

Guillén Landrián
o el desconcierto fílmico

Julio Ramos
Dylon Robbins (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© los autores, 2019

© Almenara, 2019

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-34-5

Imagen de cubierta: © W Pérez Cino, 2019

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

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

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

DE LA CIUDAD COMO RUTINA A
LA CIUDAD COMO PROCESO PRODUCTIVO
LA HABANA DE LOS AÑOS SESENTA
EN LOS DOCUMENTALES DE NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN

Juan Carlos Rodríguez

Tal como sucede en otras tradiciones cinematográficas latinoamericanas, los documentalistas cubanos han privilegiado lo nacional como imaginario geográfico y social. Sin embargo, al inicio del documentalismo revolucionario de los años sesenta se puede hablar de una ciudad latente, de un paisaje urbano centelleante, que incita representaciones de la realidad cubana. En su ensayo «Nuestro cine documental», publicado en la *Revista Cine Cubano* en 1964, Julio García Espinosa ofrece un panorama de los primeros cinco años de cine documental en la isla¹. Llama la atención que ocho de los quince

¹ Como ha recordado Jorge Luis Sánchez en *Romper la tensión del arco: Movimiento cubano de cine documental* (2010), esta pieza es clave para entender la evolución del documental cubano, pues allí García Espinosa da cuenta de algunos aciertos de los directores cubanos en la representación cinematográfica de la compleja realidad nacional. Según Sánchez, la importancia del texto no radica solamente en el acopio de logros que identifica el autor. Su relevancia también se desprende del hecho de que el autor cierra el texto aludiendo a la existencia de una crisis en la representación de la realidad cubana a partir de 1963. Para García Espinosa, los cineastas cubanos habían perdido los vínculos orgánicos con su entorno social y eso daba paso a la confusión ideológica, la cual «crea sus mitos» y «logra también una mezcla extraña» (1964: 20). La ansiedad de García Espinosa, según explica Alberto Roldán, pudo estar motivada por una angustiada recepción de los documentales cubanos en el festival de Leipzig por parte de

documentales discutidos por García Espinosa propongan miradas a la ciudad desde distintas ópticas: *La vivienda* (Julio García Espinosa, 1959), *Asamblea General* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *Gente de Moscú* (Roberto Fadiño, 1963), *Historia de un Ballet (Suite Yoruba)* (José Massip, 1962), *Colina Lenin* (Alberto Roldán, 1962), *En un barrio viejo* (Nicolás Guillén Landrián, 1963), *El parque* (Fernando Villaverde, 1963) y *Una vez en el puerto* (Alberto Roldán, 1963). Lo significativo de esta lista es que insinúa un recorrido crítico que invita a explorar el rol de la ciudad y de la representación de realidades urbanas en el documental cubano.

A juzgar por la selección de García Espinosa, parte del desarrollo del lenguaje cinematográfico nacional en el documentalismo cubano de los sesenta conllevó la búsqueda de un lenguaje propicio para la representación de fenómenos urbanos. Aunque en estas producciones La Habana se inscribe como metáfora nacional, sinécdoque del país o símbolo de la modernidad, esa ciudad de celuloide en ocasiones conserva elementos muy característicos que la ponen en tensión con el imaginario nacional². Podemos decir que la ciudad y lo urbano alimentan el inconsciente político del documental cubano.

cinastas del bloque soviético que cuestionaban «si el cine cubano había perdido el aliento revolucionario» (2002: 150). A contrapelo de la ansiedad expresada por García Espinosa, Sánchez abraza la mezcla como zona productiva. Para Sánchez, es precisamente esa mezcla de recursos alusiva al repertorio cultural de la cubanía la que dará impulso al cine documental en la isla (2010: 102). Dicho movimiento documental cubano, propone Sánchez, se articulará al amparo de dos figuras que, precisamente, en sus documentales de 1963, irán afinando sus horizontes creativos: Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián. Con *Ciclón*, de Álvarez, y *En un barrio viejo*, de Guillén Landrián, aparece un modo de hacer cine documental que acude a la mezcla de estilos para establecer su cubanía.

² Vale aclarar que en la Cuba de los años sesenta se documentaron también otras ciudades que no eran la capital. *Iré a Santiago* (Sara Gómez, 1964) y *Guanátanamo* (José Massip, 1967) evidencian el interés por las ciudades de provincia. *Gente de Moscú*, mencionada por García Espinosa, anticipa el interés de los documentalistas cubanos por la filmación de ciudades en otros países, interés que se

Si analizamos los títulos mencionados por García Espinosa, queda claro que la mayoría de estos documentales se presentan como miradas a espacios urbanos genéricos de cualquier ciudad, tales como el parque, el barrio viejo o el puerto. Otros aluden a problemas urbanos, como la vivienda, o actividades características, como son la asamblea y el ballet. Curiosamente, el único título alusivo a un lugar específico es *Colina Lenin*, documental grabado en el municipio de Regla, un sector de la periferia urbana que forma parte de la zona metropolitana. Más que un lugar distintivo, La Habana es un espacio urbano implícito, una ciudad inferida. Vista a la luz de los títulos de estos documentales, la capital cubana evoca rincones, retos y eventos emblemáticos de cualquier paisaje urbano moderno. Pero, lejos de proponer una visión monolítica de la ciudad, los documentales producidos por el ICAIC durante los primeros años de la Revolución ofrecen una visión diversa de los fenómenos urbanos. No sólo revelan las distintas Habanas que coexistieron en la etapa inicial revolucionaria de los años sesenta, sino también esa poderosa «confusión» de miradas que hicieron posible aquella amalgama de ciudades yuxtapuestas.

De la enumeración provista por García Espinosa se desprenden varias ciudades: ciudad-proceso, ciudad-evento, ciudad rutina. Pese a las deficiencias reconocidas por el propio García Espinosa en el ensayo antes citado, *La vivienda* surge como modelo de aquellos documentales de microbrigadas enfocados en el fenómeno constructivo, en los

crystalizará distintivamente en *Cerro Pelado* (1966) y *Hanoi, martes 13* (1968), ambos de Santiago Álvarez, documentales que ofrecían miradas complementarias desde las cuales la capital cubana podía advertir sus diferencias con el resto del mundo. La tensión entre los documentales que representan la capital cubana y los realizados por cineastas cubanos en otras ciudades, tensión ya presente en la lista de Espinosa, adquiere otras connotaciones si la discusión del documental urbano dentro y fuera de Cuba incorpora el análisis de los documentales realizados por el exilio cubano en sus distintas etapas y desde distintas ciudades norteamericanas y europeas.

que la ciudad aparece enmarcada dentro de un proceso de transformación física y social. Contrario a *La vivienda, Una vez en el puerto* plantea los cambios ocurridos en el espacio urbano después del triunfo de la revolución, pero con el motivo de acentuar la permanencia de asuntos del pasado, lo que de algún modo sugiere la brecha entre la transformación física y el conformismo social. En cambio, *Asamblea General* propone una mirada a la ciudad como evento, como zona de movilización masiva, lo cual establece las bases para el desarrollo del reportaje documental en Cuba. *Gente de Moscú, El parque y En un barrio viejo* plantean la posibilidad de observar la ciudad como una confluencia de rutinas compuestas por cuerpos que despliegan distintos hábitos y gestos. No podemos olvidar que el interés por la ciudad documentada a partir de sus rutinas es un elemento central de una producción anterior, *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), documental que García Espinosa no menciona porque había sido censurado por el ICAIC. En estos documentales, la ciudad como rutina se va creando a partir de un montaje de imágenes que va traducándose en atmósferas que incitan sensaciones del lugar (el parque, el barrio) y del itinerario (la noche). Sólo una Habana ha quedado fuera del recorrido que nos ofrece García Espinosa: la ciudad que se revela como acervo de estilos arquitectónicos. Esta ciudad, ya filmada entonces, adquirirá mayor presencia en el documental cubano a partir de la década de los ochenta, cuando la capital cubana sea declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

La Habana vista como evento político o proceso de transformación física y social convive en estos años con La Habana vista como performance, espectáculo y fiesta de pueblo. Tanto *En un barrio viejo* como *Colina Lenin* e *Historia de un Ballet* exploran las rutinas habaneras a partir de los poderes expresivos y convocantes de las culturas afrocubanas. La ciudad como performance y espectáculo musical en cada uno de estos documentales reclama distintos espacios: los interiores de *En un barrio viejo*, las calles de *Colina Lenin*, y el viaje del solar al escenario teatral de *Historia de un ballet*. La Habana afrocubana

y musical también jugará un rol importante en dos documentales posteriores: *Nosotros, la música* (Rogelio Paris, 1964) y *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (Sara Gómez, 1964). Las Habanas representadas en los documentales cubanos han servido de marco para articular zonas de negociación y tensión entre los repertorios culturales de la capital cubana y el proyecto épico y político de la Revolución.

De los documentalistas mencionados por García Espinosa, Nicolás Guillén Landrián es quizás el que más insistió en problematizar la representación de La Habana de los años sesenta y principios de los setenta. Si nos detenemos en su filmografía, vemos que sus documentales cubren más de una década de imágenes cambiantes de la capital cubana. Habría que preguntarse cuántas ciudades filmó y editó Nicolás Guillén Landrián. Valdría la pena estudiar los imaginarios urbanos que se han proyectado en sus documentales. En lo que sigue voy a detenerme en la representación de La Habana de los años sesenta en dos de sus filmes: *En un barrio viejo* (1963) y *Coffea Arábica* (1968). Intento registrar un desplazamiento en la cartografía de documentales urbanos que Guillén Landrián nos deja como legado: el movimiento desde La Habana como rutina popular a La Habana como proceso productivo. La primera es una ciudad compuesta por un montaje fotogénico que revela atmósferas de lo cotidiano. La segunda, en cambio, responde a un montaje asociativo en que la ciudad se revela como paisaje hipermediatizado.

Con el fin de ubicar esta discusión dentro de un panorama más amplio que invite futuras reflexiones sobre el rol de la ciudad en el cine de Nicolás Guillén Landrián, quisiera proponer una historización del documentalismo urbano de este director que pasa por cinco etapas. En sus primeros documentales (*En un barrio viejo*, 1963, y *Los del baile*, 1965), La Habana se revela como espacio profílmico y ciudad-rutina que revela los repertorios gestuales y motrices de una corporalidad popular. A esta ciudad le sigue La Habana de *Ociel del Toa* (1965): más que un paisaje representado, la capital se revela como ciudad interpelada, como destino posible de la representación de un

campesinado que busca ser reconocido en la capital y dar a conocer sus modos de vida a los habaneros. Después del ciclo de documentales realizados en Baracoa, Guillén Landrián sufre algunas crisis nerviosas y es despedido del ICAIC. Un tiempo después, el director retorna al ICAIC como parte del equipo de realización de documentales científico-técnicos. A este segundo periodo en el ICAIC pertenecen la tercera y cuarta etapa del documentalismo urbano de Guillén Landrián. *Coffea Arábica* (1968) y *Taller de Línea y 18* (1971) pertenecen a la tercera etapa, puesto que proponen una representación crítica de La Habana mediante un cuestionamiento irónico de la ciudad-proceso. Aquí la capital cubana aparece como un paisaje hipermediatizado que se desterritorializa dentro de un proceso productivo saturado de incógnitas. Esa tercera etapa, que converge con un cuarto momento de lo urbano en los documentales de Guillén Landrián, está matizada por el conflicto entre dos visiones de lo moderno. Hay una fuerte tensión entre la modernidad caótica de *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1970) y la modernización racionalizada que se representa en *Un reportaje en el puerto pesquero* (1972) y *Para construir una casa* (1972). Los últimos documentales realizados por Guillén Landrián en el ICAIC delatan un legado urbano constituido por el choque de dos ciudades disonantes: una ciudad-alucinada que opera como delirio histórico de alcance cósmico y una ciudad en proceso de industrialización que funciona según una razón de Estado que logra subsumir en su apelación didáctica la mirada incisiva del pueblo trabajador. Más que un paisaje representado, La Habana evocada en *Desde La Habana...* es un espacio mental en que historia y memoria se desubican simultáneamente en un ansioso flujo de fragmentos inconexos del que brotan asociaciones perspicaces. En esta cuarta etapa, el urbanismo racionalizado según el esquema de los procesos industriales que transforman la vivienda y el puerto pesquero se opone a La Habana como espacio descoyuntado de la angustia existencial y psíquica.

La quinta y última etapa del documentalismo urbano de Guillén Landrián no corresponde a la representación de la capital cubana.

Como muchos artistas cubanos en los años setenta, Guillén Landrián se vio expulsado de la institución en la que laboraba. Pero no fue hasta el año 1989 que pudo salir del país. En su exilio de Miami, Guillén Landrián se dedicó a la pintura. En el año 2001, sin embargo, tuvo la oportunidad de participar en un filme dedicado a la ciudad de Miami llamado *Inside Downtown*. A propósito de este filme, Guillén Landrián ha comentado: «Quería comunicar que yo estaba en Miami, que estaba vivo y que estaba haciendo cine». En su última mirada a lo urbano Guillén Landrián se sumerge en las imágenes y se pierde entre la gente en una ciudad de las cosas donde reina el consumo y sorprenden los encuentros fortuitos.

EN UN BARRIO VIEJO O LA CIUDAD COMO RUTINA POPULAR: HILOS DE TIEMPO, MIRADAS CRUZADAS Y DESPLAZAMIENTO ESPACIAL

En sus primeros documentales (*En un barrio viejo* y *Los del baile*), Guillén Landrián se acerca a La Habana como un espacio profílmico genérico: el barrio y la cervecería. Aunque ninguno de los filmes hace referencia explícita a La Habana como lugar de filmación, se puede inferir que las imágenes del barrio, en el primer filme, o de la cervecería, en el segundo, implícitamente capturan una realidad habanera reconocible para los espectadores. El espacio ante la cámara no se resuelve en un catálogo de paisajes sino más bien en una encarnación gestual de las rutinas urbanas que pasa por un contraste entre cuerpos en reposo, que posan o miran a la cámara, y cuerpos en movimiento, que navegan la ciudad o se extravían en el baile. La ciudad-rutina de Guillén Landrián se revela como una urbe donde los ritmos de la colectividad, musicalizados a son de tumbadoras y mozambique, pero también presentes en la marcha militar y el hormigueo callejero, son trastocados por pausas y poses que encarnan e individualizan lo urbano y lo habanero.

En un barrio viejo inicia con una toma de un techo del barrio, seguida de dos tomas a una joven que mira desde una azotea. A

continuación, vemos una marcha revolucionaria que pasa por las calles del barrio, cuyo flujo luego es visto desde el interior de una barbería. La imagen de unos hombres concentrados en un juego de ajedrez evoca irónicamente el juego de poderes, batallas y guerras que implica todo proceso revolucionario. Maestro del contrapunto, Landrián hilvana marcha con rumba, fiesta y milicia, para sugerir la tensión entre proceso histórico y repertorio cultural, la cual se resuelve en una atmósfera donde el gesto épico se yuxtapone a lo habitual de los rituales del juego, el café, el cine, la comida, el paseo, el trabajo. En vez de narración, predomina un montaje fotogénico creado por asociación rítmica e icónica de imágenes que revela un paisaje cambiante de rico poder connotativo. Hay oficios que se evocan en fachadas de talleres poblados por cuerpos que miran directamente a la cámara. Pero a Landrián no se le escapa el que La Habana también sea la mirada de un viejo que deambula y pide limosna a una pareja vestida de domingo. Niños, hombres y viejos miran a la cámara: juego, trabajo e indigencia configuran un paisaje que se detiene a devolvernos la mirada y a inquietarnos con el secreto de sus preguntas.

Aunque la progresión de miradas callejeras asume un carácter generacional que evoca una temporalidad evolutiva de la niñez a la vejez y se traduce en los pasajes del juego al trabajo y del trabajo a la mendicidad, *En un barrio viejo* teje esas miradas con otras dos trayectorias: una temporal y otra espacial. Si comparamos la temporalidad evolutiva sugerida por las miradas callejeras con la progresión del filme de principio a fin, vemos que el curso de la niñez a la vejez se intercala con un movimiento regresivo sólo aparentemente parecido al del viaje a la semilla. Al principio, el paisaje habanero se asocia a la movilización política bajo el signo de una marcha de militantes que inscribe el diario vivir barrial dentro de los confines del acontecer revolucionario.

Pero, muy convincentemente, el documental insinúa que, lejos de inmutarse por la llegada al barrio de un evento que implica ruptura, los vecinos siguen sumidos en su diario vivir. Guillén Landrián inicia con un guiño al proceso histórico (la marcha de los milicianos) y

culmina con una danza que celebra las tradiciones culturales afrocubanas. El viaje de Guillén Landrián por el barrio viejo es un viaje temporal entre dos constelaciones del presente: el presente revolucionario, un presente actualizado en tanto movilización política, y el presente de las tradiciones afrocubanas, un presente potenciado por cuerpos que bailan al son de los cueros. *En un barrio viejo* culmina con el suspenso de una pareja de danzantes en foto fija. Guillén Landrián concede a los paleros no sólo la última palabra sino también el vértigo de un movimiento que nos asecha desde la fijeza.

Espacialmente, el filme se inicia en exteriores, pero muy pronto la cámara de Livio Delgado aprovechará oportunidades para filmar interiores que se ven desde la calle y exteriores que son visibles desde el interior. Se crea así un paisaje urbano que amplifica la cualidad habanera de esos barrios cuya vida transcurre en los umbrales, en el contrabando de gestos en la puerta, en el vaivén que bulle entre la casa y los zaguanes. El paseo de Nicolasito por el barrio habanero es un viaje del exterior al interior: el filme culmina en el interior de una casa donde tiene lugar una ceremonia de paleros. Si el espacio callejero evoca un contrapunto de lo público y lo privado, de lo histórico y lo rutinario, la casa a su vez aparece como un espacio sagrado y religioso, como un punto de llegada que no está exento de conflicto, pues en dicho espacio heterotópico conviven tensamente dos manifestaciones de la creencia: las reglas de Congo y las fotografías de los comandantes revolucionarios.

Guillén Landrián no se contenta con registrar la coincidencia de lo revolucionario y lo afrocubano como si se tratara de una convivencia armónica. Aunque el montaje fotogénico de símbolos paleros y revolucionarios insinúa la fusión de ambos sistemas icónicos en tanto expresiones de un sincretismo religioso popular, el trabajo de cámara propone otras coordenadas de interpretación. Como las imágenes de Fidel y Camilo se encuentran arriba, el director las filma utilizando tomas en contrapicado (de abajo hacia arriba), como si fueran observadas por quienes participan en la ceremonia afrocubana representada



En un barrio viejo (1963).

en el documental. Pero Guillén Landrián muestra estas imágenes en contrapunto con tomas de la ceremonia en ángulo picado (de arriba hacia abajo), las cuales corresponden al punto de vista de un observador posicionado a la altura de las imágenes de Fidel y Camilo. Este ángulo alto de filmación puede interpretarse como una simulación según la cual se reproduce la mirada imaginaria que los comandantes revolucionarios dirigen a la ceremonia, como si vigilaran su acontecer. El mérito del trabajo de cámara estaría en recurrir a la manipulación de los ángulos de filmación para sugerir un desequilibrio, una asimetría, en la calibración de las miradas que definen las relaciones entre la revolución fidelista y la tradición afro-cubana. Según sugiere la secuencia, los líderes revolucionarios miran desde arriba al pueblo y a sus tradiciones; en cambio, el pueblo tan sólo puede mirar desde abajo y hacia arriba para acceder a la imagen de sus líderes. Aunque el modo de filmación observacional practicado por Guillén Landrián es afín a la mirada antropológica, ni la Revolución ni la tradición afrocubana se presentan de forma aislada, como si fueran objetos de

estudio, en todo caso ambas se muestran como contrapuntos de una tensa cotidianidad barrial.

COFFEA ARÁBIGA O LA CIUDAD COMO PROCESO PRODUCTIVO HIPERMEDIATIZADO: LA HABANA DESTERRITORIZADA Y EL LEGADO URBANO DE NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN

A diferencia de lo que ocurre en sus primeros documentales, cuya filmación se circunscribe a espacios urbanos genéricos pero específicos, tales como el barrio y la cervecería, espacios entretejidos con imágenes del interior de algunas casas, *Coffea Arábica* es un despliegue heterotópico de imágenes que representa varias regiones de Cuba. El filme arranca con una imagen lumínica solar acompañada por los versos del poeta Nicolás Guillén, tío del cineasta. A la imagen del sol le sigue la imagen del mar, lo cual sugiere que el mundo evocado por las imágenes visuales y sonoras corresponde al de una isla. Luego de este segmento se combinan intertítulos y fotos fijas con el fin de repasar la historia del café en Cuba desde sus inicios en Wajay. Imágenes del interior de una hacienda de café en Santiago de Cuba sirven de contraste a imágenes posteriores: intertítulos que se refieren al trabajo de los negros, fotos de las cadenas de la esclavitud y tomas de un baile de tumba francesa que representan el legado afrocubano de la zona oriental. Este preludio culmina con una repetición de las imágenes del inicio: un baño solar y marino al compás de la poesía. Antes de presentar el título del filme, Guillén Landrián quiere dejar claro que la historia del café en Cuba viene de Oriente y tiene al pueblo afrocubano como protagonista.

Luego de una secuencia de créditos al son del jazz, siguen una serie tomas que corresponden a la preparación de la tierra para el cultivo del café. La industrialización mecánica del campo no sólo se sugiere mediante imágenes que evidencian el uso de maquinarias sobre el suelo destinado al cultivo, sino también en el montaje que propone la repetición mecánica de estas mismas imágenes. Aquí se

revela una de las insinuaciones de Guillén Landrián a lo largo del proceso: el cultivo de café en el cordón de La Habana es un proceso productivo que implica una división del trabajo que tan sólo puede representarse a través de una saturación de imágenes sugerentes de un paisaje hipermediatizado. Así como la evidencia visual sugiere que la producción agrícola se ha mecanizado, el montaje repetitivo de las imágenes de las máquinas que transforman el suelo rural sugiere que la representación misma de esta realidad está sujeta a los ritmos de la reproducción mecánica. La siembra en el cordón de La Habana no se representa como un retorno nostálgico a un imaginario pastoral de naturaleza inmutable, sino como un proceso mecanizado de producción a gran escala donde máquina y naturaleza se implantan a modo de injertos en imágenes cinematográficas y afiches.

Esa representación mecanizada de una realidad transformada por sistemas y maquinarias es precisamente lo que plantea la secuencia siguiente: el informe del ingeniero Bernaza sobre la siembra directa. El informe técnico se representa en pantalla mediante un montaje trucado de palabras y letras que adoptan la tipografía de una máquina de escribir para iniciar un rico juego de ironías. Las letras del abecedario y algunas sílabas, palabras y frases sueltas dichas por el ingeniero, representan la producción agrícola en las zonas urbanas como un flujo informativo, que se mantendrá a lo largo del filme mediante la inserción de imágenes de afiches informativos.

Aquí el texto se convierte en ese trozo de realidad bajo escrutinio, en ese fragmento del mundo examinado por el documental. La saturación textual de la imagen revela el paisaje hipermediatizado de un orden burocrático que es una parodia de la tecnocracia. La tipografía mecánica del orden burocrático, que delata el discurso mecánico de la tecnocracia agrícola, sufre un giro al final de la secuencia. Su despliegue paródico se ve intensificado por una evocación irónica de consignas antiimperialistas, que están subordinadas al mismo mecanismo tipográfico: «seguro, a los yankees dale duro» y «pin pon fuera abajo Caimanera». Lo que arranca como un flujo informativo de

textos en movimiento va transformándose en un poema concreto de tono satírico que se burla de la división del trabajo implícita en el proceso de transformar el cordón de La Habana en una zona cafetalera.

Al introducir La Habana en la próxima secuencia, Guillén Landrián propone la idea de que la ciudad es también un flujo informativo multimedios, un paisaje heterotópico de imágenes que acentúan el valor polisémico del proceso productivo. Una toma de una mujer blanca acercándose a una parada de autobús abre la secuencia. La mujer mira dos veces a la calle y en ambas ocasiones su mirada es seguida por fotografías: la parada y el autobús. Luego del intertítulo «Oiga», aparece un collage en foto fija de cuatro orejas acompañado por una banda sonora que anuncia la transmisión radial de Radio Cordón de La Habana. Cuando culmina el centelleo de orejas en la pantalla, el locutor radial pregunta «¿sabes lo que es un umbráculo?»; y responde: «es un cobertizo de ramaje que se dispone para resguardar las plantas del sol y de la lluvia intensa». El paisaje evocado por la banda sonora contrasta con el montaje visual de fotografías aéreas de La Habana, que revelan una ciudad repleta de edificios modernos. La explicación técnica de los umbráculos ofrecida por el locutor radial aluden a una sistematización productiva que fluye a contrapelo de la reproducción mecánica de La Habana moderna, evidente en las fotografías. Mediante el choque de flujos informativos disonantes Guillén Landrián sugiere que La Habana de finales de los años sesenta es un paisaje saturado de imágenes de procesos productivos hipermediatizados.

Dicha hipermediación también se subraya al cierre de la secuencia, cuando un reportero solicita una entrevista a la mujer blanca sobre el cordón de La Habana y ella responde en búlgaro algo que podemos inferir se relaciona con los umbráculos. Sigue un montaje de fotografías de fragmentos del rostro de la mujer acompañado por una canción de The Supremes que inicia con los versos: «Set me free / why don't you babe / get out of my life / why don't you babe». La ciudad como paisaje hipermediatizado no sólo sirve a Guillén Lan-

drián para representar la siembra del cordón de La Habana como un choque disonante de flujos informativos heterogéneos, sino que además permite un comentario jocoso sobre las relaciones geopolíticas. En *Coffea Arábica*, las relaciones entre Cuba y el bloque soviético se plantean como la ruptura de un idilio amoroso que adopta el ritmo de un éxito musical del *hit parade* norteamericano.

Luego de montajes dedicados a la aclimatación del sol y a las enfermedades de las plantas que afectan a los humanos, aparece otra vez La Habana, pero no la capital cubana del presente, ni la del futuro. Estamos ante La Habana comercial pre-revolucionaria, la ciudad del pasado republicano, la ciudad de las marcas de Café Pilón, Tu-Py y Regil, la ciudad americanizada por los letreros comerciales de Bolado Clothing Shop, Havana Automobiles School, Habana Business University, Broadway Stores; una Habana de vitrinas. Contrario a lo que ocurre en sus primeros documentales, en los que domina el tiempo presente, en *Coffea Arábica* Guillén Landrián incursiona en la exploración del pasado cubano cuyo acceso es posible cuando la ciudad ya se ha convertido en un paisaje hipermediatizado. Paralelamente a la representación del cordón de La Habana como paisaje hipermediatizado del proceso productivo, la ciudad republicana aparece como paisaje hipermediatizado de una sociedad de consumo que responde a la influencia neocolonial norteamericana. Un archivo de imágenes y sonidos alusivos a la americanización de Cuba mediante la enseñanza del inglés y la comercialización del periodo navideño en la figura de Santa Claus se yuxtapone a imágenes de la violencia en el campo para revelar el paisaje contrastado de una Cuba dividida entre la hegemonía urbana y la opresión rural. Este segmento intercala fotografías de programas radiales de CMQ con imágenes de campesinos sufriendo, bohíos allanados por la policía, mujeres blancas empujando a una mujer negra y explosiones, imágenes violentas que contrastan con la voz de una mujer que practica inglés en la banda sonora y se pregunta: «Do you believe in Santa Claus? All small children believe in him».

Al final de la secuencia, aparece un cuestionamiento proyectado en intertítulos («¿Quieren ustedes tomar Café Regil? O ¿Pilón? O ¿Tu-py?»), seguido de una imagen de fusiles levantados y afiches que declaran: «Primero dejar de ser, que dejar de ser revolucionarios». A modo de epílogo, aparece el intertítulo de fumigación seguido de varias imágenes del proceso. El cruce de referentes históricos y tecnocientíficos crea un denso paisaje hipermediatizado que evoca resonancias ambiguas o en pugna.

Ya en la secuencia anterior La Habana comienza a desterritorializarse dentro de un archivo de imágenes que aluden a las contradicciones de la Cuba republicana provocadas por la desigualdad social. A partir de este momento, La Habana será evocada intermitentemente en un vertiginoso montaje de imágenes compuesto por secuencias alusivas a la propaganda y al proceso productivo del café. Los segmentos en que se describen las etapas del proceso productivo se mezclan con algunas digresiones, como el paseo por los mundos sentimentales de la programación radial de Baracoa, derroteros que siembran dudas sobre el sentido mismo de la siembra del café. La capital cubana relampaguea intermitentemente en un cartel que exhorta a todos los habaneros a participar de la cosecha. También centellea en algunas tomas de Fidel frente al pueblo cubano en la Plaza de la Revolución, así como en varias imágenes de gente tomando café en lo que parecería ser una calle habanera. Pero la ciudad, a fin de cuentas, se desterritorializa dentro de una avalancha de imágenes fragmentadas que aluden a la heterogeneidad polisémica de un proceso productivo que aparece como evidencia visible del trabajo colectivo, intertítulos que denominan etapas técnicas, carteles propagandísticos y tomas de manifestaciones políticas.

En *Coffea Arábica*, La Habana se propone primero como flujo informativo dentro de un proceso productivo hipermediatizado; ese proceso de hipermediación abre la posibilidad de que la ciudad se muestre como un proceso histórico bajo escrutinio que revela, gracias a la yuxtaposición de imágenes de archivo, las contradicciones de la

era republicana. Luego La Habana se confunde con una avalancha de imágenes que desterritorializan la ciudad hacia un tenso terreno donde el proceso productivo de la capital ruralizada choca jocosamente con un proceso político de aire triunfalista evocado por la manifestación del líder y las masas. Al final, estalla esa implosiva constelación heterotópica. Su onda expansiva se desborda hacia el registro cósmico de la canción de los Beatles, inspirada en la imagen de un loco en la colina. A diferencia de lo que ocurre con otras Habanas del documental cubano que se inscriben dentro del modelo de la ciudad como proceso, La Habana propuesta por Nicolás Guillén Landrián en *Coffea Arábica* no se revela como certeza triunfalista de un mejor futuro. La Habana de *Coffea Arábica* es una ciudad desterritorializada dentro de un proceso productivo que transforma el territorio urbano y rural en un terreno discursivo saturado de incógnitas.

Esa Habana en suspenso volverá a desterritorializarse hasta desubicar historia y memoria, o desordenar duelo, melancolía y archivo, en *Desde La Habana ;1969! Recordar*, y seguirá su fuga hasta rayar en la estridencia sonora de *Taller de Línea y 18*. Esa fuga moderna de la capital cubana, que toma distancia de su propia modernización revolucionaria, contrasta con las reterritorializaciones de La Habana dentro de la apelación didáctica de una razón de Estado comprometida con la transformación social industrialista (*Un reportaje en el puerto pesquero* y *Para construir una casa*). Esas fugas y reterritorializaciones constituyen el complejo legado urbano que nos deja Nicolás Guillén Landrián en sus documentales. La Habana revolucionaria que filma no es una sucesión de milagros, es una ciudad compleja y contradictoria donde todavía cabe decir una verdad como ficción: «Milagros, no hay peor ciego que aquel que no quiere ver». Para explorar las zonas ambiguas y contradictorias de este legado urbano de imágenes en movimiento que llega hasta *Inside Downtown* «hay que tener buena vista, buenos ojos». Y hay que saber, además, que el legado que miramos también nos mira incisivamente y no nos quita la vista de encima, ni siquiera en Miami, ni siquiera *Inside Downtown*.

BIBLIOGRAFÍA

- CHANAN, Michael (2003): *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2007): *The Politics of Documentary*. London: BFI.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2003): «Coffea Arábica». En Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 316-319.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1964): «Nuestro cine documental». En *Revista Cine Cubano* 4 (23-25): 3-21.
- GOLDBERG, Ruth (2014): «Under the Surface of the Image: Cultural Narrative, Symbolic Landscapes, and National Identity in the Films of Jorge de León and Armando Capó». En Navarro, Vinicius & Rodríguez, Juan Carlos (eds.): *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave, 59-74.
- NAITO LÓPEZ, Mario (ed.) (2014): *Coordenadas del cine cubano 3*. Santiago de Cuba: Oriente.
- NICHOLLS, Bill (2010): *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- RAMOS, Julio & ROBBINS, Dylon (eds.) (2013): «Dossier: Especial Nicolás Guillén Landrián». En *laFuga* 15: <<http://www.lafuga.cl/dossier/especial-nicolas-guillen-landrian/15/>>.
- REYES, Dean Luis (2010): *La mirada bajo asedio: El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Oriente.
- ROLDÁN, Alberto (2002): *La mirada viva*. Miami: Ediciones Universal.
- SÁNCHEZ, Jorge Luis (2010): *Romper la tensión del arco: Movimiento cubano de cine documental*. Habana: Ediciones ICAIC.
- ZAYAS, Manuel (2007): «Entrevista: Nicolás Guillén Landrián». En *Blog de Manuel Zayas*, 19 de marzo: <<https://manuelzayas.wordpress.com/2007/03/19/el-cine-postergado-entrevista-a-nicolas-guillen-landrian/>>.