

## La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: subalternidad y diferencia en sus primeros documentales

Santiago Juan-Navarro\*

**Resumo:** Este artigo aborda os primeiros documentários de Nicolás Guillén Landrián, de meados dos anos 1960 e interpretados como expressão do espírito de resistência e da pluralidade de alguns grupos marginais (a comunidade afro-cubana de Havana e as colónias de camponeses na zona leste da ilha) numa época em que os marcadores da diferença eram julgados uma ameaça para o discurso normalizador do castrismo. Nessas curtas-metragens, Guillén Landrián introduziu um olhar antropológico focado naqueles sujeitos sociais que o entusiasmo utópico do momento acabaria por excluir da meta-narrativa messiânica promovida pela Revolução.

Palavras-chave: cinema cubano; documentários de curta-metragem; Nicolás Guillén Landrián; antropologia; revolução; marginalidade.

**Resumen:** En este artículo analizaré los primeros documentales de Nicolás Guillén Landrián, realizados a mediados de los 1960, como expresión del espíritu de resistencia y pluralidad de los grupos marginales (la comunidad afrocubana de La Habana y los campesinos de Oriente) en un momento en el que los marcadores de la diferencia se veían como una amenaza para el discurso regularizador del castrismo. En estos cortometrajes, Guillén Landrián introdujo una mirada antropológica que se centraba en aquellos sujetos sociales que el entusiasmo utópico del momento terminaría por excluir de la metanarrativa mesiánica de la Revolución.

Palabras clave: cine cubano; cortos documentales; Nicolás Guillén Landrián; antropología; revolución; marginalidad.

**Abstract:** This article explores Nicolás Guillén Landrián's early documentaries, shot in the mid 60's, as an expression of the spirit of resistance and plurality among marginal groups (black Cubans living in Havana and peasants from isolated eastern settlements) at a time in which the markers of a difference were seen as a threat to Castroism's regularizing discourse. In these short films, Guillén Landrián introduced an anthropological perspective that focused on those social subjects to whom the utopian enthusiasm of the time ended up by excluding from the grand narrative of redemption fostered by the Revolution.

Keywords: cuban cinema; short documentaries; Nicolás Guillén Landrián; anthropology; revolution; marginality.

---

\* Florida International University, School of International and Public Affairs, Department of Modern Languages. 33199, Miami, FLorida, USA. E-mail: navarros@fiu.edu

Sumisión del artículo: 15 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 20 de mayo de 2019.

**Résumé :** Dans cet article, je me propose d’analyser les premiers documentaires de Nicolás Guillén Landrián, réalisés au milieu des années 1960 dans un esprit de résistance et d’affirmation de la diversité des groupes sociaux marginalisés (communauté afrocubaine de La Havane et paysans de la province d’Oriente), à un moment où toute forme de différence était perçue comme une menace dirigée contre le discours normalisateur castriste. Dans ces courts-métrages, Guillén Landrián a introduit un regard anthropologique focalisé sur ces acteurs sociaux que l’enthousiasme utopique du moment a fini par exclure du métarécit messianique de la Révolution.

Mots-clés : cinéma cubain ; courts métrages documentaires ; Nicolás Guillén Landrián ; anthropologie ; révolution ; marginalité.

Las representaciones cinematográficas más críticas de la sociedad cubana de los años 1960 corrieron a cargo de dos documentalistas afrocubanos poco dados al servilismo ideológico: Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián. Ambos mostraron una especial sensibilidad para retratar las vidas de los grupos subalternos en un contexto cada vez más marcado por la intolerancia frente a cualquier manifestación de “diferencia” (política, racial, religiosa, sexual o cultural).

En unos momentos en los que se intentaba homogeneizar el discurso público bajo consignas maniqueas, cualquier forma de expresión alternativa era etiquetada como “diversionismo ideológico”, la denuncia de actitudes racistas podía ser considerada como una forma de sedición y toda expresión cultural que se resistiera a sacrificar sus propias señas de identidad en aras de conceptos tan abstractos como “el pueblo”, “la revolución” o “el hombre nuevo” resultaba inaceptable. En ese contexto, el discurso de la negritud fue durante años visto bajo sospecha, ya que entrañaba un desvío de la gran narrativa de la revolución (Garland Mahler, 2015: 57; Howe 2004: 90; Moore, 1988: 309-12).<sup>1</sup>

Tanto en sus cortometrajes habaneros –*En un barrio viejo* (1963) y *Los del baile* (1965)– como en su trilogía rural –*Ociel del Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) y *Reportaje* (1966), Guillén Landrián introdujo en la filmografía nacional lo que podríamos llamar un cine antropológico, centrando su mirada en aquellos sujetos sociales que el entusiasmo utópico del momento terminaría por marginar. El documentalista cubano nunca dejó escapar la oportunidad de rendir homenaje a las formas de expresión propias de la afrocubanidad. Si el tono es a veces didáctico, como correspondía al único formato en el que le fue permitido trabajar, intentó mantenerse al margen de las soflamas políticas.

<sup>1</sup> Esta tendencia a la homogeneización y al rechazo de la diferencia culminaría con el Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971, donde no hubo mención alguna al tema de la raza y donde la “extravagancia” y la homosexualidad fueron etiquetadas como “aberraciones sociales” (AA.VV., 1971: 18).

Siguiendo el espíritu carnavalesco, contradictorio y lúdico propio de la cultura popular afrocaribeña (Aching, 2002: 4-5), difícilmente podían encuadrarse sus filmes dentro de la euforia y el dogmatismo vigentes, de ahí que, a menudo, fueran eliminados de la historia oficial. Esto no quiere decir que no tuvieran cierto impacto en su momento. Tampoco significa que sus cortometrajes no sobrevivieran a las purgas culturales poco después del triunfo de la Revolución y terminaron por institucionalizarse a partir Quinquenio Gris. Prueba de ello es que hoy en día sus documentales se encuentran entre los más valorados por toda una nueva generación de realizadores.<sup>2</sup>

Los primeros filmes de Guillén Landrián muestran una estética que rompe con el paradigma dominante en el cine del ICAIC. Aunque en ellos no se observe (o al menos no en la misma medida) el distanciamiento irónico y la parodia que podemos apreciar a partir de *Coffea Arábica* (1968), su filme más conocido, son cortometrajes en los que ya están presentes el subjetivismo, el intimismo y la indeterminación, impensables dentro de la atmósfera crecientemente convulsiva del periodo en que fueron realizados.

Siguiendo un patrón antropológico, Guillén Landrián filma a los individuos en sus contextos, su vida íntima, sus ceremonias religiosas, sus relaciones familiares y laborales y enmarca su representación dentro de un contexto más poético que político. A esta etapa inicial, que podría situarse a mediados de los 60, pertenecen *En un barrio viejo* y *Los del baile*, así como su trilogía de Oriente. No son, desde luego, sus títulos más famosos, pero habrían de convertirse en el origen de muchas técnicas y materiales que luego serían astutamente reciclados en sus documentales más extremos, aquellos que ponen punto final a su carrera cinematográfica en el ICAIC y que marcan su ruptura definitiva con las instituciones culturales del castrismo: *Desde la Habana: ¡1969! Recordar* (1969-1971) y *Taller de Línea y 18* (1971).

Antes había realizado tres cortometrajes didácticos para la Enciclopedia Popular que, bajo la dirección de Fernando Villaverde, acababa de fundar el ICAIC en mayo de 1961 como “contribución al Año de la Educación” (García Borrero, 2012): *Patio arenero*, *Homenaje a Picasso* y *Congos reales*. De los tres solo nos han llegado referencias aisladas que no ayudan a entender ni su forma ni su contenido.

El primero de los filmes que se conserva es *Un festival* (1963), realizado como parte del Noticiero ICAIC Latinoamericano en celebración de los primeros Juegos Universitarios Latinoamericanos. Se trata de un cortometraje de diez escasos minutos, en el que domina la música de jazz, y en donde se

<sup>2</sup> Para un análisis del impacto de la obra de Guillén Landrián en los jóvenes documentalistas cubanos véanse Juan-Navarro (2017) y Reyes (2013).

presenta, mediante la estructura típica de un reportaje, la llegada de los delegados, su recibimiento, el ambiente de camaradería, los entrenamientos, el desfile de los participantes, las palabras de Raúl Castro en la inauguración, las competiciones deportivas y la fiesta final.

Aunque se trata de una obra de encargo, pueden apreciarse ya en ella algunas de las características que irán configurando el estilo iconoclasta de Guillén Landrián y contribuyeron a crear la fama de excéntrico que le acompañaría toda su vida: la ausencia de narración o entrevistas (salvo unas breves declaraciones al final del delegado de El Salvador donde denuncia la represión en su país) y un tono lúdico y descuidado. El contraste entre el carácter “apolítico” de la mayor parte del cortometraje y el cargado mensaje del delegado salvadoreño en el minuto final comunica un aire de extrañeza que se convertiría en uno de los sellos más inconfundibles de su obra.

Como admitió en unas declaraciones a Manuel Zayas recogidas en su documental *Café con leche* (2003), “Yo trataba de hacer un cine que no fuese igual a lo demás, que no coincidiera con lo demás, que fuera un cine muy personal... La imaginación era más importante que la palabra en sí. Me interesaba elaborar la imagen a través de un lenguaje nuevo, un lenguaje atrevido, interesante para el espectador”. Esto es algo que solo podrá empezar a apreciarse plenamente en sus siguientes obras, ya sea a través de la mirada reflexiva de sus documentales habaneros o en las tres piezas que forman su “trilogía del subdesarrollo”, rodada en Oriente.

### **En un barrio viejo**

En 1963, también como parte del Noticiero, filma *En un barrio viejo*. La participación de Caíta Villalón en la edición y de Livo Delgado en la fotografía contribuyen a establecer ese estilo tan personal al que aspiraba el director. Como en el resto de sus filmes, el documental está marcado por un ritmo nervioso y una tendencia a la desmesura. Los planos y secuencias del documental se entrelazan a menudo sin un sentido estricto de causalidad. Todo en el filme, desde la composición visual hasta la peculiar edición sonora y el montaje, contribuye a una ambigüedad que fomenta la polisemia del producto final. Diferentes niveles de sentido se superponen y difieren la producción última de significado al espectador.

*En un barrio viejo* recurre a un mecanismo que habrá de repetirse con mayor o menor intensidad a lo largo de casi toda su obra: los personajes posan estáticos ante la cámara sin que terminemos de descifrar nunca el misterio que esconden sus miradas. Si en ocasiones este recurso favorece una especial intimidad con los individuos retratados, en otras, crea un distanciamiento crítico.

Livio Delgado, su camarógrafo, ha interpretado esta tendencia como “un homenaje al individuo” (Ramos, 2013), al margen del frenesí productivo de los primeros años de la revolución.

Es precisamente la foto fija de uno de los habitantes negros del barrio mirando a cámara la que abre el cortometraje. A cada lado de su rostro se van superponiendo los créditos. El filme se adentra en la Habana Vieja, mostrando sus edificios antiguos, sus aceras estrechas, sus pequeñas torres, sus calles adoquinadas y sus gentes.

En muchos de estos planos se hace presente una cámara en mano bamboleante, que se adentra en las vidas de los habitantes del barrio: una muchacha asomada a un balcón; milicianos desfilando rodeados por niños que imitan cómicamente sus pasos, otros que posan, juegan o nos miran sorprendidos; vendedores contemplándonos desde las puertas y ventanas de sus comercios; hombres y mujeres de toda edad y condición que pasean por las calles, toman café, juegan al dominó, bailan o esperan su turno en un comercio.

La filmación no se encubre bajo el efecto de invisibilidad propio del cine clásico, sino que parece revelar el artificio, rompiendo “la cuarta pared” del realismo dramático.<sup>3</sup> Como en otras de sus obras, hay una ausencia total de diálogos. La única excepción es una breve escena metatextual que tiene lugar en un cine de barrio y que reproduce un fragmento de *Umberto D.*, de Vittorio De Sica. El filme muestra la influencia del neorrealismo italiano, pero si el neorrealismo se había instalado en Cuba asociado a una cultura revolucionaria de carácter moralizante, el cine de Guillén Landrián se resiste siempre al mensaje sectario propio del documental didáctico de la época.

*En un barrio viejo* termina con una celebración del mestizaje racial y cultural dentro de un marco anacrónico: una de las sedes de los Comités de Defensa de la Revolución. Así, los últimos planos nos muestran una ceremonia de “Palo” (una de las variantes religiosas más sincréticas de Cuba), cuyos integrantes parecen invadir la sede de los Comités.<sup>4</sup> Esta ceremonia pertenece a “La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje,” posiblemente la más hí-

<sup>3</sup> La llamada “cuarta pared” es la pared imaginaria entre el espectador y los actores dramáticos en el escenario de un teatro o los personajes de una película. El concepto “ruptura de la cuarta pared”, ha sido usado en la crítica para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador o que simplemente miran a cámara. Para un estudio detallado de los múltiples efectos resultantes de esta ruptura, véase el estudio de Tom Brown (2013). Guillén Landrián usa este recurso con varios objetivos: 1) romper el espejismo de objetividad en el documental, 2) establecer una relación de intimidad con los personajes, 3) provocar un distanciamiento crítico e incluso 4) tematizar la reflexión sobre el acto de mirar que se desprende de sus cortometrajes. Para un estudio detallado de este tipo de recursos en la filmografía de Guillén Landrián véase el estudio de Dean Luis Reyes, *La mirada bajo asedio* (2010).

<sup>4</sup> Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) se fundaron el 28 de septiembre de 1960, en La Habana, con el papel de desempeñar tareas de vigilancia colectiva frente a la injerencia externa y los actos de desestabilización del sistema político cubano.

brida de todas las manifestaciones religiosas afrocubanas. Según Jorge e Isabel Castellanos (1988:181-182), la Regla fue fundada por Andrés Petit, un mestizo como Guillén Landrián que fue, al mismo tiempo, Terciario Franciscano, Isué de la Sociedad Secreta Abakuá, Padre Nganga (de las Reglas Congas) y babalocha de la Regla de Ocha (o Santería).

Es particularmente significativo que Guillén escogiera precisamente la Regla Kimbisa, máximo paradigma del mestizaje y que enmarcara su ceremonia dentro de un contexto tan incongruente como el de una institución (los CDR), cuya misión es la de vigilar y controlar la vida tanto pública como privada de los ciudadanos.

En la apoteosis final del filme asistimos así a una reivindicación de la naturaleza plural de los signos dentro de una estética de la hibridez que, a diferencia de otros documentales del momento, no sugiere un mensaje ideológico claro. Esta ambigüedad termina instalándose en la cinta tras el consabido rótulo “FIN” al que de inmediato sigue una críptica coda: “...pero no es el fin”, algo que se repetirá en otros de sus cortometrajes.<sup>5</sup>

### Los del baile

Poco después, durante el llamado “Año de la Agricultura” (1965), Guillén Landrián dirigió otro cortometraje parecido: *Los del baile*. En él se entrecruzan de nuevo la cultura afrocubana y la realidad de los barrios populares de la capital.

La mayor parte del filme consiste en escenas de los habaneros bebiendo y bailando al ritmo del “mozambique,” estilo creado por Pedro Izquierdo (Pello El Afrokán) que combinaba la rumba afrocubana, el son y el *twist* afroamericano, popular a comienzos de los 60.<sup>6</sup> Aunque la intención de su realizador probablemente era simplemente ofrecer un nuevo retrato poético de la vida

<sup>5</sup> En una entrevista, Livio Delgado, camarógrafo del filme y uno de los grandes del cine cubano, comenta cómo *En un barrio viejo* fue bien recibido en el ICAIC. “Negro, esto es precioso”, dicen que comentó Julio García Espinosa, tras la proyección (Ramos, 2013). En cambio, el comentario despectivo de Fidel, que lo etiquetó de “afrancesado”, fue como un presagio de la futura caída en desgracia del director. Todos parecieron asentir y Espinosa, en su reseña para *Cine cubano*, modificó su opinión inicial: “el documental, sin embargo, pierde fuerza al aferrarse a esa especie de óptica nostálgica por los barrios viejos, similar al de aquellos turistas de antaño que alimentaban su sensibilidad disfrutando del rostro desvencijado, pobre, y, sobre todo estático, de los bohíos rurales” (cit. en Zayas 2010: 133).

<sup>6</sup> Tras su creación en 1963, el Mozambique tuvo un éxito extraordinario tanto en los medios masivos (la radio y la televisión) como en la calle. El estilo combinaba un enorme despliegue de percusión (algunos de los conciertos llegaban a concentrar un centenar de tambores) con coreografía muy intensas, en las que predominaban unos movimientos casi espasmódicos. Aunque algunos musicólogos sugieren que fue promovido por el régimen para contrarrestar la *beatlemania* (mal vista por las autoridades), tuvo paradójicamente un gran impacto en la música popular norteamericana y dio lugar a nuevas formas sincréticas, como el mozambique neoyorquino de Eddie Palmieri (Moore, 2006: 182).

urbana, la cinta guarda ciertas afinidades estéticas con la censurada *PM*.<sup>7</sup> Si, como se desprende de la prensa gubernamental, el “mozambique” había sido un encargo de Fidel para inspirar a los trabajadores voluntarios a participar en la cosecha anual de azúcar, *Los del baile* es un documental completamente alejado de la euforia política que dominaba la sociedad cubana, recreándose, como antes había hecho *PM*, en el componente lúdico de la vida cotidiana. Se situaba, por tanto, en las antípodas de la visión didáctica que el gobierno revolucionario había asignado al cine y, especialmente, a sus “Documentales Científico-Populares” (que fue la sección del ICAIC donde trabajó Guillén Landrián).

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

En las escenas callejeras, la cámara se va acercando a los transeúntes. Pero si unos bailan, otros trabajan, o esperan ociosos a que pase algo, en lo que Dylon Robbins ha calificado como una “amplia enciclopedia visual de movimientos, de cuerpos relajados, del desorden sincronizado y del exceso del goce público” (Robbins, 2013). Toda esta reivindicación de la fiesta espontánea, de lo puramente lúdico e improductivo, se desviaba peligrosamente de los documentales de propaganda oficiales, que subrayaban de forma beligerante los esfuerzos por aumentar la producción como una nueva manifestación de la lucha contra el imperialismo.

En este sentido, *Los del baile* recupera elementos de *PM*, uno de los títulos malditos del cine cubano, pero también anuncia otros de la que es, sin duda, la mejor y más conocida película de la década (y muy probablemente de todo el cine cubano): *Memorias del subdesarrollo* (1968). De hecho, fue Guillén Landrián quien, al parecer, ideó la secuencia inicial del filme de Gutiérrez Alea, a partir de una experiencia que tuvo en los carnavales de La Habana. Pero tal y como confesó en una entrevista, la dirección del ICAIC no permitió que su nombre apareciera en los créditos (Zayas 2010: 133). Recordemos que la secuencia que abre la película de Gutiérrez Alea muestra a la gente divirtiéndose al ritmo de mozambique (“Teresa/dónde está Teresa...”) interpretado por la orquesta de Pello el Afrokán. Se produce un disparo y un hombre cae muerto,

<sup>7</sup> Es bien conocido el tumulto provocado por el *affaire PM* en la escena política y cultural cubana. El inocente documental de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal desencadenó un efecto en cadena que culminó con los célebres encuentros de Fidel Castro con los intelectuales cubanos, en los que acuñó la famosa consigna “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro Ruz 13).

pero pronto se olvidan todos del incidente. El goce domina sobre la tragedia y la gente sigue bailando con el mismo entusiasmo y la misma música que presenta *Los del baile*.

Poco después del estreno de *Memorias*, Guillén Landrián reciclaría la escena dentro de su experimento más arriesgado en cine-collage: *Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969-1971). Irónicamente se trata de la escena de los créditos, entre los que, por supuesto, no hay ni rastro de su nombre.

### Ociel del Toa

A mediados de los 60, Guillén Landrián filmó en la Cuba oriental tres documentales, que componen la contemplativa y melancólica “trilogía del subdesarrollo”: *Ociel del Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) y *Reportaje* (1966). En ellos se explora la vida de los campesinos de la región y algunas de las transformaciones sufridas tras el triunfo de la Revolución.

El director quería, como explicó años después, hacer un cine original y personal, basado en temas inmediatos y plausibles. El intento de hacer algo así bajo la supervisión del aparato cultural del Estado fue un desafío, ya que cuestionaba indirectamente los triunfos de la Revolución: los tres muestran la ausencia de cambios radicales en áreas remotas de Oriente después del 59. Como recordó a menudo Julio García Espinosa (director del ICAIC de 1983 a 1991), Guillén Landrián se negaba a seguir el guion previsto para cada documental, poniéndose a sí mismo y a su propia obra bajo sospecha (Petusky Coger, 2005). Irónicamente, en sus producciones de 1968-1969 reciclaría algunas secuencias de estos filmes silenciados, evidenciando así, una vez más, el carácter incompleto de la Revolución. El atrevimiento le costaría caro.

Según el propio cineasta, *Ociel* surge de una conversación con Theodor Christensen.<sup>8</sup> Al plantearle temas posibles que abordar, el documentalista danés le sugiere explorar las áreas rurales de Cuba. Tras recibir la correspondiente autorización del ICAIC viaja a Baracoa y allí queda fascinado por la belleza del lugar y sus gentes: “Y entonces abordé *Ociel del Toa* como un fresco de Cuba a través de lo que era la vida de los campesinos de esa provincia. Sin ser muy optimista” (Petusky Coger, 2005).

El cortometraje se centra en un miliciano de dieciséis años con una educación de tercer grado que tiene que manejar una cayuca hasta comunidades que carecen de carreteras y no tienen otra forma de comunicación con el mundo.

<sup>8</sup> Tras el triunfo de la Revolución un nutrido grupo de directores europeos fue invitado por el ICAIC a visitar Cuba y contribuir a la formación de sus jóvenes cineastas. Entre ellos cabe destacar Chris Marker, Cesare Zavattini, Joris Ivens y Theodor Christensen. Durante más de un año Ivens y Christensen colaboraron con el departamento de documentales del ICAIC.

En este sentido, poco parece haber cambiado tras el triunfo de la revolución. Acabar con el aislamiento de los campesinos, sugiere el filme de Guillén Landrián, es una misión política. Al subrayar esto, se muestran los siguientes rótulos en la pantalla: “todo va al guajiro en cayuca: comida, ropa, los maestros / son horas con los pies en el agua / con los pies en el agua / es bueno que esto se sepa en La Habana”.

Las imágenes siguientes muestran la coexistencia de la realidad revolucionaria con reliquias aún vivas del pasado: Ociel y sus compañeros asisten a un baile, a una (supuestamente ilegal) pelea de gallos, a una asamblea educativa convocada por las organizaciones de masas y los servicios religiosos de una iglesia protestante. El cineasta comunica esta aparente contradicción en términos prácticos: “la muchacha que vende refrescos en el kiosko de la plenaria quiere ser joven comunista... / pero va a la iglesia con la tía / pero va a la iglesia / iglesia protestante del río Toa / los domingos por la noche no hay nada que hacer / y la iglesia se llena de guajiros”. Casi todos los aspectos de las vidas de estos campesinos subvierten los discursos oficiales sobre el impacto de la revolución en el campesinado: vivían aislados, practicaban su religión y eran dados al juego antes de la revolución y así permanecen también después.

*Ociel del Toa* despliega una gran variedad de juegos de montaje sin restituir una visión naturalista. Como han señalado Lillian Guerra y Dean Luis Reyes, el documental juega con la fragmentación y la ambigüedad (Guerra, 2012: 343; Reyes, 2010: 46). El cuerpo del joven Ociel se fragmenta mientras rema en el río para reconstituirse plásticamente en un juego de resonancias y reverberaciones, como también serán fragmentados, para atender a sus miradas y gestos enigmáticos, los demás personajes. Las voces se disocian de los cuerpos, pero no para editarlas en la banda sonora buscando ilustraciones o contrapuntos, sino para adoptar la materialidad de la palabra escrita en el rótulo que se inserta entre las imágenes de los rostros retratados de forma estática por la imagen en movimiento.

Este tipo de recursos apunta a una ruptura de las expectativas respecto a la naturaleza material del dispositivo cinematográfico; contribuye, además, a conectar la filmografía de Guillén Landrián con el modo reflexivo que Bill Nichols distingue entre los documentales de corte experimental. A diferencia del documental tradicional, el reflexivo subraya la construcción del artefacto cinematográfico y no se muestra interesado en “la” verdad, sino en la reconstrucción de una, entre otras muchas, verdades. Se trata de un modo fílmico que reconoce la imposibilidad de un sujeto puramente objetivo y en el que el espectador es, en última instancia, desafiado a cuestionar lo representado (Nichols,

2001: 194). Esta tendencia se presentará de una forma mucho más radical en sus últimos documentales.

### **Retornar a Baracoa**

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

El cortometraje recurre al arsenal característico de recursos formales del director: el uso y manipulación de la foto fija, la fotoanimación, los intertítulos, que usaría cada vez con más intensidad a partir de 1968. Todos estos recursos son formas de disfrazar al narrador y de dialogar con las imágenes y con el espectador de forma sorprendente y provocadora. Son también herramientas que usa para multiplicar el punto de vista que, a diferencia de los documentales clásicos del ICAIC, nunca es teledirigido ni dogmático. Todo se sugiere. Nada se afirma con certeza.

Una nota introductoria señala la relevancia histórica de Baracoa y su carácter casi inaccesible. Las imágenes (las montañas escarpadas, las carreteras en mal estado, un avión que aterriza) subrayan el aislamiento de la ciudad, mientras unas voces entonan una canción de amor a Baracoa. Las fotos fijas de un parque con la gente esperando algo indefinido y con la mirada perdida contribuyen a subrayar aún más, si cabe, las sensaciones de tedio y soledad. El rostro de un hombre joven aislado en un banco sobre el que se superpone la voz de Fidel arengando a las masas (“aquí lo importante es que no perdamos el espíritu juvenil y que los jóvenes no pierdan el espíritu revolucionario”) crea un contraste entre la llamada a la euforia revolucionaria que se esperaba de los documentales cubanos de aquellos años y el tedio del individuo en soledad condenado a una incomunicación tanto física (geográfica) como existencial.

A continuación, se nos presenta a los habitantes de Baracoa acudiendo a la sede del JUCEI (una de las primeras formas del gobierno local) para resolver cuestiones legales o encontrar soluciones a sus problemas.<sup>9</sup> No se ve a nadie

<sup>9</sup> En los primeros meses de 1961, se crearon nuevos órganos locales de poder denominados Juntas de Coordinación, Ejecución e Inspección (JUCEI), que tenían la responsabilidad coordinar empresas y organismos gubernamentales para permitir el mejor aprovechamiento de gran parte de los recursos en beneficio tanto de la municipalidad como de la nación.

del otro lado de la ventanilla. Solamente cuando una mujer dice que solo Fidel puede ayudarla, se escucha la voz de un funcionario (oculto al espectador) que dice estar allí para resolver los problemas de la gente sin que tengan que ir a hablar con Fidel.

En el montaje Guillén Landrián juega con el uso de intertítulos que le permiten evitar el narrador omnisciente propio de los documentales didácticos y la superposición de planos dispares y a menudo contradictorios que comunican efectos irónicos, paródicos o de puro extrañamiento. Una anciana negra articula un discurso incoherente mientras se superponen imágenes de un mulato contorsionándose en una ceremonia de santería. En la pared se aprecia un retrato de Fidel mientras el hombre no deja de convulsionarse. En otra entrevista, una mujer de aspecto humilde mezcla en sus palabras referentes religiosos y políticos: “Porque uno le pide a la Caridad, le pide a los santos, le dan la ayuda y le prestan la oportunidad. Pero en este caso, quien me la dio (refiriéndose a la casa) fue El Hombre. . . Fidel, ¿ese no es El Hombre?” La imagen corta bruscamente a una procesión en la iglesia.

Hay una secuencia especialmente notable que lleva al límite la estética del extrañamiento propia de la obra de Guillén Landrián. En ella una joven negra se arregla el pelo mientras escucha un empalagoso poema de José Ángel Buesa que un locutor recita en la radio con voz engolada:

La vida pasa. La vida rueda. Quizá se aparten tu alma y la mía. Pero el recuerdo nace y se queda. Y, aunque nuestro deseo no retroceda y nuestra llama se apague un día, mientras yo pueda soñar pueda regar mis sueños en la vereda de la armonía, tendré la dulce melancolía de aquellas frases entre la umbría y aquellos besos en la alameda.

La secuencia carece por completo de cualquier mensaje político, aunque es precisamente su inserción en el contexto de un documental del ICAIC lo que hace que cobre uno, pero muy distinto a la euforia revolucionaria que supuestamente debían transmitir los filmes de la época. Organizado sobre una sucesión de imágenes fijas, que evoca la técnica de Chris Marker en *La jetée* (1962), el segmento recrea poéticamente un momento trivial en la vida privada de una mujer que parece vivir al margen de la locura colectiva del país en aquellos años: “En Radio Baracoa hemos presentado *Una cita contigo*; un programa con versos y canciones para *ti*.” Lo que en un principio podría interpretarse como una estampa de la Cuba prerrevolucionaria “felizmente” dejada atrás con el triunfo de la Revolución, se convierte, para el espectador familiarizado con la obra de Guillén Landrián en una secuencia polisémica cargada de ironía. Al saber que se trata de unas imágenes rodadas en el Oriente cubano

cuando ya el delirio revolucionario estaba en pleno apogeo y que forman parte de un filme “maldito”, somos convocados a reevaluar su sentido aparente. Si bien *Retorno a Baracoa* fue un documental censurado, Guillén Landrián recicló la escena completa en *Coffea Arábica* (1968), insertándola entre otras de un impostado aliento panfletario.

El cortometraje termina con un intertítulo perturbador: “Baracoa es una cárcel con parque.” Esta vez, la visión sobre las personas es menos romántica y el cineasta encara de manera frontal los problemas sociales que les afectan: pobreza, inmovilismo, fatalidad.

### **Reportaje**

Su cortometraje también censurado de 1965, *Reportaje*, trata supuestamente el tema de la ignorancia y el valor que la educación tuvo especialmente en los primeros años de la Revolución. Digo “supuestamente”, porque la forma en que lo hace es tan radicalmente ambigua y asombrosa que en ningún momento tenemos la sensación de estar frente a uno de los típicos documentales didácticos del ICAIC. Para empezar el cineasta muestra a centenares de campesinos participando de una forma atípica en el simulacro de funeral de “Don Ignorancia”. A diferencia de lo que sucede en los rituales carnavalescos, los participantes marchan en silencio, portando carteles escritos pobremente y lloran (en lugar de bailar y celebrar), como si manifestaran irónicamente el duelo por la muerte de su propia ignorancia.

Al igual que en sus cortometrajes anteriores, *Reportaje* se caracteriza por un uso polisémico de la imagen, la banda sonora y el montaje que hace imposible reducir la narrativa a un mensaje definido. Tras prender fuego al ataúd de cartón, los campesinos se reúnen en asamblea para debatir sobre las nuevas escuelas y la importancia de aprender, pero al igual que ocurre con el funeral, todo es presentado de una forma extraña y ambivalente. No se ve la presidencia por ningún lado y los rostros parecen ajenos, como si no entendieran lo que está ocurriendo a su alrededor. Esos rostros son enfrentados a otros que miran desde sus marcos: los de los próceres de la Patria y otros referentes de la Revolución (Fidel, Martí, Maceo y Lenin). Una muchacha que aparecía en la procesión lleva en su cuello un crucifijo sobre el que la cámara se recrea durante unos instantes, subrayando todavía más los contrastes. Del crucifijo la cámara corta bruscamente al ataúd, como imágenes del pasado que se quiere enterrar.

La asamblea pronto da paso a la merienda y la merienda al baile que ofrece un clímax similar al de la mayoría de los documentales que Guillén Landrián dirigió en esta época. La singularidad de *Reportaje* es que el baile aquí es des-

naturalizado y presentado desde una perspectiva radicalmente subjetiva. Más que de una fiesta, parece tratarse de un siniestro ritual. Si bien bailan al ritmo del changüí, los campesinos lo hacen con rostros tan inexpresivos como antes. Miran a cámara mientras se mueven, pero sus movimientos no denotan alegría, sino dolor. Sus rostros sudorosos sugieren cansancio y resignación. Las esporádicas risas parecen ajenas al goce y el movimiento se ralentiza. Toda la secuencia parece tener un contenido perturbador (casi maligno).

La cámara se detiene en el bello rostro de una joven guajira adolescente de sombrero de yarey. No hay placer en su semblante (más bien extrañeza). No deja de mirar a cámara mientras baila a cámara lenta. Le sigue un fundido a blanco y un intertítulo que aporta una nota metatextual: “REPORTAJE: GÉNERO INFORMATIVO QUE SURGE EN EL SIGLO XIX Y QUE TIENE HOY ENORME IMPORTANCIA. POR LO GENERAL SE TRATA DE UN RELATO VIVO SOBRE UN HECHO O UNA REALIDAD QUE SE ESTUDIA O EXPONE”.

La ironía no puede ser mayor. El cortometraje es todo menos un reportaje objetivo convencional. Muestra un suceso, pero parodia las convenciones del género periodístico. Si no hay objetividad, aún menos puede observarse intención propagandística alguna. Landrián muestra el acontecimiento con una mirada poética y, por tanto, subjetiva. Las miradas indolentes de los campesinos contradicen el mensaje oficialista. La fiesta ya no funciona como catarsis purificadora sino como actividad turbia conectada con un modo de ser ancestral, ajeno a las consignas y las soflamas políticas.

A pesar de que *Ociel* fue premiado con la Espiga de Oro en el Festival de cine de Valladolid, los otros dos títulos de la trilogía fueron censurados. Tras completar *Reportaje*, el cineasta fue detenido por el G2 (el principal organismo estatal de inteligencia del Gobierno de Cuba). Guillén Landrián explicó su arresto en estos términos: “Por la ansiedad de lograr una posición dentro de la industria, me atreví a cosas que no fueron bien vistas, porque se trataba de un cine sobre el pueblo cubano, en esos momentos, que tenía que ser por lo menos con euforia y yo no la tenía” (cit. en Petusky Coger, 2005). Las autoridades lo acusaron de intentar salir del país sin autorización y fue sentenciado a dos años en el Presidio Modelo de Isla de Pinos (el mismo sitio al que en 1953 había ido a parar Fidel Castro junto a los demás asaltantes del Moncada). Tras un año de encierro desarrolló problemas nerviosos que lo obligaron a cumplir el resto de la sentencia bajo arresto domiciliario, pero no sin antes ser confinado en el Centro Psiquiátrico José Galigarcía, donde sería sometido a múltiples sesiones de terapia electroconvulsiva sin anestesia (Brown y Lago, 1991:68). En 1966, gracias a la mediación de Christensen, el ICAIC volvió a contratarlo. Dos años después realiza su documental más conocido y polémico.

mico: *Coffea Arábica*. Dicen que algunos se escandalizaron ante la escena que mostraba a Fidel Castro ascendiendo un montículo mientras se escuchaba de fondo la canción de los Beatles, “Fool on the Hill”. Lo ocurrido fue bastante más complejo. En 1970, Guillén Landrián fue arrestado de nuevo y detenido en la Prisión Combinado del Este en La Habana. Un año después dirigió sus últimos cortometrajes, que no llegarían a ver la luz hasta 30 años después. En 1972, el ICAIC lo expulsó definitivamente del Instituto porque sus filmes eran “inconsistentes con los fines de la revolución.”. Sin la posibilidad de trabajar en la industria cinematográfica, se vio obligado a desempeñar todo tipo de empleos. En 1976 fue acusado de “desviacionismo ideológico” y de conspirar para asesinar a Fidel Castro, acusación basada, al parecer, en unos comentarios extemporáneos hechos en una fiesta. Llevado a Villa Marista en La Habana, estuvo retenido sin cargos y fue interrogado durante seis meses. En 1977 un Tribunal Militar lo sentenció a dos años de cárcel. Con su salud debilitada fue transferido, a petición de la Seguridad del Estado, al pabellón Carbó-Serviá del Hospital Psiquiátrico de la Habana, donde fue sometido a nuevas sesiones de electroshocks. En 1988 participó en una exposición de artistas disidentes que fue intervenida por la Seguridad del Estado. Al año siguiente se le permitió emigrar a Miami, donde pasó el resto de su vida pintando, viviendo de motel en motel y frecuentando los ambientes marginales de la ciudad, que retrató en el documental *Inside Downtown* (2001).

### Conclusiones

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

A pesar de haber alcanzado un gran virtuosismo y originalidad durante la llamada década prodigiosa del cine cubano (los años 1960), los documentales de Guillén Landrián siguen arrinconados en la historia oficial. Michael Chanan no le dedica ni una sola línea en ninguna de las dos ediciones de su historia del cine cubano y hasta muy recientemente los críticos se limitaban a señalar la semejanza de sus últimos documentales con los de Santiago Álvarez; pero, a pesar de que gran parte de los recursos formales sean similares, las diferencias en su sentido y funcionalidad son aún mayores. Y es que, en gran

medida, podríamos interpretar muchos de los filmes de Guillén Landrián como una parodia del documental épico-doctrinario, del que Santiago Álvarez fue su máximo representante. Si el cine de este fue siempre didáctico y propagandístico y, aun en su época más experimental, estuvo signado por el maniqueísmo ideológico y la ortodoxia política, el de aquel nunca abandonó la ambigüedad y el inconformismo. Cuando dirigió documentales de propaganda, porque eran los únicos que le permitieron realizar a finales de los 60, dicha propaganda en su obra suena siempre impostada y es invariablemente deconstruida mediante el uso de la ironía y la parodia. Una gran parte de sus documentales tienen como clímax la fiesta y el baile, lo que supone un contraste con el sobrio discurso revolucionario del momento. Los grupos subalternos, como la comunidad afrocubana o los olvidados campesinos del interior del país, adquieren en su filmografía un protagonismo inusual en el cine del ICAIC.

Aunque integró con virtuosismo la cultura popular y de masas dentro de una filmografía crítica y autorreflexiva, su vocación de marginalidad lo llevó a convertirse no solo en *enfant terrible*, sino también en un enigma histórico. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, cuyo cine no ha soportado el paso del tiempo, el de Guillén Landrián mantiene su frescura y modernidad originales. De hecho, se ha convertido en uno de los principales referentes del nuevo documental cubano producido en el siglo XXI.

A pesar de la mirada crítica de sus filmes, Guillén Landrián mantuvo a lo largo de su vida que nunca pretendió que sus obras fueran desleales. Lo que las hace tan problemáticas es la ambigua relación que establecen con el espectador. A medida que fue pasando el tiempo, su mirada se fue haciendo cada vez más subjetiva y personal; también más ambigua, y esto, a pesar de que sus últimos cortometrajes fueron hechos por encargo y bajo el encorsetamiento ideológico que imponía su adscripción al Departamento de Documentales Científico-Populares del ICAIC.

### Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1971). Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. *Casa de las Américas*: 65-66.
- Aching, G. (2002). *Masking and Power: Carnival and Popular Culture in the Caribbean*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brown, T. (2013). *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Castellanos, J. & Castellanos, I. (1988). *Cultura afrocubana*, vol. 3. Miami: Ediciones Universal.
- Castro Ruz, F. (1991). *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Chanan, M. (1985). *The Cuban Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Borrero, J. (2012, julio 12). Enciclopedia Popular del ICAIC (1961-1963). *Cine cubano: la pupila insomne*. Disponible en: <https://cinecuban.olapupilainsomne.wordpress.com/2012/07/12/enciclopedia-popular-del-icaic-1961-1963>.
- Garland Mahler, A. (2015). “Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café”: Race and the Cuban Revolution in Nicolás Guillén Landrián’s *Coffea arábica*. *Small Axe*, 19(1): 55-75.
- Guerra, L. (2012). *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Howe, L. (2004). *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Juan-Navarro, S. (2017). Cine-collage y autoconciencia en el nuevo documental cubano. In A. Sosa Cabañas (ed.), *Reading Cuba* (pp. 251-266), Valencia: Aduana Vieja.
- Moore, C. (1988). *Castro, The Blacks, and Africa*. Los Angeles: University of California Press.
- Moore, R. (2006). *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Petusky Coger, L. (2005, septiembre 2). Entrevistas: El cine postergado. *Cubaencuentro.com*. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050904/74540a9e00385c591a45bac12d946245>.

- Ramos, J. (2013). Filmar con Guillén Landrián: Entrevista a Livio Delgado. *La fuga*. Disponible en: [www.lafuga.cl/filmar-con-guillen-landrian-entre-vista-a-livio-delgado/663](http://www.lafuga.cl/filmar-con-guillen-landrian-entre-vista-a-livio-delgado/663).
- Reyes, D. (2010). *La mirada bajo asedio: el documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Reyes, D. (2013). Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián. *La fuga*. Disponible en: [www.lafuga.cl/exhumaciones-de-nicolas-guillen-landrian/660](http://www.lafuga.cl/exhumaciones-de-nicolas-guillen-landrian/660).
- Robbins, D. (2013). *Los del baile*: pueblo, producción, performance. *La fuga*. Disponible en: [www.lafuga.cl/los-del-baile/658](http://www.lafuga.cl/los-del-baile/658).
- Zayas, M. (2010). Nicolás Guillén Landrián: muerte y resurrección. *Cinemas d'Amérique latine*, 18(1): 121-135.

### **Filmografía**

- Café con Leche* (2003), de Manuel Zayas.
- Coffea Arábica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián.
- Desde La Habana: ¡1969! Recordar* (1969-1971), de Nicolás Guillén Landrián.
- En un barrio viejo* (1963), de Nicolás Guillén Landrián.
- Inside Downtown* (2001), de Nicolás Guillén Landrián.
- Los del baile* (1965), de Nicolás Guillén Landrián.
- Ociel del Toa* (1965), de Nicolás Guillén Landrián.
- Reportaje* (1966), de Nicolás Guillén Landrián.
- Retornar a Baracoa* (1966), de Nicolás Guillén Landrián.
- Taller de Línea y 18* (1971), de Nicolás Guillén Landrián.
- Un festival* (1963), de Nicolás Guillén Landrián.