laFuga

Los del baile

Pueblo, producción, performance

Por Dylon Robbins

Tags | **Cine político | Etnias, pueblos | Etnografías | Cuba**

Dylon Robbins es profesor auxiliar en el Departamento de Español y Portugués, y en el Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños (CLACS) en la Universidad de Nueva York (NYU), donde dicta cursos sobre la historia cultural latinoamericana, particularmente de Brasil y Cuba, que exploran problemas relacionados con la música, la subjetividad política, el trance y el canibalismo. Agradezco mucho a Nisleidys Flores Carmona por su ayuda en la preparación de este texto para su publicación Traducido por Jennifer Rodríguez

> *"Ya no tenemos 'tiempo muerto'. Ya nunca más volveremos a tener 'tiempo muerto'. Ya nunca más volveremos a tener colas de hombres esperando a la entrada de un central. Ya los obreros de hoy, los viejos que conocieron aquellos problemas y los nuevos que no los conocieron, no tendrán que pasar por esas circunstancias amargas, humillantes, que obligaban a la disciplina del trabajo como una cuestión de vida o muerte".*

Fidel Castro. Discurso anunciando la zafra de los diez millones (27 de octubre 1969).

Los filmes de Nicolás Guillén Landrián son todos documentales. En sus respectivos temas y asuntos, proveen una ventana hacia el contexto histórico de la primera década de la Revolución Cubana. Los filmes, por tanto, presentan las tensiones entre vida rural y reforma agraria, diferencias raciales y sociales, historicidad trans-revolucionaria, cultura popular urbana y rural, medios de comunicación, música, asambleas generales, movilización y militarización. Y, sin embargo, son también puntos de partida significativos y desafiantes de las normas del cine documental de ese periodo. En su aproximación y elaboración, cuestionan la veracidad irrefutable del cine documental, la estabilidad de su punto de vista, la infalibilidad de la evidencia visual, y la impermeabilidad del archivo a la corrupción y contaminación. Pero, más significativo aún, incorporan una complejidad temática rara a la producción del cine documental cubano que, aunque mientras le creaba contranarrativas al discurso imperial, era en gran medida temáticamente directa, y formaba, en muchos casos, un suplemento audiovisual a las iniciativas culturales, económicas y políticas de la Revolución.

Los eventos relacionados con la recepción y supresión de *PM* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961) consolidaron el control del ICAIC sobre las filmaciones y la distribución en 1961, y sacaron a luz las relaciones evidentes entre la filmación de documentales y la representación del público, los espacios públicos, las grandes concurrencias, las multitudes y las colectividades de diferentes dimensiones y su implicación en la producción, ya sea material (agrícola e industrial) o de otra índole (de consenso, significado). Recuérdese que para muchos de los detractores de *PM* su problema era que no representaba a los cubanos involucrados en la actividad 'productiva'.

Ciertamente, filmar películas, desde sus comienzos, ha estado en los cruces entre industria, iniciativas colectivas y masivas, y producción. Sin embargo, durante la primera década de la Revolución, la filmación de películas encontró una resonancia interesante en una reinterpretación anticolonial y socialista de las categorías y los criterios de la ideología desarrollista que formaba parte del mundo de la Guerra Fría, el cual más adelante compartimentó y cuantificó la experiencia humana de acuerdo con los grados de receptividad e implicación en la producción y el consumo.

No es necesario indagar profundamente para hallar evidencia de esta lógica que permea un amplio espectro de la producción cultural en estos primeros años. Noticiarios, periodismo impreso, discursos y crítica social rebosan con resúmenes y estadísticas referidos a la industria y a la economía. Metas y cuotas de producción son anunciadas como un asunto de preocupación general para el público en toda su extensión, y están estrechamente asociadas también a iniciativas militares. Ciertamente, el anuncio de Fidel y su llamado a la 'zafra de los diez millones' (1969) marcarían de manera excepcional la ambiciosa culminación de esta lógica, ya que todos los cubanos fueron urgidos a contribuir con sus esfuerzos a lograr una cosecha récord de caña de azúcar, orientada a sobrepasar cuotas similares de producción que se habían procurado en años anteriores. De hecho, una revisión de los periódicos cubanos de los años anteriores revela cómo la 'zafra de los diez millones' tuvo antecedentes importantes, que incluían varias cosechas programadas para coincidir con los aniversarios de eventos militares, como por ejemplo un corte realizado en abril de 1965 para conmemorar el cuarto aniversario de la victoria cubana en Playa Girón.

Resulta una interesante coincidencia que él no anunciara la 'zafra de los diez millones' en la Plaza de la Revolución u otra ubicación similar, sino, nada menos, que en una sala de cine. Una sala de cine, además, nombrada Charles Chaplin, el cineasta cuya formidable producción incluye **Modern Times** (1936), una crítica satírica de la producción y la industria, la tecnología y el progreso, y de la violencia que estos son capaces de perpetrar en el cuerpo y en los vínculos afectivos.

Vale destacar, asimismo, que dicha sala está alojada en el edificio de mediana altura ocupado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el cual, como instituto, auspició y produjo en el periodo un espectro de filmes referidos, en diferentes grados, al pueblo y la producción. Entonces, es interesante considerar cómo la exploración de diferentes modalidades de producción, y las relaciones de estas con la sociabilidad y la conciencia podrían ser un posible hilo conductor de la producción del ICAIC en ese momento. En verdad, el arte industrial que es el cine y el conglomerado social que es el ICAIC confluyeron intensamente en preocupaciones como la productividad y la colectividad, preocupaciones que no solo crecieron, de manera cuestionable, desde las circunstancias únicas del ICAIC, sino que moldearon, en gran medida, el alcance general del cine cubano en esa década.

El cine de Guillén Landrián dialoga de manera particular con este contexto, así como con la preocupación sostenida del cine cubano por el pueblo y la producción, y las relaciones de dicho cine con la productividad.

-No va.

-¿Cómo?

-Que no va.

-¿Por qué?

-Ese es un gusano de seda.

-¿Y qué? Es gusano. Aunque vista de seda, gusano se queda.

-A ver, deja ver. No sirve. Gusano de seda es productivo. ¡Hay que buscar otro tipo de gusano!

Diálogo de *La muerte de un burócrata* (1966), de Tomás Gutiérrez Alea.

Estrenos

La muerte de un burócrata (1966), de Gutiérrez Alea, es un tratado sobre la producción y la colectividad. Como filme, explora las facetas de la institucionalización, colectivización y productividad. La historia narra las adversidades que atraviesa un sobrino joven y leal a medida que navega en una burocracia impenetrable con la esperanza de recuperar el carné de trabajo de su tío fallecido, para que su tía pueda reclamar la pensión que le corresponde. El carné fue enterrado con el tío, 'un proletario ejemplar', en el esfuerzo de conmemorar la contribución del obrero fallecido a la producción cubana de una máquina capaz de producir a un ritmo acelerado bustos de José Martí. Sin

dudas, que el tío haya sido 'ejemplar' apunta a un juego sostenido a través del filme en tanto su ejemplaridad, por un lado, complica mediante diferentes procesos burocráticos su circulación póstuma, y por el otro, demanda reflexión sobre las tensiones entre singularidad y reproductibilidad.

Resulta particularmente relevante, por tanto, que este 'obrero modelo' muera 'a manos' de la máquina que él creó y mantuvo, al caer en ella y ser procesado y expulsado junto con los bustos que ella producía. Es así como la experiencia individualizada de la muerte se implica con la producción mecánica, la cual, además, es promovida en el filme por su capacidad de reproducir incesantemente copias de un original.

Esta máquina, por tanto, fusiona las contribuciones singulares de su inventor con el trabajo homogeneizante resultado de la reproducción masiva. Entonces, dentro de la narrativa del filme, este dispositivo nos llama a reflexionar también sobre las relaciones entre producción y reproducción, autoría e interpretación, y entre revolución y repetición. Mientras podemos situar estas preocupaciones dentro de debates concernientes a las características productivas y reproductivas de las artes performativas, y sus relaciones con el mercado y la reproducción de las condiciones de producción, dichas preocupaciones son también resultado del ojo crítico que fue puesto ante muchos de estos problemas desde dentro del contexto de la filmación cubana de películas en el periodo.

Ciertamente, el filme de Gutiérrez Alea identifica de manera explícita, a pesar de ser mediante metáfora y sátira, un nexo crítico de preocupaciones que aparecen también en el trabajo de Nicolás Guillén Landrián. Desde **En un barrio viejo** (1963) hasta **Cómo construir una casa** (1972), pueden identificarse una serie de reflexiones sobre las intersecciones de pueblo, producción y performance. Ya sea el artesano en descanso, los vendedores, los mendigos o paleros de *En un barrio viejo*, o la fallida campaña del cultivo del café de **Coffea Arábiga** (1968); los residentes de Baracoa y su nueva fábrica de chocolate en **Retornar a Baracoa** (1966); los eventos deportivos organizados de **Un festival** (1963), o los obreros de la fábrica de guaguas en **Taller de Línea y 18** (1971), la coherencia temática del cine de Guillén Landrián viene de una continua preocupación con colectividades y con sus relaciones con producción, o con productividad y socialización.

Dentro de esta matriz de consideraciones, la tendencia social ambigua de música y artistas de performance forman un leitmotiv de referencias repetidas, imágenes y sonidos en su trabajo, y una de estas es Pello el Afrokán. Sin embargo, esta preocupación con la producción y el performance no se limita a las tendencias temáticas de su trabajo. Está también imbricada en la particular aproximación de Guillén Landrián a la cinematografía, y se destaca en su uso de material de archivo; en el irregular e intenso flujo de imágenes que componen parte de sus secuencias de montajes posteriores; y en la abrumadora densidad del material de audio que crea capas superpuestas de estímulo y significado. Es una técnica cinematográfica en la cual todo -incluso oscuridad, ausencia, deterioro y silencio- parecería tener un significado, o en otras palabras, todo tiene valor. Esta técnica cinematográfica aproxima la sobreproducción y su analogía psicoanalítica, la paranoia. La dimensión práctica de su cinematografía se convierte en una encarnación y, por tanto, en un performance de las relaciones entre producción y conciencia.

A continuación, se revisitará **Los del baile** (1965), de Guillén Landrián, con el propósito de reconstruir a partir de él una de las manifestaciones más significativas del nexo crítico de su trabajo, es decir, las relaciones entre pueblo, performance y producción.

> *Periodista: Comandante, ¿nos quiere decir su opinión sobre este Mozambique del Afrocán (sic) para pasarla por este* Noticiero CMQ*?*
>
> *Fidel: Allá en Camagüey, cuando nos veamos por allá, en Camagüey, yo te doy la opinión en el corte (de caña).*
>
> *Periodista: En el corte.*
>
> *Fidel: Vamos a alegrar el corte con la... con el Mozambique.*
>
> *Periodista: ¿Qué usted cree del ensayo este que usted ha escuchado de la grabación?*

Fidel: Estoy muy impresionado con la rapidez con que lo ensayaron... y además lo grabaron. Todo el mundo aquí ha sido extraordinariamente eficiente.

Periodista: Nosotros estuvimos presentes y oímos que usted hizo un aporte ahí a la letra... ¿Puede explicarnos lo que fue?

Fidel: No, no, eso es colectivo.

Periodista: Colectiva la cosa.

(Entra en la conversación Pello, "el Afrocán").

Fidel: Yo iba a verlos tocar a ustedes en Santiago, pero las dos o tres veces que intenté llegar allí, había un lío de tanta gente allí y un molote tan grande que no pude llegar.

De la entrevista 'Fidel con Pello el...' *Revolución*, 12 de abril de 1965[1].

Los del baile

1965 era el 'Año de la agricultura', y en la primavera Pello el Afrokán fue invitado personalmente por Fidel Castro para componer y grabar un mozambique en conmemoración de la cosecha de azúcar de ese año. La letra cantaría sobre la cosecha, e insinuaría la homogeneizante socialización de la producción colaborativa: "la gente va llegando al corte, y todos los que no son vagos empiezan a coger la mocha, algunos dicen que sí, ninguno dice que no".

Ciertamente, el hecho de que Fidel reconociera la tremenda popularidad de Pello, el atractivo masivo de su música, y que este lo implementara cantando loas a una cosecha masiva de azúcar en un esfuerzo de reforzar intereses en la amplia campaña de la isla, sugiere bastante sobre las relaciones entre música y trabajo, es decir, entre performance y producción.

Mientras algunas aproximaciones contemporáneas sitúan al performance dentro de una matriz de actividades que evaden la producción, lo que sugiere que se entienda de manera alternativa al performance virtuoso como uno que sobrepasa una lógica de producción y acumulación, es claro que en este contexto el performance musical sería invocado en un intento muy deliberado de sincronizarlo con la producción a gran escala.

Sin embargo, es importante precisar que esto constituiría una implementación de la música no como una mercancía más entre otras, como se ha criticado desde las clásicas teorías de la cultura de masas, sino como un elemento que acompaña el trabajo físico, o sea, como parte de una inversión y transformación del performance musical que buscaba reemplazar al bailador con el trabajador, y de esta manera recuperar las 'excesivas pérdidas' de esfuerzo en los movimientos del baile, de integrar así al cuerpo bailante a un orden de producción.

Recordemos que Pello el Afrokán fue el creador del ritmo mozambique. Su noción de autoría sobre este y su profunda asociación con el estilo eran incuestionables, similar a la del inventor y su máquina extraña en las primeras escenas de *La muerte de un burócrata*. Vale la pena notar, también, que su música disfrutó de popularidad en los años sesenta en Cuba, y que es recordada por algunos intelectuales como una respuesta apoyada por el gobierno a la Beatlemanía, un intento que iría contra el influjo -aunque controlado y censurado- del rock británico y el norteamericano, que encontrarían una popularidad bienvenida entre las clases medias en sus países de origen. La gran diferencia, por supuesto, es que Pello el Afrokán y su mozambique fueron no solo inmensamente reconocidos, sino además discutiblemente populares en su origen y recepción.

Es más o menos en esta misma época que Guillén Landrián filmó a Pello el Afrokán e incorporó estas secuencias en su corto *Los del baile*. Las primeras escenas muestran a Pello en un traje blanco dirigiendo a sus músicos en un *show* nocturno. Las escenas forman una secuencia de montaje de cuarenta segundos compuesta enteramente de los músicos en el escenario. Un público inmóvil es visible solo en el fondo hacia el final de la secuencia, que está organizada para enfatizar la centralidad de Pello. Y, sin embargo, es claro que *Los del baile* no es un filme sobre su figura en su totalidad, sino, más bien, sobre colectividades, estratificaciones sociales y sus relaciones con la producción, pues

Pello es mostrado dirigiendo a sus músicos hábilmente coordinados, sugiriendo así a la orquestación y los arreglos como una estrategia organizacional que refleja la estratificación social. El documental describe una aproximación entre performance y producción, y también cómo estos constituyen principios de orden, fenómenos que son explorados visualmente en el resto del filme.

Después de una breve secuencia de título y créditos, el filme hace una transición hacia escenas diurnas de gente bailando mozambique -sus caras sonrientes, manos al aire, moviendo las caderas-, mientras la cámara se acerca cada vez más a ellos. Se enfoca a un espectro de bailarines con distintas posturas, y se vuelve repetidas veces sobre una mujer en particular, cuyos movimientos hacen que su vestido se desabotone con el ritmo del baile. Y a pesar de que la música de Pello está siendo usada para acompañar estas escenas de bailarines, él y su grupo no se ven en ninguna de ellas. De hecho, él no aparece durante el resto del breve filme, y su ausencia visual sirve para subrayar su presencia audible. Lo que se muestra es una variedad de espacios y gente permeada por una presencia sonora, con algunos bailando, algunos trabajando, algunos esperando ociosamente a que algo pase, como para sugerir una gran simultaneidad respecto de lo que sucede. Son escenas que proponen, además, una amplia enciclopedia visual de movimientos, de cuerpos relajados, del 'desorden' sincronizado y del 'exceso' del goce público. De esta manera, *Los del baile* es también una reivindicación de lo improductivo, y no en el espíritu primitivista de una vida idílica de ocio o según los conocidísimos estudios del carnaval, sino como un rechazo popular y colectivo a la industria, eso es, como una catártica y convulsiva huelga general.

Pero más allá de la fiesta en las calles, una serie de tomas forman un montaje que, dispuesto sobre el tema melancólico de un clavicordio que obviamente no es de Pello, muestra a una joven mujer negra sentada en su casa, en contrapunto con acercamientos a parejas bailando lentamente. La proximidad de la cámara a los sujetos recuerda secuencias similares en **Memorias del subdesarrollo** (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) e incluso en *PM*. De hecho, el contrapunto audiovisual entre la fiesta del mozambique y los demás -como la joven negra- que no son específicamente los del baile, nos debe recordar tensiones parecidas en *Memorias del subdesarrollo*, tensiones que aparecen entre un público popular y el protagonista, Sergio, cuya relevancia va disminuyendo a lo largo del filme, y que concluye con su presencia invisible, pero audible, al final. De hecho, es en este aspecto que *Los del baile* exige una reconsideración de un puente imaginario entre *PM* y *Memorias*, que termina en **Desde la Habana ¡1969! Recordar** (1971). *Los del baile* se desvía de manera estrepitosa de una serie de reflexiones cinemáticas del periodo sobre el pueblo, la producción y el performance, a las que habría que agregar segmentos relevantes de un conjunto de películas de la época, que incluyen no solo las ya mencionadas, sino también otras que brindan momentos parecidos para considerar la música y el baile en relación con la producción, entre ellas, **Carnaval** (Fausto Canel & Joe Massot, 1960), **Cuba baila** (Julio García Espinosa, 1961), **Gente en la playa** (Néstor Almendros, 1961), **Primer carnaval socialista** (Alberto Roldán, 1962), **Para quién baila La Habana** (Vladimir Chech, 1963), o cualquiera de las numerosas referencias en las obras de Sara Gómez.

Notas

1

Debo la referencia a esta entrevista a la cuidadosa y minuciosa erudición de Robin Moore, quien menciona este artículo en su libro (2006). *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press, p. 184.

Como citar: Robbins, D. (2013). Los del baile, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/los-del-baile/658