Cuba en un gran productor y exportador de café (Guerra 346). El proyecto respondía a la política económica de la izquierda latinoamericana de la época que buscaba en la diversificación de la producción una forma de escapar al neocolonialismo y el subdesarrollo. Su fracaso presagió el de la Zafra de los Diez Millones, que tendría lugar poco después.

14. En su discurso de clausura, Fidel dejó establecidos los nuevos principios que habrían de sustituir su anterior mensaje a los intelectuales y que se resumen en su primera consigna "El arte es un arma de la revolución" (VV.AA. 18). Ninguna forma de expresión artística que no respondiera a ese imperativo tenía cabida en el nuevo orden revolucionario. Como señala Roger Reed (135), el Congreso supuso el sello de aprobación de la Gran Purga emprendida años atrás, pero que alcanzó su apoteosis en 1971, prolongándose a lo largo del llamado Quinquenio Gris (1971–1976).

15. En "Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián" (2013), Luis Reyes ha estudiado la influencia de su obra en Juan Carlos Cremata (*La época, el Encanto y Fin de Siglo*, 1999), Gustavo Pérez (*Sola*, 2003; *Despertando a Quan Tri*, 2004), Susana Barriga (*Patria*, 2007), Fernando Pérez (*Suite Habana*, 2003), Rigoberto Jiménez (*Los ecos de la niebla*, 2004; *Como aves del monte*, 2005), Ariagna Fajardo (*El círculo*, 2011), Armando Capó (*La marea*, 2009; *Nos quedamos*, 2011), Jorge de León (*La niña mala*, 2011; *La felicidad*, 2012), y Eliécer Jiménez (*Usufructo*, 2011). Habría que añadir a la lista el nombre de Esteban Insausti, cuyo documental *Existen* (2005), sobre "los locos" habaneros, no solo está dedicado a la memoria de Guillén Landrián, sino que evoca fielmente su legado.

Obras citadas

- Aching, Gerard. *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002. Impreso.
- Brown, Tom. *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2013. Impreso.

- Campa Marcé, Carlos. “Los pioneros del cine cubano teorizan (*Por un cine imperfecto y Dialéctica del espectador*)”. *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 53–71. Impreso.
- Castellanos, Jorge, y Isabel Castellanos. *Cultura afrocubana*. Tomo 3. Miami: Ediciones Universal, 1988. Impreso.
- Castro Ruz, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1991. Impreso.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004. Impreso.
- . *The Cuban Image*. Bloomington: Indiana UP, 1985. Impreso.
- del Valle Dávila, Ignacio. “Crear dos, tres . . . muchos *collages*, ES LA CONSIGNA: El *collage* en el documental latinoamericano de descolonización cultural”. *Cinémas d’Amérique latine* 21 (2013): 42–55. Impreso.
- Évora, José Antonio. “Santiago Álvarez et le documentaire”. *Le cinéma cubain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. París: Centre Georges Pompidou, 1990. 123–30. Impreso.
- García Borrero, Juan Antonio. “Enciclopedia Popular del ICAIC (1961–1963)”. *Cine cubano: La pupila insomne*. 12 de julio de 2012. Web. 20 de febrero de 2014. <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2012/07/12/enciclopedia-popular-del-icaic-1961-1963/>.
- García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”. *Cine cubano* 66–67 (1969): 46–53. Impreso.
- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959–1971*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2012. Impreso.
- Hall, Stuart. “What Is This ‘Black’ in Black Popular Culture?” *Social Justice* 20.1–2 (1993): 104–14. Impreso.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison: U of Wisconsin P, 2004. Impreso.
- Moore, Carlos. *Castro, the Blacks, and Africa*. Los Angeles: U of California P, 1988. Impreso.
- Mraz, John. “Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema”. *The Social Documentary in Latin America*. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1990. 131–49. Impreso.
- . “What’s Popular in the New Latin American Cinema”. *Studies in Latin American Popular Culture* 1 (1988): 321–29. Impreso.
- Paranaguá, Paulo Antonio, ed. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Petusky Coger, Laura, et ál. “Entrevistas: El cine postergado”. *Cubaencuentro.com*. 2 de septiembre de 2005. Web. 20 de febrero de 2014. <http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050904/74540a9e00385c591a45bac12d946245/1.htm>.
- Ramos, Julio. “Los archivos de Guillén Landrián: Cine, poesía y disonancia”. *La fuga* (primavera 2013). Web. 20 de febrero de 2014. <http://www.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659>.
- . “Cine, archivo y poder: Entrevista a Manuel Zayas en Nueva York”. *La fuga* (primavera 2013). Web. 20 de febrero de 2014. <http://www.lafuga.cl/cine-archivo-y-poder-entrevista-a-manuel-zayas-en-nueva-york/664>.
- . “Filmar con Guillén Landrián: Entrevista a Livio Delgado”. *La fuga* (primavera 2013). Web. 20 de febrero de 2014. <http://www.lafuga.cl/filmar-con-guillen-landrian-entrevista-a-livio-delgado/663>.

- . “Regresar a La Habana con Guillén Landrián: Entrevista a Gretel Alfonso” (primavera 2013). Web. 20 de febrero de 2014. <http://www.lafuga.cl/regresar-a-la-habana-con-guillen-landrian/662>.
- Reed, Roger. *The cultural revolution in Cuba*. Ginebra: Latin American Round Table, 1991. Impreso.
- Reyes, Dean Luis. “Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián”. *La fuga* (primavera 2013). Web. 20 de febrero de 2014. <http://www.lafuga.cl/exhumaciones-de-nicolas-guillen-landrian/660>.
- Robbins, Dylon. “*Los del baile*: Pueblo, producción, performance”. *La fuga* (primavera 2013). Web. 20 de febrero de 2014. <http://www.lafuga.cl/los-del-baile/658>.
- Valdés, Óscar, y Miguel Torres. “El Departamento de Documentales Científico-Populares”. *Cine cubano* 35 (1966): 33–41. Impreso.
- VV.AA. “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”. *Casa de las Américas* 65–66 (1971): 4–19. Impreso.
- Zayas, Manuel. “Nicolás Guillén Landrián: Muerte y resurrección”. *Cinémas d'Amérique latine* 18.1 (2010): 121–35. Impreso.

Filmografía citada

- Coffea arábica* (1968). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC. *Nicolás Guillén Landrián*. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg, VA: Cuban Cinema Classics No. 9, 2010. DVD.
- Los del baile* (1965). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC (no exhibido). *Films by Nicolás Guillén Landrián: Part 1 (1963–1966)*. [Telecine], s.f. DVD.
- Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969–1971). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC. *Nicolás Guillén Landrián II*. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg: Cuban Cinema Classics No. 13, 2012. DVD.
- En un barrio viejo* (1963). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC (Científico-Popular). *Nicolás Guillén Landrián*. Vol. 1. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg: Cuban Cinema Classics No. 9, 2010. DVD.
- Ociel del Toa* (1965). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC. *Nicolás Guillén Landrián I*. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg: Cuban Cinema Classics No. 9, 2010. DVD.
- Reportaje* (1866). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC. *Nicolás Guillén Landrián II*. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg: Cuban Cinema Classics No. 13, 2012. DVD.
- Retornar a Baracoa* (1966). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC. *Country Side*. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg: Cuban Cinema Classics No. 12, 2012. DVD.
- Taller de Línea y 18* (1971). Dir. Nicolás Guillén Landrián. ICAIC. *Work*. Ed. Ann Marie Stock. Williamsburg: Cuban Cinema Classics No. 11, 2012. DVD.