

LA FÁBRICA DE LOS SENTIDOS: ENSAMBLAJE Y ASAMBLEA
EN *TALLER DE LÍNEA Y 18* (1971) DE GUILLÉN LANDRIÁN¹

POR

JULIO RAMOS

University of California, Berkeley

LA XII BIENAL DE LA HABANA EN EL TALLER INDUSTRIAL DE LÍNEA Y 18

En el afán de explorar las fronteras disciplinarias y conceptuales del arte, la XII Bienal de La Habana (2015) suscitó una serie de preguntas sobre el campo expandido de la cultura visual y su relación con la experiencia y la vida urbana. Bajo la consigna de convertir la ciudad en una “gran galería”, la Bienal propició el tránsito del arte y sus espectadores por rutas ampliadas de la mirada. Aunque estos itinerarios alternativos hacían posible la intervención crítica de las instalaciones y acciones de arte en lugares inesperados, el gesto de la expansión –mediante el despliegue algo espectacular de objetos y de condiciones performáticas fuera de los límites habituales del museo y los centros culturales– incita ahora a considerar la ambivalencia de la *estetización* de la ciudad como una operación compleja, implicada en las nuevas configuraciones de la economía cultural.

Entre las muestras y acciones de arte en distintas partes de La Habana durante la Bienal, quiero destacar el proyecto titulado *Montañas con una esquina rota*, instalado entre las ruinas industriales del taller ubicado entre la avenida Línea y la calle 18. Se trata nada menos que de la antigua fábrica de ensamblaje de guaguas donde el cineasta experimental Nicolás Guillén Landrián había filmado uno de sus documentales más polémicos, titulado precisamente *Taller “Claudio A. Camejo” de Línea y 18* (1971).² El

¹ Presenté una primera versión de este trabajo bajo el título de “Los montajes sonoros de Guillén Landrián” en un panel que organizaron Jessica Gordon-Burroughs y Joaquín Barriandos para el Congreso de LASA en 2015, con la participación de Jessica Gordon-Burroughs, Dean Luis Reyes, Ruth Goldberg y Ernesto Livon-Grossman. Agradezco los comentarios y sugerencias de lxs amigxs panelistas en aquella ocasión. Agradezco también la lectura y comentarios de Dylon Robbins. Secciones de este trabajo se publican próximamente en el Dossier sobre “Cultura y trabajo” coordinado por Alejandra Laera y Fermín Rodríguez para la revista *A Contracorriente*.

² Ver el breve video *Montañas con una esquina rota* (2015), dirección y fotografía de Lena Solà, edición de Livia Uchoa, producido por la Bienal y colgado en Vimeo bajo el título homónimo de la muestra.

cortometraje—uno de los últimos que realizó el cineasta afrocubano antes de su expulsión definitiva del ICAIC en 1972— alterna planos del ensamblaje de un vehículo diseñado para el transporte obrero con la exploración de las condiciones de la representación y participación política de los trabajadores en una asamblea celebrada en el taller. La disyunción radical entre imagen y sonido interrumpe la lógica (y la etimología) en que convergen la fuerza aglutinadora de la “asamblea” y la operación del “ensamblaje” de las partes en la disonante estructura de este documental. Lo que a su vez empalma, años después, con la operación del re-ensamblaje y la yuxtaposición de materiales (y tiempos) heterogéneos resignificados por las obras montadas en aquella “esquina rota” donde las ruinas industriales del taller también cobraban un papel protagónico. ¿Cuál sería en el 2015 la resonancia de la intervención artística en aquel espacio abandonado, el mismo taller industrial donde Guillén Landrián había realizado su documental censurado? Interesa notar, de entrada, la mediación facilitada por el acontecimiento—Guillén Landrián, el redescubrimiento de su cine en las últimas dos décadas tras treinta años de silenciamiento, que opera como bisagra o *shifter* entre el tiempo del trabajo industrial y el laboratorio del arte experimental instalado en aquella esquina rota del *productivismo* revolucionario.³

Entre los temas discutidos durante la XII Bienal no pasó desapercibida la problemática de la precarización del trabajo bajo el impacto de las transformaciones de la economía cubana en los últimos 25 años. La Bienal exploró solapadamente la marginación de zonas de la población que han quedado fuera de trabajo o expuestas a las exigencias y vaivenes de una pujante y por momentos salvaje economía del mercado, sin apoyo institucional significativo ni representación sindical independiente del estado, atrapadas en el limbo jurídico del llamado “cuentapropismo”.

Si recordamos el peso que había tenido el gran relato del fin de la desocupación y del subempleo que legitimó las políticas económicas de la revolución desde comienzos

La curaduría de *Montañas con una esquina rota* estuvo a cargo de Wilfredo Prieto, Direlia Lazo y Gretel Medina. Agradezco los detalles sobre la curaduría y la interpretación de la misma que me comunicó Gretel Medina en una entrevista personal (25-1-2016) que le hice en el Centro del Desarrollo de las Artes Visuales en La Habana. Para un excelente estudio general de los debates actuales del arte cubano y la nueva economía de mercado ver Rachel Price (2016).

³ Los discursos del Che Guevara, Ministro de Industrias, sobre la tecnología industrial y la aceleración del tiempo histórico en el “subdesarrollo” ejemplifican el entramado del productivismo. “El futuro de toda la industria, y el futuro de la humanidad [...] está en la gente que estudia los grandes problemas tecnológicos, los resuelve, los de hoy y los de mañana, descubre nuevas cosas, aprende a sacarle a la naturaleza nuevas cosas. Tenemos que ir entonces hacia ese salto, hacia esa revolución tecnológica, que ya ha planteado Fidel, con paso de carga”. Y: “Está, pues, ahora entre nosotros la próxima etapa, la que ha de marcar el gran jalón que nos libre del rótulo de ‘país subdesarrollado’: el lograr la ocupación plena, y el lograrla en un tiempo récord” (“Discurso en la inauguración de la exposición industrial en Ferrocarril”, 20 de mayo de 1960: 4). Sobre el productivismo cubano en el cine ver Ramos (2011) y Robbins (2013).

de la década del 1960,⁴ tendremos una mejor idea del alcance que ahora tienen estas transformaciones en la experiencia de la gente y el gobierno de la vida. Tales efectos rebasan evidentemente la cuestión del salario. En la medida en que la inserción laboral había garantizado la efectividad de la interpelación de los sujetos en tanto ciudadanos “productivos” (o su exclusión del marco normativo por “improductivos”), está claro que los cambios recientes no sólo conciernen a las medidas de inscripción y disciplina de los cuerpos, sino también al vínculo afectivo entre la vida psíquica y la subjetivación política.

En efecto, se trata de una alteración mayor del sentido social del tiempo bajo un inestable régimen del valor que trastoca los modos habituales de distinguir entre lo productivo y lo improductivo –entre tiempo del trabajo, el ocio y la “vagancia”– bajo los regímenes que ordenan o administran la vida activa. Estas jerarquías de la actividad y la energía en el reordenamiento del tiempo y de la vida tienen efectos decisivos en las prácticas y la autoridad política del arte y otras formas culturales como el cine, tan susceptible a las variaciones del movimiento y de la *stasis*, los polos cinéticos de la imagen. La distribución de la energía afecta particularmente los ritmos del tiempo cinematográfico. Esto contribuye a explicar, por ejemplo, la incómoda intensidad del tiempo lento que prolifera en el cine cubano reciente, más o menos a partir de *Sed* (1991), de Enrique Álvarez, y *Madagascar* (1992), de Fernando Pérez, a comienzos del llamado Periodo Especial. Unos años después, *Suite Habana* (1996), de Fernando Pérez, elabora una exploración singular del modo en que las transformaciones de la vida activa –antes definida por el régimen del trabajo productivo y su valor social– reorganizan la experiencia de la temporalidad de acuerdo con los ritmos desiguales de cuerpos vulnerables –incluso discapacitados– de sujetos y formas de vida consideradas “obsoletas” o “inútiles”, ubicadas al margen o permanentemente fuera de la interpelación productiva. Otros filmes más recientes, como *Melaza* (2012), de Carlos Lechuga, y *La obra del siglo* (2015), de Carlos Machado Quintela, exploran el correlato afectivo del estancamiento de dos industrias emblemáticas de la fábula productivista revolucionaria: la industria azucarera y el proyecto fracasado de la industria termonuclear. Estos largometrajes son ficciones muy críticas de lo que podríamos llamar la *demanda energética* del

⁴ Che Guevara (1960) sobre el desempleo: “Con ustedes y con nosotros está planteando este gran torneo por lograr que todo el mundo trabaje; cada uno de ustedes debe hacer lo que hace cada uno de nosotros en las tareas de Gobierno: pensar cómo se puede dar cada día más trabajo a más cubanos, y estar constantemente alertas para descubrir nuevas fuentes, nuevas oportunidades que se dan y que el pueblo desde sus lugares, desde toda la República, puede ir descubriendo; reunirse entre obreros, campesinos, empleados o estudiantes, y discutir la mejor manera de hacer que rápidamente el país, de acuerdo con sus necesidades y con sus posibilidades, pueda ir incrementando el número de gente que trabaja, pero, al mismo tiempo también, haciendo que el trabajo sea más productivo” (3). Sobre las políticas laborales en la historia cubana, vale la pena consultar el estudio de Mesa-Lago (1972), quien incluye las referencias básicas a los debates sobre el trabajo en la prensa cubana”.

productivismo cubano, ligado a un modelo industrial que aúna trabajo productivo, guerra y reproducción de la vida.⁵ Los filmes exploran las formas de vida (y las economías del afecto) que sobreviven o se reinventan tras el colapso de la producción y del orden del tiempo revolucionario, su relación ineludible con la extracción y la acumulación de la energía productiva. Ambos, *Melaza* y *La obra del siglo*, incitan también a un análisis de la cambiante potencia de lo real en el cine, no ya tan sólo en términos de las variaciones y límites de los registros de la experiencia (las transformaciones reales), sino de la relación entre el audiovisual y los aspectos no asimilables de la vida que desbordan la simbolización de lo real en una zona de la producción cinematográfica que ahora más bien tensiona o socava el vínculo histórico que sostuvo el cine cubano con la modelización productivista del tiempo, el imaginario del progreso revolucionario y su contradictoria proyección moderna.⁶

Por cierto, aunque las instalaciones auspiciadas por la Bienal entre las ruinas del taller de Línea y 18 no hacían ninguna referencia explícita al documental que Guillén Landrián había hecho allí mismo en 1971, está claro que el arte *in situ* desataba asociaciones históricas y políticas ligadas a la significación del lugar, su historia material y cultural. Tampoco se encuentran referencias explícitas al documental de Guillén Landrián en los catálogos o pronunciamientos públicos de los curadores de la Bienal. Pero sí era posible ver su cortometraje, algunas de aquellas mismas noches de la Bienal, sin una programación muy concertada, en un pequeño espacio cultural alternativo próximo a las ruinas del taller, El Ciervo Encantado, emblemático colectivo de teatro independiente. Lo que sugiere que los curadores de la muestra, atentos a una distribución polémica de los espacios del arte contemporáneo, habían considerado el potencial expresivo del entorno empírico, los silencios, desfases y pugnas que transitaban el lugar de su *site-specific art*. Así, la muestra tímidamente puntualizaba un mapa de los emergentes órdenes de la visibilidad (y de lo invisibilizado) de la cultura cubana mediante el re-ensamblaje de imágenes, estratos materiales del entorno y tiempos asincrónicos reactivados por la intervención estética en aquel enclave industrial.

⁵ Che Guevara comenta sobre el desarrollo energético y la revolución: “Quizá la electricidad no tenga hoy la importancia definitiva que tuvo al comienzo de los años 20, cuando Lenin definió el comunismo como el poder soviético más la electrificación del país. Nuevos adelantos tecnológicos han demostrado que todavía hay que caminar mucho en el sentido de la mecanización, de la automatización de los procesos, y que la química tiene una importancia fundamental en el desarrollo en masa de grandes productos para poner al servicio de la colectividad, condición indispensable junto con la de la profundización de la conciencia social, para pasar a etapas superiores en el desarrollo de la sociedad”. Filmación del “Discurso en el Foro de Energía Eléctrica” (La Habana, 1963), disponible en youtube.

⁶ El concepto de aparato cinematográfico fue elaborado por Baudry y Williams (1975) para referirse al conjunto de funciones materiales, tecnológicas y semióticas que vinculan el análisis del orden simbólico (y la subjetivación) en el cine con el psicoanálisis y con la teoría althusseriana de los aparatos ideológicos. Aparece trabajado luego en J. Beller (2005), cuya teoría del “modo de producción cinematográfico” comentaremos arriba.

La propia historia del Taller de Línea es sintomática de varias etapas en el devenir desigual y contradictorio de la producción industrial cubana. Establecido en 1901 como un centro de servicio para los tranvías de la Havana Electric Railway Company, el taller pasó a funcionar como un centro de ensamblaje de Autobuses Modernos S.A. en la década del 1950.⁷ Tras la revolución, luego de la nacionalización del transporte, el Taller de Línea se empleó en el ensamblaje y servicio de los denominados Omnibus Cubanos Playa Girón, diseñados inicialmente para el traslado de los trabajadores urbanos a los centros laborales. La visita de Fidel Castro en 1968 –un par de años antes de la producción del documental de Guillén Landrián– le dio una visibilidad mediática a las operaciones del taller que, tras aquella visita, se dedicaría al ensamblaje de la nueva línea de guaguas Mambí, al servicio de los trabajadores y voluntarios del campo, en época de intensificación de la producción azucarera que culminaría con el fracaso de la Gran Zafra de los 10 billones de toneladas de azúcar en 1970. Los nombres –“Claudio A. Camejo”, “Playa Girón”, “Mambí”– acarrear un peso ideológico notable; refieren a monumentos de la memoria nacional que Guillén Landrián socava en este iconoclasta documental donde comenta, entre otras cosas, la dependencia cubana de la tecnología soviética de donde provienen los chasis de las guaguas que se ensamblaban en el taller. Durante el Periodo Especial, tras el colapso de la URSS –y bajo el impacto de una crisis sin precedente de transporte y abastecimiento–, el taller se dedicaría al ensamblaje de bicicletas chinas por unos años, hasta su cierre definitivo en 1995, cuando comienza la historia del abandono del predio que los artistas de la Bienal ocuparon y resignificaron como entorno de sus instalaciones y acciones de arte en 2015.

En la superficie misma de los desechos del taller abandonado de Línea y 18 se cifra la “imagen dialéctica” de los tiempos superpuestos y asincrónicos de una historia *no lineal* del productivismo y las ideologías del trabajo en Cuba.⁸ Esa otra historia del “progreso” no puede pasar por alto el *(des)montaje* que el documentalista experimental afro cubano realizó en aquella misma fábrica. Tampoco podemos subestimar la dimensión *conceptual* que el documental de Guillén Landrián despliega en el contrapunto de planos del ensamblaje industrial, la asamblea obrera y el montaje fílmico. El tratamiento mismo de la asamblea –bajo una banda sonora que mezclaba más de 20 pistas de voces, sonidos y ruido del taller, emisiones radiales y música experimental– supone una impugnación

⁷ Para una historia reciente del transporte en Cuba, con referencia al Taller de Línea, ver González Sánchez (2015). Le agradezco al historiador Arturo Abigantús del Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana la información en correspondencia personal (2017) sobre la historia de ese enclave industrial donde se encuentran las ruinas del Taller de Línea.

⁸ Ver W. Benjamin, *Libro de los pasajes*, Sección N: sobre conocimiento y teoría del progreso (459-90). Para Benjamin los restos materiales de los objetos del pasado tienen el potencial de condensar los distintos tiempos que se entrecruzan en las asincronías y estratos de la historia. A esta potencia alegórica de las cosas le llama “imagen dialéctica”.

del papel normativo del cine documental en el diseño de los esquemas audiovisuales del productivismo y del cuerpo ciudadano.

Para algunos de los paseantes de la XII Bienal que visitaron las instalaciones en Línea y 18 probablemente resultaba enigmática la procedencia de un hombre que pasaba largas horas entre las ruinas del taller, a cielo abierto, bajo el carapacho oxidado de la fábrica a la interperie. El hombre acumulaba latas vacías de refresco y de cerveza mientras alimentaba una fogata. No se podía distinguir si esta persona participaba en una *performance* o acción de arte, o si, en cambio, era un vecino de la comunidad adyacente que había sumado su esfuerzo a los principios de una economía del *reciclaje* que, por cierto, sintonizaba bien con los principios postindustriales que compartían las obras montadas en la instalación.

Resultaría tentador interpretar la figura del recolector de latas en una clave benjaminiana; es decir, como *figura* incluso de un método de trabajo artístico (y de investigación) definido como exploración o re-ensamblaje de fragmentos, restos o detritus de la historia moderna: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que añadir. Sólo que mostrar [...]. Pero de los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (Benjamin 462).⁹ Sin embargo, la presencia del hombre que recicla latas y objetos desechados no puede reducirse a un efecto alegórico o figurativo de la instalación. Su cuerpo, su tiempo, su particular experiencia del agotamiento y del tedio, no son exclusivamente una representación, aunque es indudable que el tiempo lento de este sujeto entre las ruinas cobraba un vuelo *contemplativo* inusitado, efecto muy afín a la dimensión que asume el tiempo desocupado en las escenas posindustriales de las películas de A. Tarkowsky y de K. Kiesloswsky, que probablemente inspiraron algunas de las obras en la “esquina rota”. Al mismo tiempo, la presencia de aquel hombre entre las ruinas del Taller de Línea marca un momento de la vida y la precarización del trabajo del recolector de latas. A su vez, el cruce de vida y re-ensamblaje de imágenes, materiales y tiempos inscribe un reposicionamiento del arte expandido ante la vida vulnerable, mediante la contundente referencia al colapso del régimen productivista de la revolución. Podríamos pensar incluso que el sujeto expuesto a la intemperie y al abandono en el entorno real de las ruinas industriales encarna uno de los posibles destinos del obrero revolucionario.

Ahora bien, la transformación del tiempo del trabajo no es simplemente un tema del arte contemporáneo. Atañe, por un lado, a la vida de muchos productores de arte; supone también una conceptualización de las transformaciones internas de la lógica y de la función estéticas legadas de la modernidad –su relación con el cuerpo, la acción,

⁹ Ver Drucilla Cornell (1992: 62-90) sobre el trapero como figura del investigador del pasado en Walter Benjamin.

la cuestión de la tecnología, el tiempo de la producción (de objetos y del arte mismo). Ataño asimismo al valor específico que cobra en el presente la forma cultural bajo las condiciones que O. Comeron (2007) ha identificado con el posfordismo y con las presiones que las nuevas configuraciones del capital cultural ejercen en el campo del arte.

La instalación entre las ruinas del Taller de Línea no sólo registra los cambios en los regímenes de la cultura material, la producción, el deterioro de las cosas, sino también apunta a los debates que redefinen la función del arte en la sociedad del mercado, en el horizonte reconfigurado de la autoridad del “trabajo cultural”, puntualizado por múltiples disputas sobre el sentido social de la producción simbólica. Por eso no es nada casual la ubicación estratégica de las instalaciones entre las ruinas del taller a pocos pasos de un nuevo centro comercial denominado la Fábrica del Arte Cubano, una especie de *mall* dolarizado, gestionado por el estado, donde se perfilan y se exhiben las pulsiones y los objetos de la economía del consumo cultural en Cuba. No está de más notar, de paso, en función de lo que antes llamamos la “demanda energética” del productivismo, que el *mall* de la Fábrica del Arte se encuentra en el predio de la Planta Eléctrica que alimentaba a los tranvías de la Havana Electric Railway, cuyo tramo terminaba en el Taller de Línea y 18. El nombre mismo del *mall* supone un relevo postindustrial: el paso de la producción manufacturera a la fábrica del arte. Adyacente a este centro comercial bastante concurrido por cubanos y extranjeros con acceso a divisas, la muestra en la “esquina rota” del Taller de Línea y 18 suponía un proyecto alternativo: la vaga iniciativa de construir en el predio abandonado del taller un nuevo Museo de Arte Contemporáneo.

No puedo detenerme aquí en la relación entre el mercado global del arte contemporáneo y los proyectos de rehabilitación y reconversión del capital urbano en otras ciudades donde el auge de la economía del arte contemporáneo empalma con el capital inmobiliario en las redes del consumo cultural distintivas del neoliberalismo. Me refiero, para citar sólo dos ejemplos muy bien conocidos, al Tate de Londres o más recientemente al Whitney Museum en NY. Si menciono estos dos ejemplos del mundo capitalista neoliberal es precisamente para recalcar las desigualdades geopolíticas de estos procesos, la particularidad de las condiciones singulares y precarias de La Habana, y las contradicciones internas desatadas por una pujante deriva a la economía del mercado tenazmente administrada por el Estado. A pesar de todos estos matices y diferencias, la proximidad entre la Fábrica del Arte y las instalaciones erigidas en el Taller de Línea durante la Bienal permiten reconocer al menos dos posiciones en un amplio aunque a veces disimulado debate sobre el devenir del trabajo del arte y el capital cultural en Cuba: primero, una posición ligada al consumo individual del arte como instancia de una renovada industria cultural; y segundo, la alternativa de un museo como laboratorio de un nuevo espacio público; propuesta ésta que –más allá de lo que se piense de su idealismo en el contexto cubano– implica un concepto interdisciplinario

del arte como forma renovada de activismo muy atento a la historia de la ciudad y sus comunidades. De cualquier modo, ambas posiciones suponen las transformaciones de la economía del mercado y la redefinición del papel de los organismos del Estado que ahora compiten entre otros agentes o intereses, ya sea como gestores semi-privados del valor cultural o como árbitros o censores de los contenidos y de la circulación del arte.

En ese mismo contexto se intensificaba también el sentido de la proyección del documental *Taller de Línea y 18* en el lugar del colectivo de teatro independiente El Ciervo Encantado; proyección que bien podemos interpretar como una *performance* póstuma o espectral de Guillén Landrián, movilizadora por ese gesto de los teatreros y artistas experimentales contemporáneos que consigna el reconocimiento de la huella o presencia ocluida de este cineasta, pintor y poeta, cuya presencia marginal en las calles de La Habana, por muchos años, para algunos, fue tan enigmática como la del hombre que reciclaba latas entre las ruinas del taller durante la XII Bienal.

GUILLÉN LANDRIÁN EN 1971

Según cuenta Guillén Landrián en *Café con leche*—el extraordinario ensayo filmico realizado por Manuel Zayas en 2003, poco antes de la muerte del cineasta afrocubano en Miami— *Taller de Línea y 18* fue el filme que precipitó su expulsión definitiva del ICAIC en 1972. ¿Qué aspectos de este documental aparentemente circunstancial, de apenas 14 minutos de duración, desataron su censura en 1971? En las palabras de Guillén Landrián, “el documental que provoca mi expulsión del ICAIC [en 1972] no fue *Coffea Arábica*, sino *Taller de Línea y 18*”. Aunque el documental había sido analizado y aprobado por la asamblea obrera del taller, confrontó “un gran rechazo de la oficina de oficiales dentro y fuera de la Industria. Yo usé muchas pistas de sonido que estaban en alto volumen: martillazos, equipos electrónicos, las voces de los obreros, todo eso junto, mezclado, le molestó a la dirección del ICAIC”. En efecto, hay que poner más atención en la factura sonora de este documental, cuyo montaje, su mezcla de más de 20 pistas de sonido, en el tratamiento del susceptible espacio del trabajo industrial y de una asamblea obrera, fue una de las causas principales de su censura en 1971.

El libro reciente de Jorge Fernet (2013)—titulado *1971: Anatomía de un año*—traza un mapa detallado de los debates culturales y políticos que se produjeron aquel año en que tuvo lugar, entre otros sucesos muy conocidos, al encarcelamiento del poeta Heberto Padilla y el recrudecimiento del control social identificado con la homofobia y el autoritarismo culturalista del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. También se podría añadir ahí el inicio del proceso contra Guillén Landrián en el ICAIC en 1971, proceso apenas estudiado—por lo inaccesible de las fuentes institucionales—, que culminó con su expulsión del ICAIC en 1972, seguida de una serie de arrestos, internamientos psiquiátricos, tratamientos de electrochoque y encarcelamientos que

finalmente lo llevaron a pedir asilo en Miami en 1989.¹⁰ Jorge Fonet comenta lo siguiente sobre *Taller de Línea y 18* en su libro:

Al mismo tiempo –y al margen de lo que podamos percibir de irónico en el discurso filmico [de *Taller de Línea y 18*]– se trata de una propuesta de participación democrática a nivel de las bases obreras semejante a la que defenderá Gutiérrez Alea por la misma época [...]. Pero esa participación, que se hace visible lo mismo en el proceso productivo que en la asamblea propiamente dicha y en el micrófono que pasa de mano en mano, encuentra pronto sus limitaciones. (133)

¿Cuáles son esas limitaciones? Aunque la estridencia del filme no pasa desapercibida,¹¹ J. Fonet la explica como un efecto de “limitaciones técnicas o profesionales” (132) que el investigador identifica como ejemplo del “cine imperfecto”; es decir, una instancia suscrita a la poética de Julio García Espinosa en su ensayo-manifiesto de 1969 (titulado precisamente “Por un cine imperfecto”). Convendría, en otra ocasión, distinguir entre las discusiones en torno a lo nacional-popular que inspiran a García Espinosa en el marco del “nuevo cine latinoamericano” y la descarga iconoclasta de Guillén Landrián en estos filmes que desbordan el encuadre disciplinario del “pueblo” (en sus mediaciones ciudadanas) que ciertamente dominaba en la agenda del “cine imperfecto”.¹² Como señala Dean Luis Reyes,

Taller de Línea y 18 es una denuncia del automatismo generalizado: la fábrica y su línea de montaje como metáfora del panorama humano [...]. Su divisa había sido siempre desobedecer los formalismos, burlar las obediencias que no se fundaran en una coordinación estrecha con la conducta de la realidad. De cierta manera, se sentía fuera de juego”. (88)

La alusión en esa última frase de Reyes al título del poemario censurado de Heberto Padilla (*Fuera de juego*, 1969) empalma ambos casos de censura en 1971,

¹⁰ A los testimonios de Guillén Landrián en *Café con leche* de Manuel Zayas hay que sumar el de Gretel Alfonso, viuda de Guillén Landrián, quien ofrece un recuento de los internamientos y encarcelamientos del cineasta en la entrevista titulada “Regresar a La Habana con Guillén Landrián” (con J. Ramos para el Especial Guillén Landrián en *La Fuga. Revista Chilena de Cine*, 2012) y en el documental *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2014), co-dirigido por Raydel Araoz y Julio Ramos.

¹¹ Fonet comenta irónicamente la interpretación de la disonancia que propuse en un trabajo inicial sobre Guillén Landrián (Ramos 2011) donde comentaba sobre la relación entre *Taller de Línea* y la genealogía experimental de la música cubana que abre con Amadeo Roldán y llega a Leo Brouwer, quien por cierto colaboró en la composición de la música para *Taller de Línea*. Esa genealogía aúna experimentación y afrocubanismo.

¹² Ver el lúcido análisis de G. Aguilar (2015) de las paradojas de la representación del “pueblo” en el Nuevo Cine Latinoamericano y la reunión de cineastas latinoamericanos durante el Festival Internacional de Cine en Viña del Mar en 1969.

aunque no está demás preguntarse sobre los aspectos específicos de la censura en los distintos medios o instituciones del campo cultural. Si a la mezcla de las 20 pistas de sonido le añadimos la música del filme, por momentos disonantes, a cargo del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC –bajo la dirección de Leo Brouwer– tendremos una mejor idea del peso que tiene la descarga sonora en este documental que incluso nos llevará a reflexionar sobre los vínculos entre la experimentación musical y el entorno sonoro del trabajo en el taller.

La sobrecarga sonora fractura el horizonte normativo del contrato audio/visual, como lo designa M. Chion (71-75) al referirse a las convenciones que regulan las expectativas naturalistas de articulación entre imagen y sonido en el régimen audiovisual. La disyunción acusmática –generada por un sonido que obstruye su referente u origen visual (Chion, 1990; Kane, 2014)– desnaturaliza la ilusión de sincronía y de coherencia del medio audio/visual en la producción social del *consenso*.¹³ En el documental de Guillén Landrián, según notaremos al final de este ensayo, la crisis del consenso se intensifica con la intervención polémica de una obrera afrocubana que se rehúsa a “formar parte” de la asamblea, gesto que ubica la fragmentación y fractura sensorial en un contexto político específico. Dicho de otro modo: la dislocación sensorial no opera en el vacío. Sin perder de vista las batallas culturales y políticas generadas por la pregunta sobre la centralización del poder estatal y la participación obrera, exploraremos el efecto *descentralizador* de la dislocación sensorial en el tratamiento filmico de la producción industrial y la asamblea de los trabajadores. Digamos ya que la intervención de Guillén Landrián contra la estatización de la vida pasa por una impugnación de la forma y del régimen cinematográfico; es decir, pasa por el cuestionamiento del horizonte normativo del consenso generado por toda una panoplia de prácticas, discursos y técnicas que intervienen en la construcción de la *escena virtual del trabajo*. Esto implica una impugnación de la *modelización filmica* de las articulaciones entre la percepción, la efectividad cognitiva y los afectos requeridos para la identificación social y la interpelación de los sujetos sociales bajo el régimen productivista; lo que lleva también a considerar el papel de la producción cinematográfica (y el ensamblaje) en el gobierno de la vida.

LOS TALLERES DEL CINE INDUSTRIAL

Taller de Línea y 18 se inscribe en una zona poco estudiada del documentalismo cubano, una zona destinada al registro de la producción industrial. En el amplio archivo de estos materiales ligados a la producción, la historia del cine documental empalma

¹³ J. Rancière denomina “disenso” a la disyunción de las coordenadas sensoriales de los regímenes del consenso político. Ver Rancière (1996). Ver también los ensayos posteriores reunidos en Rancière (2015).

con la historia del trabajo en Cuba. La ironía de Guillén Landrián retumba cuando ubicamos su trabajo iconoclasta en los marcos del cine industrial, ligado a la historia de segmentación del trabajo y la administración del tiempo que habitualmente se identifica con el “fordismo”, según la denominación acuñada por Antonio Gramsci en un cuaderno fechado en 1934.¹⁴ No hay que subestimar las particularidades del mundo del trabajo en Cuba, para reconocer los principios básicos de la histórica organización fabril en los discursos y prácticas del orden productivista bajo el socialismo real. Cuando acuña el concepto, Gramsci se refería a los cambios en la producción automotriz implementados por Henry Ford y su empresa a partir de la primera décadas del siglo XX –desde la inauguración de las primeras líneas de montaje (*assembly line*) en la producción del Modelo T y la monumental fábrica River Rouge, en Dearborne, Michigan, la misma que inspiró los murales fordistas de Diego Rivera entre 1932-1933 y la parodia clásica del taylorismo (el *time management*) en *Modern Times* de Chaplin en 1934. En ese contexto, también fue muy importante el vasto proyecto cinematográfico de Henry Ford, quien se proponía convertir a Detroit en una de las capitales de producción filmica del mundo –durante los mismos años en que la empresa innovaba la línea del montaje industrial, implementando cambios radicales en la producción en serie y la cultura del trabajo. El fordismo no sólo convierte a los trabajadores en consumidores (de sus propios productos) sino en *espectadores* de la producción. Henry Ford creó personalmente la División de Cine de la Ford Motor Company en 1914, cuya vasta producción de registros filmicos y documentales para la empresa continuó hasta 1954. Los archivos de la División de Cine de la empresa Ford son seguramente una de las fuentes principales para el estudio del cine industrial, archivo inagotable para investigar no sólo la relación entre el cine y las innovaciones tecnológicas de la cultura material, sino también para analizar las funciones que el cine “aplicado” a la producción tuvo en el desarrollo de la *tecné* fordista. En términos generales, los pocos investigadores que se han dedicado al cine de la empresa han destacado el papel pedagógico que cumplían las imágenes de la producción.¹⁵ Resta por explorar otras dimensiones del cine industrial que, si bien responde a una lógica instrumental (informativa o pedagógica), remite también a la inscripción de los esquemas *espacio-temporales* del productivismo, donde se construye una “visión” del trabajo profundamente segmentado de la producción fordista y donde se inscriben las nuevas subjetividades del trabajo industrial.

¹⁴ En “Americanismo y fordismo” escribe Gramsci: “En América la racionalización ha creado la necesidad de elaborar un nuevo tipo humano, conforme el nuevo tipo de trabajo y proceso productivo [...] (66-7). Esa elaboración es una de las condiciones que permiten el funcionamiento de la “economía programada” que Gramsci identifica con el fordismo como un modo de organización capitalista “propriadamente americano”.

¹⁵ Lee Grieveson señala: “Moving pictures were regarded at the Company as a pedagogic medium distinct from commercial cinema, capable of shaping new modalities of conduct by articulating particular ideas about selfhood and citizenship, industry and ‘progress’, as well as social and political order”.

Jonathan Beller llega incluso a hablar de un “modo cinematográfico de producción” en su análisis de las economías contemporáneas de la atención, ligadas a las transformaciones más recientes del trabajo cognitivo. Y, aunque privilegia el género de la ficción al ejemplificar su análisis del aparato cinematográfico, y no toma en cuenta el cine industrial en la organización de la fábrica y en elaboración de la cultura visual que se desprende de la exposición fílmica de sus productos, el cruce entre el psicoanálisis y una puesta al día de las discusiones de Debord sobre la sociedad del espectáculo le permiten elaborar una estimulante reflexión general sobre el impacto del cine en las transformaciones de la experiencia sensible bajo el capitalismo. En las palabras de Beller, “El cine toma las propiedades formales de la línea de montaje y las introyecta como forma de conciencia” (10); “el cine es una fábrica desterritorializada que extiende el día de trabajo en espacio y tiempo e introyecta el lenguaje sistemático del capital en el sensorio” (29).

Ahora bien, ¿qué pasa cuando nos aproximamos al argumento de Beller sobre el “modo de producción cinematográfico” desde preguntas suscitadas por el cine “menor” e iconoclasta de Guillén Landrián? Primero, hay que notar que los ritmos lentos del trabajo en la línea de montaje de guaguas en *Taller de Línea y 18*, sumados a la cuestión de la dependencia cubana de la tecnología industrial soviética, obligan a considerar las dimensiones geopolíticas de la modernización desigual –el peso de las asincronías y anacronismos en el “desarrollo” global de la tecnología y del capital. Estas asincronías en la historia del cine interrumpen el tiempo homogéneo de *la historia universal* entramada en ese devenir del aparato cinematográfico, según la narrativa evolutiva de Beller. La idea misma de un “aparato” homogéneo no da cuenta de las tensiones internas a la “máquina” audiovisual. Entre otras cosas, Beller pasa por alto la discusión sobre las genealogías múltiples del cine, lo que oculta la posibilidad de que repensemos la historia del medio y su relación con el productivismo desde la práctica crítica de un cine tan excéntrico como el de Guillén Landrián; un cine que, de hecho, desprograma los esquemas audiovisuales del aparato cinematográfico.

Por otro lado, no cabe duda de los vínculos profundos que enlazan la historia del cine cubano con la historia de las transformaciones del trabajo en el horizonte (desigual y contradictorio) del productivismo, lo que se comprueba ya en el afán que puso el Che Guevara en la compra de un equipo fílmico industrial de segunda mano durante su primer viaje al Japón en 1959¹⁶ –a pocos meses de la fundación del ICAIC–, o en los relatos distópicos del colapso industrial en películas como *Melaza* y *La Obra del Siglo* que comentamos anteriormente. En el caso de estos filmes recientes de Lechuga y Machado Quintela, la relación no se reduce a las representaciones o contenidos de las imágenes del trabajo, sino que está implicada en la producción misma de ambos

¹⁶ Ver la correspondencia con Alfredo Guevara (2008: 27), fundador del ICAIC.

filmes, realizados parcialmente con la nueva tecnología digital (casera), modo de producción filmica que sin duda acarrea una crisis del modelo centralizado, industrial, de organización y producción de cine en los estudios del ICAIC.

Para los efectos de la interpretación de *Taller de Línea y 18* y del género documental, conviene recordar el peso que tuvieron los registros del trabajo, tanto industrial como agrícola, en las amplias labores del Noticiero Latinoamericano dirigido por Santiago Álvarez y en la Enciclopedia Popular del ICAIC,¹⁷ así como la labor filmica muy poco estudiada aún en otros organismos industriales y militares que incorporaron la producción filmica entre sus funciones enseguida después de la revolución. En ocasiones es notable cómo el documentalismo registra los cambios en las políticas laborales emitidas por el Estado, y confirma así la tarea divulgadora que cumple el cine. Esto lo notamos, para citar sólo un ejemplo clásico, en el cortometraje de Sara Gómez, *Sobre horas extra y trabajo voluntario* (1972), breve documental programático, pedagógico, que empalma con los pronunciamientos de Fidel en 1971 sobre la necesidad de racionalizar productivamente el trabajo voluntario tras el fracaso de las movilizaciones masivas durante la Gran Zafra de 1970. Este breve documental de Sara Gómez es contemporáneo de la pre-producción de su filme *De cierta manera* (1974), largometraje de ficción terminado póstumamente (por Gutiérrez Alea y García Espinosa), donde la incorporación a un régimen de trabajo y escolar se propone como solución a la “marginalidad social”, muy ligada al mundo de la vida, la música y la religiosidad afrocubanas.

En el contexto histórico de la producción de *Taller de Línea y 18*, cuando Guillén Landrián hacía su documental entre 1970 y 1971, el Estado cubano renovaba la vieja tradición decimonónica de las leyes contra la vagancia,¹⁸ a tono con el proyecto de incrementar la mano de obra y el trabajo productivo bajo controles territoriales bastante militarizados. Esto sin duda es relevante para *Taller de Línea y 18*, un filme que explora los ritmos desiguales y la morosidad del trabajo fabril y las tensiones internas de una asamblea obrera. En la asamblea interviene Marina Odaz, obrera afrocubana quien, tras ser nominada por la asamblea para representar a su colectivo en la CTC, rehúsa la nominación y disiente: “no, no, no, yo no me encaramo, yo no estoy aquí para subir la escalera ni nada de eso, ahí están ustedes” (minuto 6:40). Habrá que retomar pronto la negativa que encarna esa voz en la asamblea. Por ahora volvamos a la cuestión del montaje, una de las operaciones más radicales de cine de Guillén Landrián, donde *asamblea* y *ensamblaje* comparten mucho más que una raíz etimológica.

¹⁷ Sobre la creación del Noticiero y la Enciclopedia Popular del ICAIC, ver Del Valle (2008).

¹⁸ Ley contra la Vagancia de 1971. Citada por Mesa-Lago (74). Sobre el debate de la vagancia en el siglo XIX, ver también el análisis de la *Memoria contra la vagancia* (1832) de José Antonio Saco en Ramos (1994), “A Citizen Body: Cholera in Havana (1843)”.

MONTAJE Y TRANSPORTE

Guillén Landrián *conceptualiza* el procedimiento de la segmentación del montaje en *Taller de Línea y 18*. Aunque este documental no ostenta la marca disruptiva de la edición del material visual que reconocemos en sus trabajos anteriores, *Coffea Arábica* (1968) y *Desde La Habana, ¡1969! Recordar* (1970), las operaciones del montaje se desplazan en otros niveles de la estructura filmica y se convierten incluso en motivo de un comentario.

La reincidencia de la voz en *off* en *Taller de Línea* parecería indicar la pertinencia de un modelo didáctico, lo que ha llevado a algunos críticos a considerar *Taller de Línea* como una obra más comedida o convencional, más sintonizada con las exigencias normativas del régimen audiovisual.¹⁹ Con respecto a la voz en *off*, resulta necesario notar la interferencia disruptiva, ya en la secuencia inicial, de los sonidos metálicos del taller mezclados con la descripción de la guagua y del ensamblaje que enuncia la voz en *off* del narrador impersonal. Es decir, el análisis del montaje no se puede reducir a las concatenaciones entre los planos o imágenes individuales. Otros aspectos de la edición confirman también el aspecto destacado de la *tensión* como principio básico que Juan Antonio Evora identificaba como el motivo central del cine de Guillén Landrián.²⁰

Si bien es cierto que el montaje visual no siempre exhibe los saltos entre los cuadros individuales que comprobamos en otros documentales de Guillén Landrián, en *Taller de línea* notamos ya los tensores de la edición en la concatenación dinámica de los sintagmas mayores o secuencias filmicas que marcan la yuxtaposición y el contrapunto entre el ensamblaje de la guagua y los planos de la asamblea. Por otro lado, donde más se destaca la operación disruptora de este filme es en la dislocación entre la imagen y el sonido que, como sugerimos antes, desnaturaliza y fractura el pacto audio/visual en los planos dedicados a la asamblea. Es decir, el montaje se radicaliza precisamente en la escena política, cuando la demanda de sentido y coherencia sensorial, cognitiva e ideológica opera con más fuerza sobre el cine documental.

De tal modo, la cuestión de la discontinuidad espacio-temporal del montaje se desplaza en otros niveles del trabajo fílmico en este documental experimental donde Guillén Landrián elabora incluso una dimensión *conceptual* sin muchos precedentes en el cine de su época. El filme manifiesta una especie de hipótesis sobre el montaje que se repite varias veces en sus notables intertítulos –breves textos donde la imagen deviene

¹⁹ Ver, por ejemplo, R. Rojas, “Documentos en la sombra. Asedios al texto fílmico de Nicolás Guillén Landrián”, en J. Ramos y D. Robbins, eds. *El desconcierto fílmico de Guillén Landrián* (Almenara, en prensa).

²⁰ J.A. Evora, “Santiago Alvarez et le documentaire”, en Paranaguá, ed. *Le cinema cubain* (1990).

letra y comentario ensayístico. Veamos un ejemplo de esta dimensión conceptual que a su vez comprueba la afinidad de Guillén Landrián con la poesía concreta:²¹

la línea de
montaje
consiste
EN
una serie de
operaciones
sucesivas
encadenadas
tecnológicamente
Estructura

Es truc
Tu ra

El intervalo del espacio en blanco nos prepara para la fractura final del intertítulo. *Es/truc/tu/ra*. La descomposición (o desmontaje) de la palabra deja sobre la pantalla el fragmento, el resto, de esa palabra clave que designa y constituye al orden: la estructura. ¿De qué estructura se trata? La definición del montaje que presenta Guillén Landrián remite primeramente al ensamblaje del vehículo de transporte en el taller. Pero las “operaciones sucesivas” que establecen conexiones entre las partes de una estructura (la del ómnibus) son también una concisa definición de la articulación de las partes –imágenes y sonido– en el montaje de un filme. El intertítulo reflexiona sobre los sentidos múltiples de la palabra “estructura”, a la vez que interroga la relación entre las partes y el todo y aún la labor maquina del montaje de la guagua, el ensamblaje audiovisual, y, además, el modo en que una asamblea política distribuye los lugares y las subordinaciones entre las voces y los cuerpos en la escena política.

Las guaguas mismas –según nos informa el documental– ejemplifican una especie de arte combinatorio. La procedencia compleja de sus piezas supone un bricolaje de materiales y tiempos divergentes. Las guaguas establecen enlaces donde hay discontinuidad entre los puntos remotos de las comunidades campesinas y las ciudades. El transporte traza conexiones, puntos de articulación o mediación entre cuerpos, tiempos y espacios discontinuos. *Como las metáforas mismas*, habría que añadir; o también, en no pocas ocasiones, tal como realiza la *forma* documental en sus múltiples mediaciones y conjunciones. Pensemos, por ejemplo, en la importancia del

²¹ En su análisis de *Coffea Arábica*, E. Livon-Grossman (2012) analiza el letrismo de Guillén Landrián en diálogo con la obra de Debord y el situacionismo.

transporte en las rutas del *cine móvil* del ICAIC, tal como se registra magistralmente en *Por primera vez* de Octavio Cortázar en 1967, el breve corto donde un grupo de campesinos ven cine “por primera vez”, en una proyección de *Tiempos modernos* de Chaplin. Si para los griegos ómnibus significa *metáfora* (de ahí la asociación entre tropo, traslado y transporte), en cambio, la trayectoria de las rutas cubanas nos recuerda que las metáforas rara vez llegan a tiempo, o lo que es casi igual, que llegan en *otro* tiempo, fuera de sincronía con el tiempo homogéneo de la historia universal.²² Este juego o *pun*, estimulado por la tendencia de Guillén Landrián al choteo y al juego verbal, podría parecer un poco arbitrario si no fuera porque el documental mismo interroga explícitamente la relación entre el ensamblaje (de la guagua, o del conjunto de la gente en la asamblea) y el montaje audio/visual.

En un contexto comparativo más amplio, conviene recordar aquí una serie de filmes sobre la línea de ensamblaje automotriz que manifiestan la fascinación histórica del cine por la cuestión del ensamblaje industrial y el transporte. Me refiero, por ejemplo, al tratamiento del espacio fabril en documentales de Godard –*British Sounds* (1970), también conocida como *See You at Mao*, sobre el ensamblaje de un auto MG inglés– y de Louis Malle –*Humain, trop Humain* (1974), filmada en la fábrica de autos Citroen en Francia. *Taller de Línea* empalma con las genealogías múltiples del tratamiento filmico de la fábrica como espacio de trabajo y *habitus* de la cultura obrera.²³ En ese archivo convergen las estrategias muy distintas que comprobamos en filmes como *Metrópolis* de Lang (1927), *Tiempos Modernos* de Chaplin (1934) y *A nous la liberté* de Clair (1931), hasta llegar a los filmes analíticos (ensayísticos) de Harum Farocki, particularmente *Trabajadores saliendo de la fábrica* (2006) (y sus instalaciones posteriores bajo ese mismo título), además de sus escritos sobre la fábrica que relacionan la historia del cine con los esquemas de vigilancia y control de los cuerpos en la escena del trabajo²⁴ –lo que según Farocki se comprueba ya en el filme inaugural de *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (1895).

²² Esta dimensión asincrónica es precisamente lo que J. Beller ocluye en el argumento general sobre el aparato cinematográfico. NADIR bargo miento a las instituciones de la cultura proletaria, ue resisas al Taller de L 1899-1970. os y los afectos. r ge

²³ En un contexto muy distinto, resulta interesante el análisis de la “esfera pública proletaria” de A. Kluge y O. Negt (1993), una respuesta crítica a las “esferas” de discusión de J. Habermas, en un acercamiento a las instituciones de la cultura proletaria, relevante para este análisis de la cultura del trabajo en Guillén Landrián, quien sin embargo demarca los límites del concepto de esfera pública bajo la estatización del socialismo real.

²⁴ Ver Harum Farocki sobre el abordaje al trabajo fabril en la historia del cine: “Los trabajadores saliendo de la fábrica” (Farocki 2013). Este escrito corresponde a la instalación y al ensayo filmico de Farocki bajo el mismo título.

MONTAJES SONOROS: GUILLÉN LANDRIÁN Y EL GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC

Como indicamos anteriormente, el breve filme de Guillén Landrián no sólo suma una reflexión sobre la desigualdad de los ritmos de la producción industrial, sino también un montaje sonoro sin precedentes entre las películas que acabo de mencionar. Así recuerda el cineasta y crítico Jorge Luis Sánchez el efecto que le producía la alborotosa banda sonora de *Taller de Línea*:

Nicolasito situaba el sonido en un plano paralelo a la imagen. La editora de *Taller de Línea y 18*, Miriam Talavera [una de sus editoras] me contaba que fue una locura mezclar las pistas [...] Realmente, el sonido en *Taller de Línea y 18* a mí me abruma, pero ese es el propósito, porque es una manera también de dudar de lo que se está hablando en esa fábrica, de la emulación y otras estrategias que no funcionaron, y entonces él le da un peso a la banda sonora como recurso formal para ironizar, para desacralizar, para opinar en un momento en que, en el cine cubano, la concepción de las bandas sonoras eran muy naturalistas, bastaba con reproducir el diálogo y el efecto de la puerta que se mueve [...] *Taller de Línea y 18* es uno de los pocos documentales donde un director le da protagonismo al sonido, que para mí es súper importante.²⁵

Resulta imposible (e innecesario) deshilvanar la multiplicidad de fuentes y texturas entrecruzadas en el montaje sonoro de Guillén Landrián, donde las partículas tienden a la dispersión y rara vez convergen en una estructura orgánica bajo un principio totalizador o unificador del conjunto. En varios momentos clave, los materiales suponen un trabajo de archivo, un arte de reciclaje y “apropiación”, como notamos especialmente en la referencia sintomática al himno nacional cubano, *La Bayamesa*, cuya tonada proviene de una fuente indirecta, reverberante, precariamente grabada. Las múltiples pistas que mezcló Guillén Landrián en un plano de simultaneidad (*simultaneidad asincrónica de la escucha*, diríamos trastocando un poco la frase de E. Bloch) del montaje sonoro contiene: 1. sonido directo, grabado en el taller; 2. voces de obreros y dirigentes, sus discursos y discusiones políticas, intervenidas por; 3. otros sonidos industriales de herramientas y máquinas del taller; 4. formas moduladas por distintos efectos y grados de distorsión mecánica, como cuando escuchamos esa lámina de reverberación y estática propia de la amplificación de materiales reproducidos de una emisión radial o un altoparlante.

A este heteróclito montaje de interferencias se suman diversas fuentes musicales: suena al fondo una clave inesperada de rumba, en tiempo de 3 por 2, unidad rítmica de larga historia cultural afrocubana (ligada a la rumba y al son) que introduce una especie

²⁵ Entrevista a Jorge Luis Sánchez (por J. Ramos), en Ramos y Robbins, en prensa. Ver también la interpretación histórica del documentalismo cubano en Sánchez (2010).

de *ritornello* (como lo llamaban Deleuze y Guattari) en la multiplicidad, aunque no siempre en compás con el ritmo de la música en *Taller de Línea*, donde el timbre de la madera de la clave se funde con el sonido concreto, metálico, de los martillos del taller.

En efecto, al comentario de Sánchez sobre el protagonismo del sonido en este documental hay que añadir el papel de la música en *Taller de Línea y 18*, a cargo del *Grupo de Experimentación Sonora* del ICAIC, grupo fundado en 1969 por Alfredo Guevara, dirigido por Leo Brouwer, compositor y guitarrista reconocido mundialmente como creador, conductor de orquesta e intérprete de música contemporánea, quien además había formado parte de la dirección del ICAIC desde 1960.²⁶ Uno de los estilos de la música del Grupo de Experimentación Sonora en el filme del realizador afrocubano es de una tonalidad melódica donde predominan los instrumentos de viento y cuerda; otro estilo más atonal elabora los intervalos silentes (la elipsis) entre las notas en un registro puntualizado por el timbre del piano muy cercano al estilo sonoro-cinematográfico distintivo de Leo Brouwer en los años sesenta.

En efecto, unos años antes de la realización de *Taller de Línea*, Leo Brouwer había escrito la música para un documental anterior de Guillén Landrián, *Retornar a Baracoa* (1966), de la llamada *Trilogía del Toa* (que incluye *Ociel del Toa* y *Reportaje*). De tal modo, el montaje sonoro en *Taller de Línea* –lejos de reflejar una edición arbitraria– pone sobre la mesa, en la superficie del quiebre entre imagen y sonido, una serie de preguntas sobre el vínculo entre la experimentación musical/sonora y filmica.

Sin duda se conocen mejor las colaboraciones de Brouwer con otros realizadores de aquellos mismos años, particularmente Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo* (1968) y Humberto Solás en *Lucía* (1968), por mencionar sólo dos ejemplos clásicos, muy logrados, de la amplia producción de Brouwer para el cine cubano durante la década del 1960. Aunque nunca hizo alarde público de sus colaboraciones con la figura (bastante conflictiva o escandalosa) de Guillén Landrián, es muy probable que Leo Brouwer, de fuerte pulsión experimentadora, haya reconocido en las formas iconoclastas del cineasta afrocubano una exploración afín de algunas de sus propias preocupaciones sobre la innovación y la improvisación, así como un interés marcado por el legado de las vanguardias musicales afrocubanas, temas sobre los que Brouwer escribió influyentes ensayos (Brouwer, 1979). Las colaboraciones de Brouwer con Guillén Landrián, Solás o Gutiérrez Alea en la década del 1960 comprueban la conexión estrecha entre la música experimental y el montaje cinematográfico, relación que Brouwer comenta en

²⁶ Sobre el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC ver Sarusky (2006). También el documental sobre el Grupo dirigido por Lourdes Prieto, *Hay un grupo que dice* (2013). Agradezco a Lourdes Prieto la entrevista personal que me concedió en La Habana sobre el Grupo de Experimentación Sonora (26 de enero de 2016). Para un abordaje más general a la música y el sonido en el cine de Guillén Landrián, ver Dylon Robbins (“Ruido” en prensa). Ver también el estudio reciente de Tamara Levitz (2014) sobre el Grupo que comentaremos luego.

varias entrevistas donde destaca la huella que dejó en su escritura musical el trabajo con los montajistas del cine.²⁷

La relación entre la música contemporánea y el montaje excede el horizonte de cualquier aproximación naturalista al trabajo sonoro en el cine. En la música compuesta por Brouwer para los filmes de Guillén Landrián, Gutiérrez Alea o Humberto Solás, el alcance de la banda sonora presiona más bien a reconocer el modo en que la experimentación musical deriva hacia los diseños o paisajes sonoros del cine contemporáneo. En varios documentales de Guillén Landrián, sobre todo *Taller de Línea y 18* y *Coffea Arábica* (1968), la disonancia del entorno sonoro opera en el campo de una sonoridad expandida que desborda la noción de autonomía del objeto musical. Las fronteras de la música tienden a disolverse en el campo de esa expansión donde la dimensión concreta (sensorial) de los objetos o de los entornos sonoros ejerce una presión *disociativa* en la configuración del afecto cinemático.²⁸ No es nada casual que con frecuencia la música contemporánea, en sus propias derivas expansivas de los primeros experimentos y teorizaciones de los objetos (y de los paisajes) sonoros –a contrapelo de las defensas de la autonomía y la propiedad del régimen musical– explora los entornos industriales y fabriles, tal como comprobamos en *Ionizations* de Edgar Varèse o en los usos de piezas de un aro de rueda de un Ford en los experimentos percusivos de Cage en 1943 en el MoMa.²⁹ La fantasmagoría lírica de Luigi Nono en *La fábrica iluminada* –donde una voz lírica, operática, cohabita con los ruidos maquínicos del espacio de la fábrica– bien puede interpretarse como un correlato musical de la crisis profunda de la producción industrial y del régimen del trabajo (fordista) teorizada por el grupo de Autonomía Operaria en el que militan varios de los teóricos marxistas del posfordismo, entre ellos Virno, Negri, Lazaratto y Berardi, todos contemporáneos de Luigi Nono.³⁰

La descarga sonora de Guillén Landrián se expande hacia los extremos de estas experimentaciones que habían explorado los efectos sensoriales de la producción

²⁷ Véase las entrevistas a Leo Brouwer en *Homo Ludens* (2007), documental biográfico de Ángel Alderete.

²⁸ No está de más sugerir, aunque sea muy de pasada, que el compositor y teórico canadiense Murray Schafer acuña el concepto de “paisajes sonoros” al referirse a la expansión de la práctica y ontología de objetos sonoros fuera del campo autónomo de la música, como ocurre emblemáticamente con los objetos sonoros de Cage en los experimentos percusivos de los años 1940, o anteriormente, en los inicios de expansión acarreados por la música concreta. En su influyente libro *The New Soundscape* (1969), M. Schafer destaca el impacto que tuvo la revolución industrial –el ruido de la tecnología y de la producción fabril– en la percepción auditiva moderna, origen de lo que Schafer denomina la toxicidad sonora. Schafer acuña también el término *esquizofonia*, de interés particular en el caso de Guillén Landrián, sobre todo si tenemos en mente que los montajes de Guillén Landrián frecuentemente fueron considerados por sus contemporáneos como evidencia de su locura.

²⁹ Para un análisis del concierto de Cage en el MoMa ver Ramos (2014).

³⁰ Berardi resume las posiciones en *The Soul at Work* (2009). Véase también el volumen editado por Aranovitz y Cutler, *Postwork* (1998).

industrial en la vida moderna y en los límites de la idea misma de la música. La experimentación sonora en *Taller de línea* desborda los marcos, las convenciones que definen “lo musical”, aunque la música, no cabe duda, mantiene en el filme el timbre reconocible de una textura prominente (autorizada por la participación de Brouwer y su equipo). Surge entonces una pregunta sobre la interacción entre la música y los sonidos expansivos, disruptivos, del entorno fabril, lo que a la vez interrumpe el intercambio de palabras y la distribución del sentido político en la asamblea obrera y conduce a la censura oficial del filme.

En efecto, en los momentos más radicales del montaje sonoro, la distorsión llega al extremo del ruido, tal como notaron los oficiales del ICAIC que silenciaron y censuraron el filme en 1971. ¿Cómo pensar la relación entre el ruido y la política? Dylan Robbins ha analizado recientemente la cuestión del ruido en varios documentales de Guillén Landrián. Aquí voy a comentar sobre un aspecto de la discusión teórica sobre el ruido que me parece clave para entender la censura de *Taller de Línea* en 1971.

Las reflexiones teóricas sobre el ruido se han multiplicado en las últimas décadas a partir de los trabajos pioneros de M. Schafer (hacia la misma época de los filmes Guillén Landrián), reencaminados luego por la aproximación al ruido que propone J. Attali (1977), cuyo análisis de la “economía política” del sonido aborda la música como un modo de ordenar y regimentar el sonido. Para Attali el recorte de las fronteras o límites entre el ordenamiento sonoro (musical) y el ruido supone la imposición de una “economía política” en la medida en que el recorte distribuye una serie de valores (culturales, estéticos, musicales) fundamentados en criterios de legitimidad e ilegitimidad. Attali opone el orden musical al “caos” del ruido, estableciendo así una distinción tajante entre los sonidos reconocibles en el campo “legítimo” de la escucha (musical) y las formas de otras sonoridades que Attali relega al exterior “caótico” del ruido. El problema con este tipo de binarismo es que el caos del ruido con frecuencia no es exactamente un “caos”, sino una zona cultural o material *irreconocible* de acuerdo a parámetros históricos y culturales de la escucha.³¹

Es probable que la discusión encuentre un antecedente ineludible en los trabajos sociológicos y filosóficos de T. W. Adorno en la década del 1940 sobre las formas fragmentarias de la disonancia en la música moderna, específicamente en la obra de A. Schönberg. Está claro que para Adorno la heteronomía del ruido (que incluye la “regresión” percusiva de Stravinsky, la contraparte de Schönberg en el esquema adorniano de la “música nueva”) implicaba un impulso destructor. Para Adorno la expansión sonora ponía en peligro la (supuesta) autonomía de la práctica y de la teoría musical –autonomía que para Adorno es la condición que sostiene la capacidad

³¹ Ver el capítulo sobre la representación de las sonoridades irreconocibles inscritas como “ruido” en los discursos coloniales analizados por A.M. Ochoa Gautier en *Aurality* (2014), especialmente el primer capítulo sobre los bogas.

crítica de la música y del arte moderno ante la presión “externa” del mercado o de la ideología. Ahora bien, en la aproximación a la interacción entre la música experimental y el entorno sonoro que Guillén Landrián elabora en *Taller de Línea*, de la discusión adorniana nos interesa enfatizar menos la conocida diatriba racializada de Adorno contra el jazz, que su reflexión sobre la disonancia como marca sensible de la crisis de la experiencia moderna, es decir, un registro de la experiencia de la alienación que Adorno “lee” en la superficie discontinua y fragmentaria de la forma sensible musical.

De más estaría buscar en el cine de Guillén Landrián una defensa de la autonomía de las formas culturales, de la música o del cine mismo. Tampoco se manifiesta en sus documentales una reflexión sobre la estética en tanto modelo político como la que se comprueba en la obra de Adorno. Por el contrario, en Guillén Landrián opera un cuestionamiento de la función estética como mediación política. *Taller de Línea* explicita el quiebre entre los timbres de la música del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y los sonidos expandidos, crudos, del montaje. Esa fractura interna entre la sonoridad expandida y distorsionada del taller y los límites de la experimentación musical identificada con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC incita a un debate sobre el tipo de “experimentación” que definía el proyecto del Grupo de Experimentación Sonora, su particular modo de *contener* y hasta cierto punto *disciplinar* la pulsión experimentadora en la deriva hacia los marcos genéricos, reconocibles, de las tonalidades y melodías que culminan en la mediación política-estética de la *nueva canción* cubana: “fuera de la vanguardia, o evidente panfleto”, según el poema-canción titulado “Playa Girón” de Silvio Rodríguez, quien –con Pablo Milanés, Noel Nicola, Leonardo Acosta, Pablo Menéndez, Sara González y otros– formó parte del grupo-laboratorio dirigido por Leo Brouwer en 1969.³²

En más de un momento, la edición del sonido en *Taller de Línea* desencaja los tonos de la música del Grupo. El montaje sonoro descontextualiza la música, la radicaliza. Me refiero, por ejemplo, a las notas jazzizadas de la trompeta que se interpolan y superponen en la banda sonora, entre las pistas de sonidos directos de las voces de la fábrica y la asamblea. El montaje desnaturaliza el lugar de la música, su función como suplemento afectivo de la imagen, cuando la edición dispersa las notas musicales entre otros sonidos editados de la escena del trabajo y la asamblea. En un horizonte

³² El trabajo reciente de Tamara Levitz (2014) sobre el Grupo de Experimentación Sonora adelanta algunas hipótesis sobre el contexto del ICAIC, donde, según Levitz, los músicos más experimentales y retadores encontraron un espacio abierto para su trabajo durante los años de recrudescimiento de las políticas culturales de control social que culminan en 1971. Por otro lado, Levitz no considera el papel mediador entre el Estado y los músicos que cumple el Grupo de Experimentación Sonora. Me parece que esa mediación político-estatal –en el marco institucional del ICAIC– se constata en la forma de la “nueva canción” que el Grupo de Experimentación elaboró en aquellos años. La canción no es sólo una instancia de mediación entre la poesía y la música, la experimentación y las formas populares, sino también un marco que contiene las pulsiones radicales de algunos de aquellos mismos músicos.

normativo, dominado por un principio, digamos, de verosimilitud audio/visual, la asamblea como tema filmico exigía otro tipo de sonido, más a tono con la gravedad del drama político de la asamblea, fuente de legitimidad política del gobierno de los cuerpos en la fábrica.

ENSAMBLAJE, ASAMBLEA Y FRACTURA SENSORIAL

Como decía anteriormente, en *Taller de Línea*, *ensamblaje* y *asamblea* comparten más que una deriva etimológica. La raíz latina de donde ambas palabras derivan, *simul*, designa el acto de *juntar*, lo que suscita la pregunta sobre las partes que se juntan, los enlaces o conjunciones establecidos entre las partes; y la pregunta sobre las distancias entre los fragmentos, los intervalos o disyunciones. Ambos, ensamblaje y asamblea ponen en juego la relación entre las partes, los particulares y la participación en un todo o conjunto. Aunque sin duda remiten a categorías u órdenes distintos, ambos –ensamblaje y asamblea– responden a principios de coherencia, lógicas del sentido que coordinan o subordinan las partes en la estructura de un todo. Su ordenamiento supone relaciones de fuerza en la disposición (o el diseño) del orden que junta los materiales, piezas y cuerpos múltiples que componen la estructura o el todo, ya sea de una máquina, una reunión política o un filme.

Antes de proseguir, para recapitular, conviene brevemente resumir tres puntos sobre montaje y política que hemos sugerido a lo largo de este trabajo. Las teorías clásicas del montaje a partir de S. Eisenstein y Vertov reconocieron pronto que la correlación entre las partes o fragmentos de una estructura filmica suponía un proceso de modelización sensorial e ideológica de lo real. Como técnica de articulación de los planos en las unidades temporales mayores de un filme, el montaje como concepto y como técnica de edición de planos y/o sonidos particulares condensa el cruce o la intersección entre la preocupación formal y el análisis político de las modelizaciones de la continuidad y la discontinuidad en el espacio-tiempo del filme y la sociedad. Esto no solamente le adjudicaba al montaje un peso formal, conceptual e ideológico, sino también teórico, en la medida en que el montaje filmico ponía en juego la percepción de la relación entre las partes y el todo, lo que a su vez daba pie al análisis (“dialéctico”) de las lógicas del sentido articuladas por los recortes, conjunciones y subordinaciones que componen la estructura del filme. Creo que esto contribuye a repensar la relación entre la política y la forma cinemática (y otras formas culturales) que ordenan la percepción de la multiplicidad y su sometimiento conceptual e ideológico en el gobierno de la vida.

Por otro lado, 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 1960 –a raíz del acontecimiento revolucionario– un terreno experimental fértil y expansivo. En *La mirada bajo asedio* Dean Luis Reyes resume con lucidez algunas

discusiones clave sobre el montaje, al señalar, por ejemplo, el papel que han tenido en Cuba las teorías vanguardistas clásicas de Eisenstein y de Vertov, tan importantes luego para Godard, Marker y muchos otros. Sin descartar el interés que pueda tener la discusión general sobre las vanguardias, me interesa ahora ver cómo la práctica misma del montaje, sus variaciones experimentales, inscriben posiciones polémicas en un campo cinematográfico, lo que a su vez sobre determina la relación del trabajo con la política. Dicho de otro modo: las técnicas del montaje despliegan posiciones estético-políticas en el interior de los debates más amplios sobre las tensiones entre las partes del “todo” político, tensiones generadas por la heterogeneidad irreducible que transitan el conjunto social, incluso bajo condiciones totalitarias. Se trata de una pregunta política sobre las relaciones de fuerza entre las partes y el todo en el orden temporal del cine.

Por ejemplo, si pensamos la historia del cine cubano desde el lugar excéntrico de Guillén Landrián ante la cuestión del montaje, podríamos reconsiderar la carga ideológica y política que tiene el problema de la coherencia del sentido y de las formas de producirlo cinemáticamente en distintos sectores del campo cinematográfico. Esto nos permitiría considerar varios aspectos constitutivos de la relación entre las lógicas del audiovisual, la estética y la política en sus múltiples y conflictivas dimensiones. Desde el punto de mira del trabajo fragmentario de Guillén Landrián podríamos repensar, por ejemplo, los montajes de Santiago Álvarez que lo precedieron, así como el papel que el montaje cumple como forma de interrupción de la memoria individual en *Memorias del subdesarrollo*, o los trabajos clásicos del editor Nelson Rodríguez para el mismo Gutiérrez Alea y para Humberto Solás en *Lucía*.³³ También entra en esa serie la tematización del problema de la fragmentación en los *collages* que elabora obsesivamente el protagonista en *Memorias del desarrollo* de Miguel Coyula (2010), donde, si bien el montaje filmico es inseparable de los nuevos modos de trabajo digital del cine alternativo cubano, también es notable una compulsiva voluntad de controlar la dispersión de los materiales, tal como ocurre con los *collages* que entreteje el protagonista en el relato del filme. Esta posible historia del montaje podría culminar con *Entropía* (2013) del joven realizador Eliecer Jiménez Almeida, un trabajo formidable de archivo significativamente dedicado a la memoria tanto de Santiago Álvarez como de Guillén Landrián, dos grandes maestros (casi siempre opuestos) de la “posproducción” cubana. En cada uno de estos casos, la práctica del montaje pone de relieve el riesgo de la discontinuidad y la fragmentación. Lo que varía entre estos ejemplos son los principios de coherencia que la obra cinematográfica impone sobre los materiales particulares y múltiples de la experiencia sensorial. Recordemos, por ejemplo, el modo en que

³³ Sobre el peso histórico de la edición en el cine cubano, véase el extraordinario libro de conversaciones entre Nelson Rodríguez y Luciano Castillo (2010).

el contundente mensaje ideológico de *Now!* (1965) de Santiago Álvarez, evocado por una canción (de Lena Horne) garantiza la coherencia, el amarre, de los múltiples cortes de su ágil edición; o recordemos también el procedimiento dialéctico de los montajes de Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*, así como el papel de la voz en *off* en los montajes de Sara Gómez, el “mensaje” que subordina el *fluir* de las imágenes correspondientes a distintas temporalidades y experiencias culturales bajo una narrativa didáctica que reestablece la continuidad entre los tiempos múltiples de las imágenes. En cambio, los montajes de Guillén Landrián presionan los límites de cualquier principio subordinativo de coherencia, particularmente, como vimos antes, en la relación entre el sonido y la imagen.

Por otro lado, como indicamos anteriormente, la cuestión de las partes en las “operaciones sucesivas” del ensamblaje (de las guaguas y del filme) tiene una dimensión política manifiesta, tematizada en la organización de la asamblea obrera en el taller. También ahí, en la asamblea, la política tiene todo que ver con la coordinación y subordinación de las partes en la escena de la discusión y el intercambio (condicionado) del sentido político. Intercalada entre los planos de la escena del trabajo, la asamblea filmada por Guillén Landrián en el taller sigue un curso bastante preciso: la nominación de obreros para la dirigencia del colectivo de trabajadores en la fábrica, es decir, el proceso de la representación colectiva. Se repite entre los intertítulos una frase sintomática de lo que supone ese proceso de selección del liderato: “¿Está UD. dispuesto a ser analizado por una asamblea?”

¿Qué significa ser analizado por una asamblea? En su tratamiento de la asamblea Guillén Landrián explora las jerarquías internas del colectivo, comenzando por la mesa donde aparecen –en contraplano a los trabajadores– los líderes de la seccional del PC y de la CTC, órganos oficiales de la representación obrera. Guillén Landrián pone atención en las voces, los tonos de los discursos enunciados por los cuadros y otros participantes, para mostrar la particular gesticulación, a veces en cámara lenta, de un orden protocolar que regula la circulación del discurso y la posición de los cuerpos en la escena política de la asamblea. A tono con las discusiones sobre el problema de la burocracia y de la centralización política muy discutido en Cuba a fines de la década del 1960,³⁴ el tratamiento de la escena política explicita la tensión entre la jerarquía institucional –sus protocolos discursivos e institucionales– y las voces particulares que participan en la asamblea. Es ahí mismo donde irrumpe la voz disonante de la compañera Marina Odoz en el minuto 6:33 para decir que “yo ahí no me encaramo. No, no, no, no. Yo no estoy aquí para subir la escalera ni nada de eso. Así están ustedes”. Marina toma el micrófono ubicado en el centro reservado de la asamblea y

³⁴ Sobre distintas etapas del debate sobre la centralización estatal, ver J.C. Guanache, “Buenas nuevas sobre un viejo tema: política, administración y socialismo. Prólogo a Valdés Paz (2009).

explica que tiene un hijo muy enfermo, que le exige pasar tiempo en su casa cuando no está trabajando en el taller. “Compañeros, les agradezco mucho, pero no puedo. No puedo”. La voz de esta obrera afrocubana que rehúsa la nominación de la asamblea obrera introduce dimensiones de la vida externa a las consideraciones “políticas” de la asamblea: su vida como mujer y madre de un hijo enfermo. El “no puedo” cierra su “parte” en el conjunto político. Marina Odaz encarna la vida (y el trabajo) irreducible, no subsumible a la totalidad política. Se posiciona, en efecto, como una voz que quiebra tanto la interpelación político-institucional como el consenso que la asamblea debe establecer. Marina Odoz tiene entonces un correlato en la inquietante mezcla de música experimental y sonidos industriales que distingue la banda sonora de esa misma escena. Se trata, en ambos niveles —el del “no” de Marina y el de la sobrecarga sonora de la escena— de instancias de discordancia que problematizan los principios de coherencia tanto del ordenamiento político de cuerpos, voces y voluntades de los sujetos, como de los enlaces sensoriales y cognitivos del esquema audiovisual.

Ya en 1971, la exploración de Guillén Landrián de los hilos y fuerzas entramadas por el orden de la asamblea anticipa el nervio de una importante discusión actual sobre el papel de la asamblea en la teoría política. Me refiero a los trabajos recientes de J. Butler (2015) y de M. Hardt y T. Negri (2017), que restituyen el papel filosófico de la asamblea en el centro de una reflexión sobre los modos alternativos de pensar los sujetos múltiples de la política contemporánea. Ambos libros, seguramente estimulados por las nuevas formas de intervención política en los movimientos contra el capitalismo global, parten de una crítica de los principios estatizados (o partidistas) de representación política de la multitud. Mientras Hardt y Negri consideran la problemática del liderazgo en la formación de sujetos colectivos, Butler, en cambio, se pregunta sobre las condiciones pragmáticas, performativas, que hacen posible la constitución de un “nosotros” en la designación de la acción colectiva. Ambas aproximaciones teóricas a la asamblea, estimuladas por los dispositivos de enunciación colectiva desplegados en la organización de los movimientos-Ocupa (y más recientemente por *Black Lives Matter* en el caso de Butler), coinciden en la crítica de la representación política en el orden institucional, cada vez más impactado por la crisis de las garantías básicas del derecho a la asamblea y a la expresión bajo el neoliberalismo. Ambas teorizaciones de la asamblea como unidad básica de la democracia participativa enfatizan el problema de la subordinación de las posiciones particulares bajo las plataformas generales de la representación. Si para Hardt y Negri la problemática desemboca en la crítica sagaz de las nociones vigentes de dirigencia y liderato (que oponen al anonimato del “común”), en cambio, Butler elabora un argumento más complejo sobre las nuevas formas de vinculación y conexión entre los cuerpos en el espacio siempre sitiado de la asamblea que para ella constituye un derecho fundamental de la democracia.

No puedo detenerme aquí en las dudas que suscita la discusión sobre la asamblea colectiva como una instancia fundamental de la participación externa a la institucionalidad

del “teatro político”. Me limito aquí con señalar que el filme de Guillén Landrián, en su tratamiento de la asamblea, nos recuerda que el “nosotros” de la colectividad parece siempre estar condicionado por el juego de las normas o contextos pragmáticos que condicionan el poder performativo que produce la colectividad, el “nosotros” colectivo sobre el que reflexiona Butler, incluso cuando se trate de un sujeto político constituido en la acción directa de la “calle”. Está claro que el caso cubano comprueba algo más: la necesidad de considerar el papel de la estatización de todos los aspectos de la vida política. Lo que, sin embargo, implica también una pregunta sobre el argumento de Butler, acerca de la creatividad ilocucionaria de la asamblea, que presupone ciertas garantías constitucionales (el derecho mismo a la asamblea y a la expresión) de historia liberal, que no se dan en Cuba. Es decir, el caso “excepcional” cubano en cierta medida explícita –en negativo– las condiciones institucionales del argumento mismo de Butler, las condiciones o garantías que su argumento supone y que tiende a dar por naturalizadas.

Lo que interesa aquí de esta discusión sobre la asamblea es el traslado de la pregunta sobre las partes en el ensamblaje de la participación política y la nueva política del cuerpo “precario” de las “multitudes” en estos argumentos, su relevancia para la reinterpretación de Guillén Landrián, así como las limitaciones de este tipo de discusión en contextos de mayor centralización de la representación política. La cuestión de la centralización del poder es una de las preocupaciones que atraviesan el cine de Guillén Landrián, desde la atención que pone en la divergencia de cuerpos y ritmos bajo las transformaciones que percibimos ya *En un barrio viejo* (1963), y que en *Taller de Línea* transitan la escena de la asamblea, como la voz de la obrera Marina Odaz, su “No, no, no, no”.

Por otro lado, la fuerza crítica de Guillén Landrián cobra relieve en el contexto cubano, donde la historia del cine ofrece ejemplos notables que manifiestan la importancia política de la escena de la asamblea en el teatro de la política oficial. Voy a mencionar sólo dos ejemplos para darnos una idea del marco o esquema audiovisual intervenido por Guillén Landrián. Primero, *Asamblea general* (1960) de T. Gutiérrez Alea, un corto que documenta la gradual congregación del “pueblo” cubano en la Plaza de la Revolución donde Fidel Castro pronunciaría uno de sus discursos ejemplares: el discurso de repudio a la OEA tras la expulsión de Cuba de ese organismo panamericano en 1960. Segundo, el tema de la asamblea en la fábrica remite también a *De cierta manera* de Sara Gómez, donde no es nada casual que Mario, protagonista del filme, trabaje en una fábrica de ensamblaje de guaguas, en un filme rodado apenas dos años después de la censura de *Taller de Línea*. Sería interesante observar con calma la distribución de los cuerpos en estas asambleas clásicas del cine cubano, la relación entre los cuerpos en el espacio que produce la representación fílmica. La primera, de Gutiérrez Alea –con la colaboración nada menos que del camarógrafo Nestor Almendros, poco antes de su exilio tras el caso *PM* (1961)– ejemplifica la dinámica de

las tomas generales y las particulares –planos de la multitud y contraplanos del líder singularizado– que dan mucho material visual para particularizar las hipótesis sobre la contribución del esquema audiovisual en el ordenamiento sensible de los cuerpos y el recorte de los espacios públicos, en este caso, la Plaza de la Revolución, bajo la tumba insigne de José Martí. La segunda, de Sara Gómez, trabaja dinámicamente las voces múltiples y la discusión en la asamblea, pero siempre dentro del marco de una resolución afín con la política estatal. Ambos filmes, *Asamblea general* y *De cierta manera* muestran cómo la asamblea aúna la cuestión política (de los cuerpos múltiples) con el dispositivo cinematográfico que despliega, en su recorte audiovisual del espacio, un orden de las condiciones de lo visible (y de la escucha) en el gobierno de la vida y de la percepción misma. Ahí comprobamos nuevamente las operaciones naturalizadas del audiovisual, el vínculo entre el espacio, tiempo e inscripción de los cuerpos en el ensamblaje filmico. *Taller de línea* desprograma el esquema audiovisual al explicitar el vínculo fundamental entre el ensamblaje y los tiempos múltiples sometidos bajo el orden de la política.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la música nueva*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Alfonso, Gretel. “Regresar a La Habana con Guillén Landrián”. *laFuga* 15 (2013). <<http://2016.lafuga.cl/regresar-a-la-habana-con-guillen-landrian/662>>.
- Amado, Ana. “Actores secundarios: El trabajo como autorepresentación”. *Papel Máquina. Revista de Cultura* 3 (2009): 137-150.
- Aronowitz, Stanley y J. Cutler, eds. *Post-Work*. Londres: Routledge, 1998.
- Attali, Jacques. *Noise. The Political Economy of Music*. Brian Massumi, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 1977.
- Baudry, Jean-Louis y Alan Williams. “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Quarterly* 28/2 (1974-5): 39-47.
- Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover: Dartmouth UP, 2006.
- Berardi, Franco. *The Soul at Work: from Alienation to Autonomy*. Los Angeles: Semiotext, 2009.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Luis Fernández Castañeda, trad., Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Rolf Tiedemann, ed. Madrid: Akal, 2005.
- Brouwer, Leo. *La música, lo cubano, la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard UP, 2015.

- Chion, Michael. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Claudia Gorbman, trad. y ed. Nueva York: Columbia UP, 1990.
- Comeron, Octavi. *Arte y posfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho, 2007.
- Cornell, Drucilla. "The Ethical Significance of the Chiffonier". *The Philosophy of the Limit*. Londres: Routledge, 1992.
- Del Valle, Sandra. "Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta". *Perfiles de la Cultura Cubana*, año 2 (mayo-diciembre 2008): 1-35.
- Evora, José Antonio, "Santiago Alvarez et le documentaire". *Le cinema cubain*. Pablo Antonio Paranaguá, ed. París: Centre Georges Pompidou, 1990. 123-33.
- Farocki, Harum. *Desconfiar de las imágenes*. Julia Giser, trad. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.
- Fornet, Jorge. *1971: Anatomía de un año*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.
- García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto". *Cine Cubano* 66-67 (1969): 46-53.
- González Sánchez, Michael. *Los rieles de La Habana. Tranvía Eléctrico y urbanismo (1901-1952)*. Tesis de doctorado. Universidad de Granada, 2015.
- Goldberg, Ruth. "El extraño caso de *Reportaje* (1966): historiografía y políticas de la duda en los filmes de Nicolás Guillén Landrián". *El desconcierto filmico de Guillén Landrián*. Julio Ramos y Dylan Robbins, eds. (en prensa).
- Gordon-Burroughs, Jessica. "*Muted*: La vida digital de Nicolás Guillén Landrián". *El desconcierto filmico de Guillén Landrián*. Julio Ramos y Dylan Robbins, eds. (en prensa).
- Gramsci, Antonio. "Americanismo y fordismo". *Cuadernos de la cárcel*. Edición Crítica del Instituto Gramsci, ed. Valentino Gerratana; trad. Ana María Palos. México: Biblioteca Era, vol. 6, 1975.
- Grieverson, Lee. "The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization". *Cinema Journal* 51/3 (2012): 25-51.
- _____. "Visualizing Industrial Citizenship". *Learning with the Lights off: Educational Film in the U.S.* Devon Orgeron, Marsha Orgeron y Dan Streible, eds. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Guanche, Julio César, "Buenas nuevas sobre un viejo tema: política, administración y socialismo. Prólogo a Valdés Paz (2009) (ver abajo).
- Guevara, Alfredo. *Epistolario. ¿Y si fuera una huella?* Madrid: Ediciones Autor S.R.L., 2008.
- Guevara, Ernesto. "Escritos y discursos de Ernesto Guevara (1928-1967)". Archivo Chile. <<http://www.archivochile.com/>>.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Assembly*. Londres: Oxford UP, 2017.
- Kane, Brian. *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford UP, 2014.

- Kluge, Alexander y Oskar Negt. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Peter Labanyi, trad. y otros. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Levitz, Tamara. "Experimental Music and Revolution: Cuba's Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC". *Tomorrow is the Question. New Directions in Experimental Music*. Benjamin Piekut, ed. Ann Arbor: U of Michigan P, 2014. 180-210.
- Livon-Grossman, Ernesto. "Looking Out to See In: Nicolasito Guillén Landrián's Other Strategy". *The Essay Film*. Caroline Eades y Elizabeth Papasian, eds. Nueva York: Columbia UP, 2017.
- _____. "Nicolasito's Way: Los sinuosos caminos de la estética revolucionaria". *La Fuga*, Santiago de Chile, 15, 2013. Especial Guillén Landrián editado por Julio Ramos y Dylon Robbins. <<http://www.lafuga.cl/nicolasitos-way/657>>.
- Longoni, Ana y Marcelo Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y vanguardia política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Ludueña, Fabián R. *La comunidad de los espectros. 1. Antropotecnia*. Buenos Aires: Minó y Dávila Editores, 2010.
- Medina, Gretel. Entrevista inédita con Julio Ramos, 25-1-2016.
- Mercader Uguina, Jesús. *Las últimas reformas laborales en Cuba (2009-2014)*, 2014. <www.cubastudygroup.org/index.cfm/files/serve?File_id>.
- Mesa-Lago, Carmelo. *The Labor Force, Employment, Unemployment, and Underemployment in Cuba: 1899-1970*. Londres: Sage Publications, 1972.
- Ochoa, Ana María. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Latin America*. Durham: Duke UP, 2014.
- Price, Rachel. *Planet/Cuba: Art, Culture, and the Future of the Island*. Londres: Verso Books, 2015.
- Ramos, Julio. "A Citizen Body: Cholera in Havana (1843)". *Subaltern Studies in the Americas. Dispositio* 19/46 (1994): 179-195.
- _____. "Cine, cuerpo y trabajo: Los montajes de Guillén Landrián". *La Gaceta de Cuba* 3 (2011): 45-48. Reproducido en la revista *Confines* de Buenos Aires, 2012.
- _____. "Los archivos de Guillén Landrián: cine y poesía". *La Fuga* 15 (2013). <<http://2016.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian>>.
- _____. "Disonancia afrocubana: John Cage y las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán". *Revolución y Cultura* (1 enero 2014): 52-63.
- _____. "Los sonidos del trabajo: los montajes de Guillén Landrián en *Taller de Línea y 18* (1971)". Dossier sobre cultura y trabajo coordinado por Alejandra Laera y A. Fermín Rodríguez. *Contracorriente: Revista de Estudios Latinoamericanos* (en prensa).
- _____. y Dylon Robbins, eds. *El desconcierto filmico de Guillén Landrián*. Lieden: Almenara Press (en prensa).

- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Imagen, 1996.
- _____. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Steven Corcoran, trad. Londres: Bloomsbury, 2015.
- Reyes, Dean Luis. *La mirada bajo asedio*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.
- Robbins, Dylon L., “Los del Baile: Pueblo, producción, performance”. Especial Nicolás Guillén Landrián, *La Fuga. Revista Digital del Cine*, Otoño 2013.
- _____. “Ruido”. *El desconcierto fílmico de Guillén Landrián*. Julio Ramos y Dylon L. Robbins, eds. Leiden: Almenara Press (en prensa).
- Rojas, Rafael, “Documentos en la sombra. Asedios al texto fílmico de Nicolás Guillén Landrián”. *El desconcierto fílmico de Guillén Landrián*. Julio Ramos y Dylon L. Robbins, eds. (en prensa).
- Rodríguez, Juan Carlos, “Documentary on Wheels: Car Culture in Karen Rossi’s *Isla Chatarra*”. *New Documentaries in Latin America*. Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez, eds. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.
- _____. “Cuban Ruinologies: Alamar and the Cuban Soviet Imaginary in Contemporary Cuban Documentaries”. *La Habana Elegante* 57 (noviembre 2015).
- Rodríguez, Nelson y Luciano Castillo. *El cine es cortar*. San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2010.
- Sánchez, Jorge Luis. Entrevista con Julio Ramos. *El deconcierto fílmico de Guillén Landrián*. Julio Ramos y Dylon Robbins, eds. Leiden: Almenara Press (en prensa).
- _____. *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.
- Sarusky, Jaime. *Una leyenda de la música cubana. Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Shafer, R. Murray. *The Soundscape. On Sonic Environment and the Turning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1977.
- Valdés Paz, Juan. *El espacio y el límite. Estudios sobre el sistema político cubano*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2009.

FILMOGRAFÍA CITADA

- Alderete, Ángel. Dir. *Homo Ludens*, 2007.
- Álvarez, Enrique. Dir. *Sed*, 1991.
- Álvarez, Santiago. Dir. *Now!*, 1965.
- Araoz, Raydel y Julio Ramos. Co-Dir. *Retornar a La Habana con Guillén Landrián*, 2014.
- Clair, René, dir. *A Nous La Liberté*, 1931.
- Cortázar, Octavio. Dir. *Por primera vez*, 1967.

- Coyula, Miguel. Dir. *Memorias del desarrollo*, 2010.
- Chaplin, Charles. Dir. *Tiempos Modernos*, 1934.
- Farocki, Harun. Dir. *Trabajadores saliendo de la fábrica*, 2006.
- Gómez, Sara. Dir. *De cierta manera*, 1974.
- _____ Dir. *Sobre horas extra y trabajo voluntario*, 1972.
- Guillén Landrián, Nicolás. Dir. *En un barrio viejo*, 1963.
- _____ Dir. *Taller "Claudio A. Camejo" de Línea y 18*, 1971.
- _____ Dir. *Trilogía del Toa: Ociel del Toa*, 1965; *Retornar a Baracoa*, 1966; *Reportaje*, 1966.
- _____ Dir. *Coffea Arábica*, 1968.
- Gutiérrez Alea, Tomás. Dir. *Asamblea general*, 1960.
- _____ Dir. *Memorias del subdesarrollo*, 1968.
- Jiménez Almeida, Eliecer. Dir. *Entropía*, 2013.
- Jiménez, Orlando y Saba Cabrera Infante. Co-Dir. *PM*, 1961.
- Lang, Fritz. Dir. *Metrópolis*, 1927.
- Lechuga, Carlos. Dir. *Melaza*, 2012.
- Lumière, Louis Jean. Dir. *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*, 1895.
- Pérez, Fernando. Dir. *Madagascar*, 1992.
- _____ Dir. *Suite Habana*, 1996.
- Quintela, Carlos. Dir. *La obra del siglo*, 2015.
- Solás, Humberto. Dir. *Lucía*, 1968.
- Zayas, Manuel. Dir. *Café con leche*, 2003.

Palabras clave: productivismo revolucionario, fordismo, sonoridad, vanguardia musical afrocubana, montaje sonoro, escena de la asamblea

