

Ramos, Julio and Dylon Robbins, eds. *Guillén Landrián o el desconcierto filmico*.
Almenara, 2019. 303pp.

ROJO ROBLES
BARUCH COLLEGE, CUNY

En los primeros años de este siglo, se abrieron sin bullicio parte de los archivos subvalorados del Instituto Cubano de Artes Cinematográficos (ICAIC). De las muestras de nuevos realizadores organizadas por Juan Antonio García Borrero y Jorge Luis Sánchez (2000-03), se genera el fenómeno arqueológico en torno al documentalista iconoclasta Nicolás Guillén Landrián. La violencia del montaje, la elegía a la fragmentación, así como un recuento histórico y crítico atravesado y saturado de materiales audiovisuales, conmociona. Este visionado tiene una diseminación vírica que suscita una reevaluación de la obra a través de documentales e incrementalmente de escritos como los que componen esta antología pionera editada por los latinoamericanistas Julio Ramos y Dylon Robbins. El redescubrimiento de Guillén Landrián tiene un efecto desestabilizador que puso en crisis el discurso oficial del documental cubano y la historiografía del ICAIC. Es a este sentido al que alude la palabra desconcierto en el título del libro. Guillén Landrián se presenta como una figura desconcertante que descompone las narrativas y mediaciones aventajadas de la revolución cubana. Ramos y Robbins amplían el modelo del dossier online trabajado inicialmente en la revista chilena de cine, *La Fuga* (2013). La antología ofrece un conjunto híbrido de escritos organizados a partir de cuatro modelos analíticos interconectados: el (contra)archivo, la semántica racial, la estética experimental y la mediación tecnológica en la urbe.

En la primera sección del libro, “El archivo a Contrapelo”, los editores han puesto en diálogo tres ensayos y una entrevista—esta es la estructura de casi todas las secciones—que buscan contextualizar la manera en la cual emerge, décadas después de su producción y censura por el ICAIC, lo que ahora se podría catalogar como el archivo Guillén Landrián.

El ensayo que abre “El fantasma del café” de Juan Antonio García Borrero propone que cual fantasma, Guillén Landrián ha regresado con potencia icónica en un momento en que su provocación con el lenguaje artístico e intelectual puede ser sondeada con herramientas analíticas más complejas que las que propusieron los miembros del ICAIC en los 1960 y tempranos 1970. La idea del fantasma

también facilita entender al cineasta como una figura latente que se resiste a ser domesticado y su obra-archivo como un discurso (des)articulado a partir de dinámicas sumergidas. García Borrero además resalta las afinidades estéticas entre Guillén Landrián y otros cineastas interesados en hacer un registro de la afrocubanidad como Sara Gómez y Tomás Gutiérrez Alea.

Continuando con las conexiones cinematográficas, en “Documentos en la sombra” Rafael Rojas sugiere que habría que situar a Guillén Landrián en una conversación vanguardista con Dziga Vertov y el cine ojo. Esta propuesta estética de los 1920 proponía la cámara como un agente inmerso en las prácticas proletarias en la ciudad. Según Rojas, además de esta propensión al retrato urbano, Guillén Landrián propone el cambio revolucionario en Cuba como un desgarramiento y en esto ve nexos con el escritor Reynaldo Arenas y el grupo editorial El puente. Tal como el director, estos escritores utilizan la obra artística como un cuestionamiento a la razón revolucionaria.

Abordando cuestiones de influencia, el ensayo de Dean Luis Reyes, “Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián”, describe las influencias del documentalista en nuevos directores cubanos. Reyes señala que las estrategias recientes de la no ficción como el montaje de sentidos no lineales, los ensartes que intentan figurar lo inmaterial, el asincronismo sonoro-visual, la composiciones inarmónicas que acentúan tensiones, o la polifonía, son prácticas que, como hizo Guillén Landrián en su época, mantienen una agenda de negación ante la tradición del documental cubano canónico.

Esta sección cierra con la conversación titulada “Cine, archivo y poder” entre el documentalista Manuel Zayas y Julio Ramos. Zayas es responsable del documental *Café con leche* (2004), el estudio fílmico que dio visibilidad y recompuso el archivo Guillén Landrián. Para Zayas este archivo requirió un trabajo de arqueólogo y un rastreo de historias ocultas. Zayas comenta que la muerte del cineasta durante el proceso de producción cambió la perspectiva de su documental. El director decidió centralizar la voz de Guillén Landrián y hacerle un homenaje por medio de la disociación de signos.

“El desface racial”, la segunda unidad de la antología, propone un debate en torno a la posibilidad de hacer una lectura de raza, negra, de la obra de Guillén Landrián. Esta sección elucubra las complejidades de las operaciones formales del cineasta negro y se propone que estos ordenamientos forman parte del linaje artístico afrocubano.

Julio Ramos abre esta reflexión con el ensayo “Guillén Landrián: cine, poesía y locura”. Ramos establece un enlace genealógico con el tío de Guillén Landrián, el consagrado poeta, Nicolás Guillén y una reflexión en torno a la experimentación en la poesía afrocubana. Para Ramos, Landrián se inscribe en una nueva economía de la intermedialidad con diálogos, contrapuntos y disputas que abarcan los terrenos de la contracultura y que reta la coherencia racional, ambos aspectos leídos por

muchos como locura. Ramos enfatiza la influencia experimental afrocubana de Nicolás Guillén en los poemas “Un largo lagarto verde” o “Elegía a Jesús Meléndez” y su enfoque poético intermedial. Al insertarlos en las películas, Landrián le devuelve al trabajo de su tío Guillén, una fuerza crítica renovada que cinematiza y disloca estos materiales cognitivos, líricos y afectivos.

Odette Casamayor-Cisneros, en “Espejos”, enfatiza el poder encerrado en la mirada de los personajes anónimos negros. Para ella, este mirar implica una agencia contrahegemónica en tanto que rompe epistemologías y visiones institucionalizadas. Esto se logra en Guillén Landrián gracias a un mirar afro. El mirar en sus películas sucede como interpelación al espectador. Hay una relación de espejo que entrona empatía y respeto hacia la cotidianidad y el trabajo negro.

En “Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café”, Anne Garland Mahler resalta la contradicción del apoyo del gobierno cubano a las luchas de liberación negra fuera del país por medio del discurso y la estética tricontinental. Al respecto, ella interpreta como *Coffea Arábica* (1968) hace un señalamiento—que atraviesa forma y contenido—a la hipocresía del discurso estatal. Mahler argumenta que en su polémico documental, Guillén Landrián sugiere que las jerarquías raciales del legado colonial se perpetuaron en las políticas agrarias de la revolución.

Esta sección cierra con “Nicolás Guillén Landrián en la historia del documental cubano”, la entrevista de Ramos al cineasta y programador Jorge Luis Sánchez. Sánchez entiende que Guillén Landrián lleva a cabo un choteo refinado con recursos cinematográficos superlativos. Su humor irreverente es de una fina elaboración con una construcción polisémica que requiere varias capas de lectura. Ante los planteamientos de Ramos en torno a la racialización de y en Guillén Landrián, Sánchez argumenta que el comentario de raza, si bien presente en sus cortos, está subordinado a la estética contracultural que él identifica como mayormente blanca.

La tercera parte de la antología, “La intervención experimental”, propone un examen formal de la obra. Quizás el ensayo de Olga García Yero, “Guillén Landrián fundador de imágenes”, resume el análisis estético que imbrica los textos de este segmento. Guillén Landrián integró saberes, rompió las fronteras establecidas entre campos discursivos y le pidió al espectador una participación intensa. García Yero ve en Guillén Landrián confluencias culturales entre pintura y cine, estéticas visuales afro y una conciencia histórica de raza. El director sostiene el placer de la imprecisión, una estética fraccionada y de la mutilación del texto auditivo. Guillén Landrián, dice, le abre las puertas al neobarroco y a la posmodernidad en los usos que hace de la cita, el pastiche, la ironía, el collage pop y la mirada humorística a una realidad convulsa.

Raydel Araoz, en “Baracoa. Una trilogía de la montaña”, por su parte, afirma que la serie deja ver el paso de un cine contemplativo a zonas estéticas más radicales. Con *Ociel del Toa* (1965), Guillén Landrián hace una lectura simbólica del espacio. La película se organiza a partir de las relaciones del protagonista con su entorno. Los principales bloques temáticos y poéticos son el trabajo y el ocio y la fusión de ideologías y funciones narrativas. En *Reportaje* (1966) Guillén Landrián presenta una asamblea campesina para sugerir como la política revolucionaria penetra dentro de la cultura popular. En el documental, la música genera tensión y sensaciones enigmáticas que junto a las imágenes ralentizadas interpelan con extrañamiento a la audiencia. En *Retornar a Baracoa* (1966), el director organiza un estructura circular a partir del motivo del avión y las nuevas rutas, los escapes y regresos. Las entrevistas en off, el sonido directo, la voz radial y el discurso de Fidel Castro son elementos de edición aural que le roban protagonismo a la fotografía. En este documental también se afianza la libre asociación y la visualidad ecléctica.

En “El extraño caso de *Reportaje* (1966)”, Ruth Golberg enfatiza lo relevante de este ciclo. Ella propone que este documental articula las técnicas disyuntivas del surrealismo con una lógica de la contradicción. Golberg arguye que Guillén Landrián subvierte las técnicas tradicionales del filme de propaganda. Este filme se encarga de resaltar la compleja dicotomía “nosotros”—los campesinos, la audiencia mediante el proceso de identificación—y “ellos”—las figuras y dogmas de la revolución. El cineasta satiriza la desvinculación de los campesinos con el discurso revolucionario. Golberg propone que al final no sabemos el espectro completo de verdades por los métodos de distanciamiento aunque nos damos cuenta del poderoso impacto de la construcción fílmica.

Como cierre a esta sección, la entrevista de Ramos, “Filmar con Guillén Landrián”, le da voz al fotógrafo Livio Delgado, colaborador asiduo del cineasta. Para Delgado, Guillén Landrián era un adelantado, un director con firma y estilo, intuición extraordinaria y una inclinación por el trabajo espontáneo. Delgado dice que filmar en el Toa tuvo un sentido de aventura. Vivían, celebraban y filmaban con los campesinos en un ritmo orgánico.

La cuarta parte, “La mediación tecnológica”, reflexiona acerca de los modos de intercesión propios a la obra de Guillén Landrián, así como sobre las problemáticas de inscripción, reproducción y transmisión. El comentario en torno a las distintas líneas de recepción e intervención mediática se conjuga con una ponderación en torno a la urbe como fuerza motriz del trabajo documental.

En su ensayo “Ruido”, Dylon Robbins propone que Guillén Landrián hace un uso analítico del concepto titular como un calificador de la marginación y la racialización. Robbins demarca el trasfondo de experimentación sonora dentro de la ICAIC y su grupo musical (GESI). Entiende estas

propuestas como una paleta de audio de la que se nutre Guillén Landrián pero a la que también aporta. Robbins señala como en películas como *Desde La Habana ;1969! Recordar* (1970) el ruido tiene la capacidad de contaminar, reacomodar y transformar la sensibilidad del poder. Los filmes de Guillén Landrián son ruidosos porque complican la asimilación e interpretación fácil de acuerdo con un solo criterio de verdad.

Ernesto Livon Grossman en “Nicolásito’s Way” interpreta a su vez que las restricciones de difusión de la obra de Guillén Landrián se debieron a los desafíos formales. Grossman observa la influencia de cineastas de la izquierda europea que viajaron a Cuba, como Chris Marker, Agnès Varda, o Jean-Luc Godard. A su vez este referente a los directores europeos sitúa a Guillén Landrián dentro de las conceptualizaciones del situacionista, Guy Debord. Para Livon Grossman, *Coffea* alude a una deriva debordiana que desestabiliza el didactismo por medio de múltiples registros semánticos y una narrativa paratáctica. Este “detournement” debordiano implica una distancia crítica capaz de resistir la sobredeterminación del sistema de imágenes. Grossman entiende que Guillén Landrián forma parte de una izquierda que, más allá de sus filiaciones nacionales, desea mantener una mirada crítica sobre las instituciones, incluso sobre las que apoya.

Juan Carlos Rodríguez, en “De la ciudad como rutina a la ciudad como proceso productivo”, identifica, por su parte, que en los documentales *En un barrio viejo* (1963) y *Los del baile* (1965), La Habana se revela como una ciudad-rutina que hace hincapié en los repertorios gestuales y motrices de una corporalidad popular. En la trilogía del Toa, más que un paisaje representado, la capital es una ciudad interpelada como destino posible de la representación de un campesinado. Posteriormente, la representación crítica de La Habana en Guillén Landrián se vuelve un cuestionamiento de la ciudad-proceso. En *Coffea* y en *Desde La Habana* el cineasta se enfoca en un paisaje hipermediatizado que se desterritorializa dentro de un proceso saturado de incógnitas. Allí aparecen dos ciudades disonantes, por un lado una ciudad alucinada que opera como delirio histórico y por el otro, una ciudad que funciona según una razón de estado. Rodríguez argumenta que en *Inside Downtown* (2001) Guillén Landrián y su codirector Jorge Egusquiza se sumergen en una ciudad donde reina el consumo y sorprenden los encuentros fortuitos.

Jessica Gordon-Burroughs discute este último filme como cierre en “Muted”. Gordon-Burroughs enfatiza los conflictos de la circulación digital de la obra de Guillén Landrián. Ese habitar del archivo en YouTube lo lee como una pérdida de resolución y sonido. Este panorama en la distribución de imágenes presenta nuevas problemáticas, ya que el internet crea un nuevo dominio de comercio y privatización. La metáfora jurídica-disciplinaria de los sistemas de reconocimiento sónico

proponen interrogaciones inherentes a su obra, como por ejemplo, ¿qué factores le permiten a Guillén Landrián hablar o ser oído? ¿Cuáles son las rupturas y continuidades de las políticas archivística de Guillén Landrián? ¿Cuáles son las pérdidas en este tipo de visionado en los confines de las pantallas portátiles? Dentro de esta interrogación ella indaga en *Inside Downtown*, su último documental, ya que este se produce en contacto con las estéticas DIY digitales del siglo 21. Esta oda pausada sobre el paisaje de Miami analiza el aislamiento de los creadores cubanos. Guillén Landrián inmortaliza las vidas hacinadas y comprimidas de los residentes. Registra un contrato social fallido e intenta descifrar los rasgos impersonales del *downtown*. Esta película precaria metaforiza precisamente la contingencia en la circulación de la obra del cineasta.

El ensayo de Gordon-Burroughs cierra el círculo iniciado por la entrevista de Julio Ramos a Gretel Alfonso “Regresar a La Habana con Guillén Landrián”, prólogo complementario no solo al libro sino también al excelente documental realizado por Ramos y Araoz en 2013. En esta entrevista, Alfonso contextualiza las experiencias de Guillén Landrián en Cuba: la infancia en Camagüey, las relaciones tensas con el ICAIC, los sufrimientos en cárceles e internados psiquiátricos hasta la vida dura en Miami junto a ella. Tal como los saltos por apartamentos que organizan *Inside Downtown*, Alfonso señala como ellos vivieron desplazándose por habitaciones temporeras. Alfonso acentúa cómo este periodo fue inestable, si bien de una digna creatividad. Guillén Landrián realizó un trabajo prolijo de escritura poética y cerca de 5,000 cuadros y dibujos que vendía a coleccionistas privados, así como su último documental en torno a esa vida frágil de la diáspora.

En conclusión, este volumen se vuelve una referencia indispensable, no solo para estudiosos de la obra de Nicolás Guillén Landrián, sino también para los investigadores de los incrementales archivos filmicos en la red y los revisionistas del canon del cine cubano y latinoamericano. La antología constituye la culminación de un trabajo de investigación, creación y recopilación de años. En ella ocurre una interacción poco usual de críticos y realizadores cubanos, caribeños, latinoamericanos y estadounidenses. Representa un modelo muy saludable de diálogo ya que el volumen acepta las contradicciones proponiendo un verdadero debate de ideas y lecturas. La construcción editorial se destaca por el atravesamiento de geografías académicas, ensayísticas y periodísticas. Al leerlo en conjunto es posible que se perciban ciertas reiteraciones. Estas repeticiones hacen notar la naturaleza independiente de los ensayos reunidos que responden a foros dispares. Sin embargo, con rigor, el libro abre un camino analítico en el cual se puede leer a Guillén Landrián, no ya como una figura excepcional del cine cubano, sino en conjunto con otros cineastas, estéticas y teorías. Esto se agradece y podría crecer en otros estudios. La inserción del tema de raza es muy acertada también ya que reta la noción

blanca de vanguardia y experimentación. Permite pensar futuras intervenciones en las cuales se discutan las relaciones de Guillén Landrián con el cine negro caribeño y las estéticas de fragmentación y bricolaje de este. Tal como afirman Ramos y Robbins, el libro es una invitación a seguir explorando cómo Guillén Landrián y la red de creadores aledaña, transforman modelos filmicos, la apreciación de lo sensible y las categorías normativas de los regímenes políticos y cinemáticos.