laFuga

Introducción a Guillén Landrián

Por Julio Ramos y Dylon Robbins

Tags | **Cine documental | Estética del cine | Lenguaje cinematográfico | Cuba**

Este dossier de trabajos y entrevistas sobre la obra del realizador, pintor y poeta cubano Nicolás Guillén Landrián conmemora el décimo aniversario de su muerte en Miami el 20 de julio de 2003.

Tras años de silenciamiento y de olvido, los filmes de Guillén Landrián han reaparecido lentamente dentro y fuera de Cuba. Los dos extraordinarios documentales que se han hecho sobre él —**Café con leche** (2003) de Manuel Zayas y **El fin pero no es el fin** (2005) de Jorge Egusquiza— introdujeron el correlato biográfico de esta obra que circula en la red desde hace unos años aunque lamentablemente en reproducciones de muy baja resolución

La relevancia política de la censura de Guillén Landrián en 1972 (luego de un primer encarcelamiento en 1965) ha sido reconocida y denunciada dentro y fuera de Cuba. Pero siguen siendo poquísimos los estudios críticos de sus documentales. Son incluso escasas las investigaciones que contribuyan a elucidar algunos de los aspectos menos conocidos de su vida, de su compleja relación con la revolución y de su aparente marginalidad. Tal como insiste su viuda, Gretel Alfonso (quien lo acompañó durante sus últimos 15 años de vida) en la entrevista que aquí incluimos, Guillén Landrián siempre se consideró a sí mismo un revolucionario, demasiado radical e iconoclasta para convivir con los poderes de turno, ya fuera en Cuba, Miami o Nueva York.

La obra cinematográfica es relativamente breve y aparentemente 'menor': consta de cortos documentales, producidos entre 1962 y 1972. De los trabajos se conservan **En un barrio viejo** (1963), **Un festival** (1963), **Ociel del Toa** (1965), **Los del baile** (1965), **Retornar a Baracoa** (1966), **Reportaje** (1966), **Coffea Arábiga** (1968), **Desde La Habana ¡1969! Recordar** *(1971)*, **Taller de Línea y 18** (1971), **Un reportaje sobre el puerto pesquero** (1972), **Nosotros en el Cuyaguateje** (1972), **Para construir una casa** (1972). Unos años antes de su muerte hizo **Miami Downtown** (2001), co-dirigida por Jorge Egusquiza en la Florida.

No se tiene una idea clara de la condición del celuloide en las inaccesibles bóvedas del ICAIC, lo que impide saber cuáles de los documentales podrían restaurarse. Puede ser que la preservación del Noticiero Latinoamericno del ICAIC en París (bajo el auspicio de la UNESCO) nos permita ver *En un barrio viejo* y *Un festival* ya restauradas. Además de las películas, Guillén Landrián dejó cientos de pinturas y dibujos que nunca han sido catalogados ni estudiados. Entre estos materiales desconocidos se encuentra también una serie algo dispersa, pero muy reveladora, de poesía inédita, así como notas para guiones, dibujos de diversas dimensiones y fotos de cientos de pinturas que permancen dispersas en colecciones individuales de Miami, Nueva York y Chicago (ver entrevista a Gretel Alsonso y trabajo de Ramos en este dossier).

Muchos sostienen que el *revival* de Guillén Landrián comenzó con el estímulo de un crítico zagaz, José Antonio Évora, a quien se le ocurrió escribir en el catálogo de una muestra oficial de cine cubano en París que "para mí el mejor documental salido de los laboratorios del ICAIC durante -aquellos- treinta años, es seguramente *Coffea Arábiga* de Nicolás Guillén Landrián. He aquí una obra hecha por encargo —sobre el cultivo del café— en la que el realizador ha subordinado el tema a su deseo de hacer una radiografía del espíritu nacional" (1990, p. 130).

La ironía de Évora era contundente: a Guillén Landrián lo habían expulsado del ICAIC en 1972 y sus películas no se habían vuelto a proyectarse publicamente desde entonces. Su reaparición en las discusiones sobre el cine cubano fue lenta durante la década del noventa, cuando en plena crisis del

llamado periodo especial, algunos directores jóvenes del ICAIC, como Jorge Luis Sánchez, comenzaron a proyectar y comentar la relevancia de aquel cine alternativo.

Esto preparó el camino para que la Muestra de Jóvenes Realizadores del ICAIC lo homenajeara en 2001 y proyectara en pantalla varios de sus filmes estimulando sin duda el notable trabajo de archivo de Manuel Zayas y la reproducción en formato de video de los filmes en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños por aquellos mismos años. El amplio ensayo de Dean Luis Reyes, *Nicolás Guillén Landrián: el iluminado y su sombra*, incluido en su libro reciente *La mirada bajo asedio: el documental reflexivo cubano* (2010) elucida ese proceso de reaparición de este extraordinario cineasta y lo considera uno de los acontecimientos más significativos de la historia del cine cubano de las últimas décadas. El ensayo que Dean Luis ha escrito ahora para *La Fuga* demuestra la presencia que la labor de Guillén Landrián ha recobrado entre los jóvenes cineastas cubanos, como un punto de inspiración y polémica desde donde es posible repensar la historia misma del cine nacional. Todavía falta ver y discutir su cinema en el contexto más amplio del cine documental latinoamericano y su compleja relación con las formas del ensayo fílmico.

Guillén Landrián nunca trabajó los formatos mayores del cine latinoamericano. Prefirió el documental a la ficción, aunque lo trabajó una tendencia marcada a la experimentación que desdibujaba las fronteras entre los géneros. En ocasiones recicló algunas de las formas más instrumentalizadas o gastadas del género documental, estilizándolas radicalmente mediante estrategias de edición que a veces resultan más próximas a un quehacer contrapuntístico que a la dialéctica del montaje revolucionario. Como no trabajó nunca con los formatos 'mayores' de la ficción ni del documental programático, prefiriendo frecuentemente la excentricidad de temas que hoy podrían parecer efímeros, sus filmes desbordan los marcos del cine militante, pero dislocan asimismo la idea del cine experimental de 'autor', oposición que habitualmente domina la historiografía del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. En cambio, su cine transita los límites entre ambos extremos del esquema.

En torno del acontecimiento Guillén Landrián proliferan discursos de distinta procedencia y signo político. Por ejemplo, ningún cineasta de la generación de Guillén Landrián -tal vez con las excepciones del director de **Memorias del subdesarrollo** (1968), Tomás Gutiérrez Alea, o del Fernando Pérez de *Madagascar* (1994)- ejerce tal atracción entre los realizadores cubanos de hoy. Es un lugar común entre ellos oponer la experimentación de Guillén Landrián al consabido horizonte ideológico de Santiago Alvarez, uno de los documentalistas ejemplares del ICAIC y del cine militante latinoamericano de los años sesenta y setenta. De uno y otro lado de este esquematizado espectro político, tanto los proyectos de rescatar la obra de Guillén Landrián como los solapados pero insistentes intentos de desacreditarla y de minimizar su relevancia histórica borronean la distinción habitual entre 'vida' y 'arte' bien sea mediante figuraciones y relatos de culto, o bien mediante procesos de satanización o de victimación que de cualquier modo sintomatizan cabalmente las guerras culturales que intensifican las prácticas del cine y su historia en Cuba desde el llamado Periodo Especial.

Por otro lado, cabe señalar que durante sus primeros años en el ICAIC, Guillén Landrián (al contrario de lo que llevan a pensar las polémicas que le rodearían años después), sería reconocido por su aporte único al documental. Como recuerda Livio Delgado en la entrevista aquí incluida, *En un barrio viejo* llamó la atención del entonces vicepresidente del ICAIC, Julio García Espinosa, y disfrutó de una muy cálida recepción entre los integrantes del Instituto.

Fue en esos años que Guillén Landrián y Delgado colaborarían en la realización de otros documentales, entre ellos **El morro** (1963), que se ha perdido, y la contemplativa y algo melancólica trilogía sobre la Cuba oriental integrada por *Ociel del Toa*, *Reportaje* y *Retornar a Barracoa*. Es especialmente en estos momentos que se puede discernir una técnica documentalista que depende en gran parte de la filmación de sujetos en sus respectivos contextos, de una detenida exploración de un lugar y de sus diversas facetas, la vida íntima, las relaciones familiares, la raza, el trabajo, la creación del consenso político y la religión, es decir, estrategias de una mirada no tan distante de los esfuerzos de otros documentalistas cubanos de la misma época, como por ejemplo Bernabé Hernández, el realizador de **Superstición** (1964) y **En provincia** (1964).

A pesar de estas tendencias predominantes, sin embargo, había ya aspectos temáticos y técnicos en los primeros documentales que llegarían a tener mayor presencia en sus documentales posteriores, particularmente en *Coffea Arábiga*, *Desde la Habana ¡1969! Recordar* y *Taller de Línea y 18*. Hay, por ejemplo, el problema del trabajo y de la producción que constituye un motivo que aparece y reaparece en diferentes configuraciones a lo largo de su obra, siendo hacia sus últimos filmes el objeto de una sostenida y hasta delirante exploración. Es a partir de allí que Dylon Robbins, en su contribución a este dossier, vuelve a *Los del baile* (1965) para examinar el papel del músico, Pello el Afrokán, en la estructuración del filme, y elucidar cómo Guillén Landrián propone relaciones entre el performance y la productividad, entre la música y la industria, cuestiones que llegarán a tener una mayor centralidad en sus obras posteriores.

En cuanto a los aspectos técnicos, ya había también en estos primeros filmes, el uso de material del archivo, no sólo de foto fija, del periódico o de metraje reciclado de noticieros y otras películas, sino también de riquísimos materiales sonoros compuestos de 'citas' de fuentes publicitarias y programas radiales. La densidad de estos materiales y su uso particular pasa de ser una técnica fílmica sometida a la elaboración de un tema, y comienza a tener unas resonancias mayores, o sea, forman parte de una reflexión más compleja que pasa por la misma materialidad del trabajo cinematográfico. Es en ese sentido que Ernesto Livon-Grosman propone ver en el trabajo de Guillén Landrián una sostenida crítica de los medios y sus relaciones con la política que asemeja a la noción de *détournement* elaborada por Guy Debord, puesta en práctica por éste y los otros realizadores Situacionistas. Para Livon Grosman, la resemantización de los objetos archivísticos en Guillén Landrián sirve para distinguirse de "otras películas políticas más lineales" [1], presumiblemente como las ya mencionadas de Santiago Álvarez. El ensayo de Julio Ramos incluido aquí reflexiona sobre el trabajo de archivo de Guillén Landrián para dar cuenta de la relación entre cine y poesía (en diálogo con las ideas clásicas de Pasolini sobre este tema) y proponer un acercamiento a la obra del documentalista que tome en cuenta las relaciones entre la visibilidad y la invisibilidad, entre la raza, la autoría y la locura.

En el horizonte de una historia alternativa del cine latinoamericano que apenas comienza a vislumbrarse, la intensidad del trabajo fílmico de Guillén Landrián renueva hoy la pregunta por la paradójica e impensada condición estética y experimental de un cine militante. Esperamos que este dossier de ensayos y entrevistas, el primero de este tipo que se le dedica, contribuya a dar a conocer mejor a conocer el cinema de Guillén Landrián en el contexto latinoamericano.

Bibliografía

Évora, J. A.(1990). Santiago Álvarez et le documentaire. En P. A. Paranagua (Comp.) *Le cinéma cubain*. Paris: Centre Pompidou.

Reyes, D. L.(2010). Nicolás Guillén Landrián: el iluminado y su sombra. En *La mirada bajo asedio: el documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Oriente.

Notas

1

Ver artículo Nicolasito´s Way.

Como citar: Ramos, J. (2013). Introducción a Guillén Landrián , *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/introduccion-a-guillen-landrian/656