canada

morivivi

REVIEW

RAINY SEASON
2024 -5

CANDELA REVIEW
CANDELA REVIEW

Coeditoras: Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos
Diseño y diagramación: lj. sánchez
Logo: Azul
En cubierta y para *Voyageuse de l'inexploré* [selfie]: Francis Mateo
Ilustraciones de *Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz*: Kenia Cano (63-5, 67-9), Roberto Rodríguez (78, 79), Ivelisse Jiménez (87), Zaida Adriana Goveo Balmaseda (83), los fotógrafos de *The Useful Plants of the Island of Guam; with an Introductory Account of the Physical Features and Natural History of the Island, of the Character and History of Its People, and of Their Agriculture* (71, 75, 81, 89, 92, 95, 97, 100, 101, 103, 105, 107, 108) y Johannes van Overbeek en *Plantas indeseables en los cultivos tropicales: manual illustrado para el agricultor, basado en material de Puerto Rico* (59, 73, 77, 85, 91, 93, 98, 99).

@cancan.delareview
correo: candelareview@gmail.com

Consejo editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti †/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Amanda Smith/ Esther Whitfiel

Candela Review y su sitio web fueron originalmente financiados por UConn Humanities Institute con el apoyo de El Instituto: Institute of Latin. Desde 2024 se hace gracias a donaciones privadas y de sus codirectoras.

índice

Ultimately, this is not about which questions are asked but whose questions and why **08**

Nota editorial **06**

Laura Ruiz Montes: Niñas de Jamaica **10**
Jhak Valcourt: De creole a lengua ayitiana: crónica de un viaje **18**
Irene Rihuete Varea: Poéticas del fragmento y el espacio: notas sobre *Retornar a Baracoa* (1966) de Nicolás Guillén Landrián **32**
Rubens Riol: Eyacular en la bruma. Cuerpos "generizados," imaginación *queer* e hipertextualidad paródica en *Mona* de Reinaldo Arenas **42**

Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz **58**

De un verdezunzún brotó esta siembra: poesía para "brindar" **60**

Kenia Cano: Las aves de este día **62**
Alma Karla: Cartas que entierro en el jardín **70**
Yaxkin Melchy: Caminando por el Arboretum **72**
Ruth Llana: Pertenencia botánica **76**
Mariamatilde Rodríguez: Invento vegetal, Mandamientos para acabar con una cosecha de mandarinas..., Canción del guarumo... ..... **78**
Soleida Ríos: Pies de palma **80**
Nicole Delgado: Con el cuerpo leo los ciclos de la naturaleza... ..... **82**
Katerina Ramos-Jordan: *Furcraea tuberosa* (1933). Maguey **84**
Mara Pastor: Liquen **86**
Michelle Ricardo: Acción de la Ceiba Madre frente al Ozama, Acción de Orígenes, Árbol de monte, Canción de cuna bajo cielo abierto **88**
Lucille Berry-Haseth: *Soño dora/* Sueño dorado **94**
Arturo Desimone: *Di aleu/* De lejanías, *Baile di Triunfo/* Baile de la victoria, *Riba bon gobernacion, elemento y caweta/* Del buen gobierno, los elementos y los entrometidos **95**
Ralph Widnet: *Sin kariño/* Sin el cariño del agua, *Abo no por/* Usted ya no podrá, *Spiña di Kurashi/* La espina del coraje **102**

[hojas sueltas]

La China de ultramar a dos voces: Cuba y Panamá **110**
Martha Luisa Hernández Cadenas: 1916, Chinos culíes/ chinos libres **111**
Javier Alvarado: Bitácora ferroviaria, Matachín **113**

Loretta Collins Klobah y Maria Grau Perejoan: Poesía, calypso y artes visuales: para asomarnos a las aguas del Caribe anglófono **120**
Brandon O'Brien: *The Creature from the Black Lagoon is Your Father/* El monstruo de la laguna negra es tu padre **121**
Tanya Shirley: *I Hope This Letter Finds You/* Espero que esta carta te encuentre **126**

Voyageuse de l'inexploré

..... **128**

[selfie]

Francis Mateo: El Alto Chronicles o cómo viajar en el palo e la cotorra sin caerse **130**
Homesick **132**
Inners **135**
Seis sobre un fin del mundo **135**
La Lupe nos demolía el corazón en tres mil pedazos **136**
To Go, Rubia **139**
Barrio **140**
Allá **140**
Carnaval **143**
Simplified Philoctetes' Foot **144**
Ogygian Reflections **145**

[playlist]

Elena Salido: Redes por tender hacia voces y movimientos antirracistas desde España y Canarias **146**

The choice to love is a choice to connect, to find ourselves in the other

..... **158**

Michel Mendoza: *El Monte* Reload **160**
Lucía Orsanic: Una casa-poema donde cabemos todes **168**
Miguel Bacho: Esto no es una reseña **172**
Valentina Figuera Martínez: *Paubrasilia Alucinata:* una reseña feminista de la "historia natural" de Brasil **178**
Peter Szendy: *Au cimetière de la pellicule* **186**

[en vivo]

Struggle can be mobilized as resistance and as transformation

..... **190**

Llegó el Dulce. Ay Ombe Theatre, Performance Autology, cuido y comunidad **192**

Colaboradores **198**

Como Elegguá, el Caribe es un cruce de caminos y memorias (musculares, siempre afectivas), por los que *Candela Review* 4 se avalancha, en correveidiles que van del manglar a la montaña, y siempre de cabeza al río/ al mar/ al ojo de los huracanes…

Retransitando por las vías del malhadado *comercio triangular,* hemos querido volver y revolver, ¿resolver? los mapas de la neo/colonización, con un gesto que abraza reparar (desde las guardarrayas abiertas) las rutas (que son llagas) de la plantación, el comercio y las migraciones. Convocamos y conjuramos reencarnaciones contemporáneas que desanda(ra)n la conexión de los Caribes y las Américas con África, Europa e incluso Asia, mediante idiomas, creaciones, traducciones y soportes de toda laya, en vísperas de rehilar y contemplar los paisajes historizados, *como una atmósfera…*

Cada una a su oficio, las colaboraciones de este número religan esa región astillada por los otrora imperios de Inglaterra, España, Francia y Holanda, mientras recurvan, se aceleran, caracolean… yendo por las islas de Trinidad y Tobago, Jamaica, AyitiQuisqueya, Puerto Rico, Cuba, Aruba y Curaçao. Entre la ensayística de ***Ultimately, this is not about which questions are asked but whose questions and why***, nos encontramos con las "Niñas de Jamaica [Kincaid]", avistadas por Laura Ruiz Montes, quien analiza las representaciones de las infancias de esa novelista trinitaria, a partir del descubrimiento de los cuerpos, sus olores, sus fragilidades…, e imaginando en cada historia sus maneras de vivir en libertad. En "De creole a lengua ayitiana: crónica de un viaje", Jhak Valcourt rehace el devenir de su idioma natal, siguiendo la metáfora de una mujer que, de sus orígenes a la actualidad, se ha transmutado y empoderado en andas de las artes literarias, la musicalidad y la autoconciencia política. Irene Rihuete Varea revisita *Retornar a Baracoa* (1966), del cineasta cubano Nicolás Guillén Landrián, proponiendo que las "Poéticas del fragmento y el espacio" permiten una porosidad entre lo real y su representación, en un corpus intermedial que hace de la red y la simultaneidad su prisma político dentro de la documentalística. Con "Eyacular en la bruma. Cuerpos 'generizados', imaginación *queer* e hipertextualidad paródica en *Mona* de Reinaldo Arenas", Rubens Riol acentúa las resonancias visuales de esta pieza narrativa, y establece conversaciones con la historiografía y la historia del arte en son de explorar cómo el escritor cubano amplía las interpretaciones y las apropiaciones del famoso retrato, releyendo la biografía de Leonardo da Vinci y en vínculos con su propia experiencia homoerótica.

Llegando por el mar de los Sargazos a un campo de ***morivivi*** de cualquier potrero cubano, nos iluminó el boceto de la vergonzosa o sensitiva (*Mimosa pudica*) que, abretequeciérrate: escapando al roce del viajero, simboliza la opacidad de otredades que se resisten a ser reducidas (comprendidas). Convocamos entonces al desborde de los ecosistemas en la lírica: maraña, monte, manigua jíbara del mambisado y el cimarronaje. ***Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz*** congrega, junto a poetas de las islas ABC (Lucille Berry-Haseth, Arturo Desimone, Ralph Widnet), a voces boricuas (Nicole Delgado, Katerina Ramos-Jordan, Mara Pastor), mexicanas (Kenia Cano, Alma Karla y Yaxkin Melchy) y de Asturias (Ruth Llana), Colombia (Mariamatilde Rodríguez), República Dominicana (Michelle Ricardo), Cuba (Soleida Ríos). El dosier "De un verdezunzún brotó esta siembra: poesía para 'brindar'" fue ilustrado especialmente por la multifacética Kenia Cano, los dibujos de Roberto Rodríguez y apelando a la exhibición colectiva *Natura* (El Portal del Yunque, abril de 2023-julio de 2024), ya que Ivelisse Jiménez y Zaida Adriana Goveo Balmaseda inspiraron los textos "Liquen" y "Con el cuerpo leo los ciclos de la naturaleza…", respectivamente. De los archivos coloniales con que se intentó clas/rificar la vegetación de las islas, brotaron y prendieron en este suelo ejemplares fotografiados de *The Useful Plants of the Island of Guam; with an Introductory Account of the Physical Features and Natural History of the Island, of the Character and History of Its People, and of Their Agriculture* (1905) y *Plantas indeseables en los cultivos tropicales: manual illustrado para el agricultor, basado en material de Puerto Rico* (1950), de cuyo maguey nació "Furcraea tuberosa (1933)". De "mundodolido" a "verdehalago" (ceiba, palma, guarumo, laurel, sauce, cactus, sábila…), los poemas nos reabren a sabores (mango, maíz, mamoncillo, mandarina, dátil…) y aleteos (murciélagos, palomas, colibríes, cocuyos…) extraviados, aupándonos a trepar o descender por el espinazo de las geografías, para emanciparnos, desbordades, yéndonos siempre por las ramas.

Por eso acudimos a las ***Hojas sueltas***, para dar cuentas de aristas como la presencia asiática en nuestro continente. Y, asimismo, gracias a laboreos de traducción, pudimos sumar el entramado mítico y melódico del inglés del Caribe. En "La China de ultramar a dos voces: Cuba y Panamá", Martha Luisa Hernández Cadenas y Javier Alvarado se internan en la historia de ese otro ciclo de esclavitud que puede ser la migración, entre las aportaciones de los culíes al teatro habanero y al ferrocarril transístmico, como una de tantas huellas posibles (culinarias, eróticas, lingüísticas…). Con las traductoras Loretta Collins Klobah y Maria Grau Perejoan nos introducimos en las texturas de Trinidad y Tobago (Brandon O'Brien-Lord Melody) y Jamaica (Tanya Shirley-Kereina Chang Fat), viendo la intersección de "Poesía, *calypso* y artes visuales: para asomarnos a las aguas del Caribe anglófono", mientras recono-

cemos entre medios otras posibilidades de la figura humana: en cuerpos telúricos, "in-mundos", "in-armónicos", que abrazan y exceden lo materno y lo masculino.

Con la [selfie] del poeta y fotógrafo Francis Mateo, ***Voyageuse de l'inexploré*** se vuelca sobre la comunidad dominicana en Nueva York: desde el por qué de su llegada hasta las maneras en que se fue asentando y acaso peligra, hoy, ¿diluida?, entre asimilación y gentrificación. Con la entrelengua de su entrelugar, "El Alto Chronicles o cómo viajar en el palo e la cotorra sin caerse" entrega dos visiones de la experiencia bifurcada/bífida del "dominicano ausente", y nos deja escuchar ese com/padreo (¡cotorreo!) que nunca se apaga, cuando del Caribe se trata, mientras recorremos con él, dando rueda entre su bicicleta y la guagua pública, los recovecos de identidades en resistencia.

Inauguramos también al fin nuestra [playlist], con el afán de agrupar y compartir listas diversas que animen conversaciones presentes y futuras. Contamos para este número con "Redes por tender hacia voces y movimientos antirracistas desde España y Canarias", confeccionada por Elena Salido, donde se enlazan cuentas de Instagram de organizaciones antirracistas ubicadas en esa región ibérica, que cargan a su vez raíces múltiples y se ramifican hacia otros territorios, en idas y vueltas potencialmente infinitas.

Entre la etnografía, el cine y –nuevamente– la poesía, cinco reseñas integran esta vez la sección ***The choice to love is a choice to connect, to find ourselves in the other.*** Michel Mendoza, en "*El Monte* Reload", reflexiona sobre lo que implica la publicación de una traducción al inglés del libro que la investigadora cubana Lydia Cabrera diera a conocer en 1954. *El Monte: Notes on the Religions, Magic, Superstitions, and Folklore of the Black and Creole People of Cuba* (2023) amplifica las conexiones entre espiritualidades varias y amplía sin dudas las posibilidades investigativas de los estudios de ciencia ficción caribeña contemporánea. Lucía Orsanic presenta el panorama *Siete poetas cubanas contemporáneas* (2023), antologadas y prologadas por la investigadora y escritora Nara Mansur Cao, alrededor de la idea de "la casa-poema", donde estas mujeres se arrejuntan, entre nomadismos, presencias y distancias, para hacer de la palabra comunidad y refugio. Otra selección poética es recorrida por Miguel Bacho en "Esto no es una reseña": *eXpuetxs a lo experimental* (2024), donde om ulloa y Mayra Piña recogen textos latinoamericanos que traslucen la latencia neobarroca y que fluctúan –según el poeta y crítico– entre lo autosuficiente y lo vinculado, cuando no conocemos el corpus del que provienen o no accedemos a los performances de las voces en cuestión. "*Paubrasilia Alucinata:* una reseña feminista de la "historia natural" de Brasil" presenta la edición de 2024 del poemario del ensayista y traductor Wilson Alves-Bezerra –porque la Amazonia tampoco nos podía faltar–, donde –al decir de la traductora e investigadora venezolana Valentina Figuera Martínez– "La valentía de ser poesía como acto político" es representada por la reescritura de la historia brasileña y latinoamericana, en diálogo perenne con el espacio natural. El profesor y ensayista Peter Szendy inaugura [en vivo] –un espacio que busca rescatar las presentaciones orales– con su visión de *Au cimetière de la pellicule* (2023), del realizador guineano Thierno Souleymane Diallo, proyectada en Le Festival du Film Français et Francophone de Providence (PFFFF) –dirigido y organizado por la profesora, investigadora y traductora Laura Odello, en la sede del cine-teatro Avon–; esta cinta nos permite acceder a la historia de la cinematografía africana, y a su magra conservación, a caballo entre las ruinas arquitectónicas y los archivos enmohecidos o calcinados de excolonias y eximperios.

Con ***Struggle can be mobilized as resistance and transformation*** entramos a participar en la entrevista ("charla-muela-conversación") de Luis Ernesto Prieto y Ay Ombe Theatre. En este *musing* de la serie de audios "Llegó el Dulce", concertado en abril de 2024, Josefina Báez, Andrea Lagos Neumann, Marielayne Báez Aquino, Pilar Espinal y Carlos Snaider sientenpiensan en voz alta sobre *Performance Autology*, ejercicio y práctica metodológicos donde teatro, música, baile, meditación y artes visuales son experimentados como un proceso de cuidados colectivos.

Las páginas de ***Candela Review*** esplenden esta vez con el diseñador Lio, quien ha hecho máquina con los delirios de nuestros pasados y futuridades, avivando la llama ***afro-trans-queer-feminista-descolonial.*** Volvemos a la carga abrazadas a la dormidera, esa planta con flores, a ratos con espinas, que ha sido catalogada como *invasora* e *indeseable* desde prismas económicos y agrícolas, y que el muralismo de nuestras sororas boricuas en el Colectivo Moriviví ha reactivado con su arte callejero e independentista. Clave también en despojos y obras espirituales, para la medicina verde, el ***moriviví*** es antinflamatorio y pectoral, antiespasmódico y sedante; ¡combate tumores, úlceras, cicatrices...! Como este especímen, nuestra publicación incita a habitar el Caribe y toda casa allende los mares desde una po/ética de la reparación; y quisiera para sí misma y para quienes con ella cundan, resonando con Ay Ombe Theatre, un artivismo revisteril que no deje de ser "cuido y comunidad".

Ultimately, this is not about which questions are asked

but whose
questions
and why

Poéticas del fragmento y el espacio:

notas sobre *Retornar a Baracoa* (1966) de Nicolás Guillén Landrián

Irene Rihuete Varea
irene_rihuete_varea@brown.edu

En 1965 el cineasta cubano Nicolás Guillén Landrián viajó al extremo este de la isla para rodar un conjunto de documentales. *Ociel del Toa* (1965), *Reportaje* (1966) y *Retornar a Baracoa* (1966) fueron las tres producciones experimentales, cada una de menos de veinte minutos de duración, que resultaron de esa travesía. En este ensayo analizo la última de ellas, *Retornar a Baracoa* (1966), a través de su énfasis en las posibilidades poéticas y políticas del fragmento. Por medio del montaje no lineal, el cuestionamiento de las aspiraciones de objetividad del género documental y el diálogo intermedial con la poesía y la fotografía, *Retornar a Baracoa* desarrolla

una estética del fragmento que ilustra la porosidad de las fronteras entre los géneros en el cine del realizador. Su foco en la heterogeneidad de las prácticas que componen la cotidianidad de los espacios constituye una apertura hacia la inestabilidad de lo real y su representación. De esta forma, el fragmento cobra importancia como material poético, pero también en relación a un contexto político específico y a las expectativas depositadas sobre el cine de no ficción.

Nicolás Guillén Landrián, sobrino del reconocido poeta Nicolás Guillén, trabajó en la isla desde principios de los años sesenta hasta comienzos de los setenta como director afiliado al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic), creado en marzo del año 1959 como brazo cultural de la Revolución. Sus películas fueron generalmente censuradas en el país, ya que su discurso no se correspondía con el tipo de cine político que el Icaic estaba interesado en promocionar, centrado en los beneficios sociales de la Revolución y en una representación modélica del sujeto popular. Como explica el crítico Dean Luis Reyes: "El documental del Icaic se hiló por norma general en torno a la construcción de la hegemonía de los valores de la revolución socialista, sin proponer contradicciones o indagar más allá de lo aparente" (53). Anne Garland Mahler destaca también cómo la película de Landrián *Coffea arábiga* (1968) criticaba la perpetuación de las jerarquías raciales coloniales durante la primera década del periodo revolucionario, a través del foco en las condiciones de vida y trabajo de la población negra. Esta película fue censurada de inmediato dada su representación irónica del proyecto fallido del Cordón de La Habana, y la presencia de una imagen de Fidel Castro acompañada por la canción *The Fool on the Hill* (*El bobo sobre la colina*) de los Beatles –banda oficialmente prohibida en la isla–. Guillén Landrián fue definitivamente expulsado del Icaic en 1972, tras la producción de *Taller de Línea y 18,* y detenido en numerosas ocasiones con cargos de desviación ideológica (Livon-Grosman 243; Ramos y Robbins 10).[1] En 1989 se exilió a Miami, donde se dedicó principalmente a la pintura, aunque produjo un último documental en el año 2001, *Inside Downtown,* codirigido con Jorge Egusquiza Zorrilla. Desde finales de los años noventa el cine de Guillén Landrián ha acaparado la atención de críticos e instituciones: se ha proyectado en numerosas ocasiones en Cuba y en festivales internacionales, y ha sido utilizado como referencia por cineastas cubanos contemporáneos, que alaban su experimentalismo formal, su estilo y su complejidad temática. Como muestra de esta tendencia, existen varios documentales cubanos que se acercan a su vida y obra: *Café con leche* (2003) de Manuel Zayas y *Retornar a La Habana* (2010), producido por Raydel Araoz y Julio Ramos, y centrado en la viuda de Guillén, Gretel Alfonso. Recientemente, el director Ernesto Daranas ha tratado en profundidad el estado del archivo de Guillén Landrián y su etapa en el Icaic en el documental *Landrián* (2022).

El cine de Nicolás Guillén Landrián ha sido abordado por la crítica como un cine inclasificable, que constituyó "una rebelión contra la hegemonía del mediador intelectual autoritario del documental cubano" (Reyes 53), al problematizar la construcción de un sujeto popular revolucionario homogéneo. Además, en sus documentales observamos la ausencia de explicación o exposición, y la insistencia en la producción o el desvelamiento de lo contradictorio y lo irónico. En palabras de Julio Ramos y Dylon Robbins, Guillén Landrián "prefirió el documental a la ficción, aunque trabajó una tendencia marcada a la experimentación que desdibujaba las fronteras entre los géneros".[2] Según los críticos, el cineasta utilizó algunas de las fórmulas más extendidas del género documental, pero las estilizó de forma radical a través de una edición que resalta el contrapunto soviético, es decir, la no coincidencia entre imagen y sonido y que, sobre todo en su última etapa, se aproxima al montaje como colisión dialéctica que zarandea al espectador, en línea con el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein (Garland Mahler 66; Goldber 189; Ramos y Robbins). También ha sido destacada por algunos estudiosos la impronta de Dziga Vertov en su edición próxima al collage y en su tendencia a la intermedialidad (Juan-Navarro 94). A su vez, la práctica de Guillén Landrián estuvo influida por directores de cine de no ficción cuya práctica implicó la apertura y la hibridación de los códigos del género documental, como los franceses Agnès Varda, Chris Marker y Jean-Luc Godard, quienes visitaron la isla durante los años sesenta. Este diálogo de la obra de Guillén Landrián con el cine europeo de la época se debe también a su formación como documentalista en el Icaic bajo la tutela de los cineastas Theodor Christensen y Joris Ivens. Tales influencias se dan de forma refractaria y compleja en la filmografía del cubano ya que, como explican Ramos y

El cine de Nicolás Guillén Landrián ha sido abordado por la crítica como un cine inclasificable, que constituyó "una rebelión contra la hegemonía del mediador intelectual autoritario del documental cubano", al problematizar la construcción de un sujeto popular revolucionario homogéneo

[1] Para más detalles sobre los encarcelamientos de Guillén Landrián, cfr. Santiago Juan-Navarro (92).

[2] Cuando no haya referencias de paginado, se trata de fuentes virtuales *(N. de las Coed.).*

Robbins: "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".

A través de esta combinación de tradiciones, motivaciones y géneros, Guillén Landrián desarrolló un corpus artístico en Cuba que llegó hasta los años setenta, y en el que la película *Retornar a Baracoa* ocupa un lugar transicional, previo a la radicalización de su estilo –su primer encarcelamiento tuvo lugar justo después del rodaje de la trilogía baracoense, entre 1965 y 1966 (Ramos y Robbins)–. En *Retornar a Baracoa*, el cineasta se traslada a la ciudad de Baracoa para registrar la vida diaria de sus habitantes, en su mayoría afrocubanos, y las formas en que la Revolución había transformado algunos aspectos de su día a día. Esta película pertenece a una etapa en la obra de Guillén Landrián en la que el contrapunto irónico todavía no es tan extremo como lo sería al final de su carrera en el Icaic, y en la que su acercamiento a la realidad está teñido de cierto tono lírico o melancólico. No obstante, en este filme vemos cómo se aleja de la estética neorrealista que dominaba el retrato social durante la primera mitad de los años sesenta, y empuja los límites del documental al incluir elementos abiertamente surrealistas, fragmentarios y autoconscientes. En este sentido, su obra puede leerse en relación a otros directores del Icaic que también desafiaron las fronteras entre ficción y no ficción, como es el caso de la cineasta Sara Gómez. Sin embargo, como explica Ernesto Livon-Grosman, el cine más tardío de Guillén Landrián conecta también con aproximaciones radicales a la relación entre estética y política que estaban tomando forma en otros países latinoamericanos, por ejemplo, en *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino (240).

La película de Landrián comienza con un texto en el que se resume la historia de la región desde la llegada de Colón a las Américas hasta el estallido de la Revolución. El texto habla de la inmutabilidad de esa ciudad a lo largo del tiempo, dada la dificultad de acceso impuesta por las montañas que la rodean. Sin embargo, tras la Revolución aparecen "una emisora de radio, un parque, la Jucei municipal,[3] y algo más. Los aviones son aún el asombro, la fuga, pero también la prolongación de Cuba, del mundo". En este texto introductorio se confirma que el documental tomará como protagonista a la ciudad en sí misma. Sin embargo, Guillén Landrián se desmarca de las clásicas sinfonías de ciudades de la primera mitad del siglo xx, cuya estructura musical ponía el acento en la correspondencia visual y rítmica del montaje para retratar "life caught unawares", como diría Vertov, o la vida en la metrópolis moderna (Jacobs, Kinik, Hielscher 4). En *Retornar a Baracoa*, el fragmento, el contrapunto y el efecto de la yuxtaposición intermedial producen una cartografía de la urbe que da una respuesta parcial a una pregunta que es totalizadora: cómo usar el aparato fílmico para representar una topografía. Esta orientación estética aparece en el propio carácter enumerativo del intertítulo. El retrato de la ciudad solo puede darse a través de sus partes, lo que conlleva una selección y un filtrado previos. Según Raydel Araoz, este documental está estructurado a partir de "bloques temáticos" (179). Precisamente, es la primacía del fragmento en el análisis social de Landrián lo que da lugar a la interconexión temática de aspectos como la religión, el trabajo o el transporte, y al desarrollo de una tesis abierta sobre el espacio y sus transformaciones con la llegada de la Revolución, que es consecuencia formal de la organización eminentemente poética de las imágenes y los sonidos. Críticos como Santiago Juan-Navarro han identificado dos estilos en la obra de Guillén Landrián: uno poético, y otro frenético, basado en el collage y el diálogo entre medios (91). Mi objetivo en este artículo es demostrar la interdependencia de ambas tendencias, o cómo el fragmento combina cierta simultaneidad afectiva y poética con una visión del espacio geográfico basada en redes.

¿Qué fragmentos componen *Retornar a Baracoa*? En primer lugar, es importante destacar que la película tiene una estructura circular. Justo después del texto que nos sitúa geográficamente, vemos algunas fotografías de un paisaje montañoso, unos planos fijos de algunos hombres mirando hacia arriba y, por último, imágenes de un avión aterrizando (fig. 1). El filme terminará de la misma forma, enmarcando el retrato de Baracoa en la dificultad de acceder o de dejar la ciudad dada su situación geográfica, y en su dependencia de distintos avances tecnológicos –siendo la Revolución uno de ellos, aunque la ambigüedad poética del montaje ponga esta afirmación entre comillas–. Como Roseli Rojo ha explicado, en *Ociel del Toa,* otra de las películas rodadas por Guillén Landrián en la parte oriental de la isla, se da una aproximación compleja de la relación entre el proyecto modernizador de la Revolución y las prácticas rurales de las comunidades representadas. En el caso de *Retornar a Baracoa*, esta tensión se encuentra presente desde el inicio. Los planos de las montañas aparecen acompañados de un sonido ambiente de pájaros, que es silenciado por el ruido del avión aterrizando. En términos de composición

[3] Las Jucei eran las Juntas de Coordinación, Ejecución e Inspección, que mediaban entre el poder central y las localidades. Se crearon en 1961, y en 1966 fueron sustituidas por las Administraciones locales.

visual, se produce una transición similar: la imagen del paisaje natural se ve progresivamente dominada por la máquina, ya que el avión se acerca rápidamente a la cámara, invadiendo el plano y dejando las lomas atrás, haciéndolas cada vez menos visibles. Después de esta secuencia, vemos la imagen de un coche que se abre paso por un camino difícil de transitar. La película intercala las imágenes del vehículo en movimiento con una imagen estática del camino, lo que acentúa la sensación de que está pasando por encima de un territorio específico, aplastándolo. Esta secuencia inaugural establece una dicotomía clara entre los avances tecnológicos que vienen de afuera y las prácticas autóctonas que serán reemplazadas o modificadas. La estructura circular de la película retomará esta tensión al final del metraje, como veremos más adelante.

Tras este momento inicial, el filme presenta las primeras imágenes de la ciudad y sus habitantes a través de planos de calles desiertas y fotografías de hombres contemplativos, muchos de ellos de espaldas. Estos registros visuales son emparejados con una grabación de quien parece ser Fidel Castro, que exclama: "¡que nosotros no perdamos espíritu juvenil, y que los jóvenes no pierdan el espíritu revolucionario!" (00:2:40-2:52). El aislamiento de la ciudad que se menciona en la apertura del filme parece verse reflejado en la composición de estas imágenes introductorias, en las que el pueblo se individualiza, como si la colectividad a las que el orador se dirige no residiera aquí. A continuación, la película nos traslada a un mostrador de quejas y sugerencias, en el que una habitante de Baracoa explica que a ella lo que le gustaría es hablar "con Fidel así frente a frente como estamos tú y yo" (00:03:26). No llegamos a conocer cuáles son los problemas o las peticiones que estos ciudadanos expresan al gobierno, pero la yuxtaposición de un primer bloque que retrata Baracoa en el silencio, la lentitud y la quietud, con el evento casual de ir a la Jucei, apunta a una transformación de los lazos comunitarios tras la llegada de la Revolución.

fig. 1

Esta representación de la vida política de los habitantes de Baracoa será contrarrestada con las prácticas religiosas que tienen lugar en la ciudad. A modo de contrapunto visual, Guillén Landrián nos transporta desde el ejercicio de la agencia política, a través del uso de las posibilidades de comunicación que da la Revolución, al ejercicio de la vida espiritual que complica la visión ideal del sujeto revolucionario. Aquí la fragmentación se presenta como una técnica cinematográfica de selección, que tiene como objetivo construir un relato en discontinuidad. Lo discontinuo no consiste necesariamente en la yuxtaposición de opuestos, sino en la combinación de componentes que no siguen una narrativa prefijada, no tienen una relación causa-efecto y tampoco tienen una conexión temática específica –más allá de la pertenencia geográfica–. La religión, como ya han explicado algunos críticos, tiene en el filme una función de énfasis de la heterogeneidad del sujeto revolucionario y de las contradicciones presentes en las narrativas oficiales (Araoz 171). *Retornar a Baracoa*, como otras muchas películas de Guillén Landrián, pone de manifiesto a través de su montaje cercano al collage la dificultad de que el discurso oficial acople toda la *diferencia* que fundamentalmente constituye la naturaleza humana y de los pueblos –de hecho, gran parte del cine político latinoamericano y global tiene por razón de ser la exposición de este tipo de exclusiones–. Las artes visuales y, en este caso, el cine, en tanto que registros capaces de ir más allá de lo simbólico (más allá del lenguaje), permiten un acercamiento que refiere las contradicciones, multiplicidades y distintas latencias que chocan o desafían esa homogeneidad política vertebradora de las narrativas oficiales (Krämer 94). Evidentemente, también pueden reproducirlas, pero en Guillén Landrián el ejercicio consciente de transgresión simbólica se da en específico a través de la radicalización de las posibilidades poéticas del medio audiovisual, que se dan en su uso contraintuitivo del montaje.

Después del buzón de quejas y sugerencias, comienzan las entrevistas. La primera entrevista será a una mujer, de la que vemos fotos fijas. Acompañada por una música melancólica, la escuchamos decir: "Yo me siento de aquí para abajo muerta. La pierna muerta" (00:03:59). A continuación, la música se detiene, y las fotos fijas vuelven a sucederse pero esta vez mucho más rápido. Empezamos a escuchar una música que nos transporta a una ceremonia religiosa, quizás una coronación espiritual. El ritmo del montaje se corresponde con el de la percusión y el baile implicados en el ritual. Un hombre baila y, en un movimiento de la cámara, vemos al fondo la imagen de Fidel Castro. De forma brusca, volvemos a las fotografías de la mujer entrevistada, mientras sigue sonando la música, y aparece un intertítulo que nos informa que vamos a presenciar "Otra entrevista", esta vez a una mujer diferente pero con el mismo esquema de la foto fija y el discurso en voz en *off*. "Uno le pide a la caridad, le pide a los santos, le dan la ayuda y le presenta la oportunidad, pero en esas cosas que le digo fue el hombre, Fidel" (00:05:00). Guillén Landrián ofrece, a través de un montaje ambiguo, abierto y, desde luego, alejado del paradigma de lo informativo, una yuxtaposición de aquellas realidades sociales desplazadas por el régimen, con los símbolos del mismo. La imagen antedicha de Fidel Castro y su mención por parte de la segunda entrevistada le dan un cariz casi divino, y sugieren que el santo al que se reza bien

fig. 2

podría ser la figura del Comandante. La primera entrevista, en la que la mujer explica cómo no siente su pierna, interactúa de forma casi surrealista con el resto del montaje –una influencia que críticos como Ruth Goldberg han destacado (Godlberg 188)–. En el retrato de la ciudad de Baracoa, esta triangulación del sufrimiento físico de una ciudadana común, la celebración religiosa y la imagen del líder no permiten fijar una tesis concreta, un mensaje a descifrar, sino que sirven para desestabilizar las presuposiciones sobre qué es un sujeto político, sobre los cambios del país tras la llegada de la Revolución y sobre la posibilidad de una realidad geográfica monolítica. Todas estas ideas son subvertidas a partir de la hiperbolización poética de lo fragmentario.

En su exploración de la vida religiosa de Baracoa, Guillén Landrián va más allá de la religiosidad. Su esfuerzo por mapear la diferencia incluye imágenes de una misa católica. Mientras escuchamos los cantos cristianos, vemos un primer plano del rostro de la Virgen (fig. 2). Los fieles la llevan en brazos en una procesión multitudinaria. Esta escena es interrumpida por otro primer plano de una mujer. Guillén Landrián decide acercarse a la superficie de su piel para mostrarnos el espectáculo plástico de uno de sus ojos. Como en un desdoblamiento acuático, el ojo de la mujer tiene debajo una ojera de una profundidad y oscuridad que refleja las del propio órgano óptico (fig. 3). La textura áspera de la ojera crea su propio estampado, trascendiendo momentáneamente el espectáculo religioso. Para Raydel Araoz, en esta película se da una "poética de la libre asociación, las imágenes se suceden no por la secuencialidad lógica del discurso, sino por asociaciones analógicas que le otorgan una visualidad ecléctica y alucinada" (178). Esta secuencia es la que representa la actitud "alucinada" en su apogeo. La imagen está aquí separada del todo de su sentido narrativo, y existe en una relación inestable con el significante eclesiástico al que se yuxtapone. La expresión de la mujer que supuestamente observa la ceremonia no es de concentración ni de introspección religiosa, sino que roza el desenfado, el deseo o el desafío. Este impulso surrealista, que interrumpe la coherencia de los temas al apelar a un inconsciente óptico que

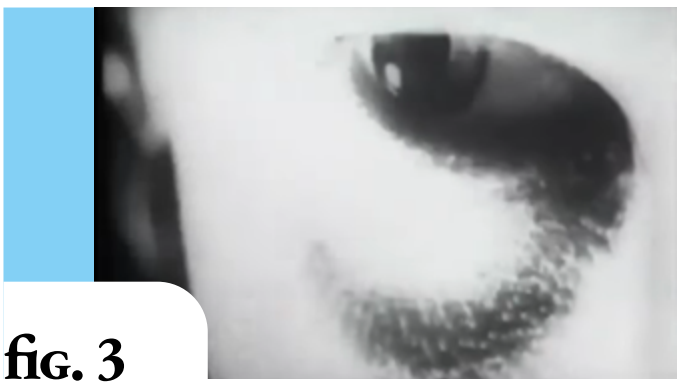

fig. 3

se literaliza en el plano, se combina en Landrián con la convicción de representar lo real a través del género documental. Es decir, la aproximación a la pregunta acerca del espacio geográfico de Baracoa y de cómo representar la ciudad tiene en él una naturaleza obtusa, que toma en consideración los elementos filmados como pruebas fehacientes de una realidad que ha de ser reconstruida en su extrañeza, que debe ser recompuesta aunque las piezas no encajen.

La ciudad como totalidad a ser explorada se representa a partir de piezas de un puzle que, en su carácter indexical y accidentado, se alinea con cierto impulso archivístico: el de filmar la realidad en ausencia de un componente dramático –que no guionizado–, el de acercarse a situaciones sociales con un objetivo de registro, en definitiva, el del documental como orientación hacia lo inmediato. El montaje –o yuxtaposición, como tradición poética que no comienza necesariamente con el medio cinematográfico– tiene en *Retornar a Baracoa* la función de crear significados insospechados e irreducibles, como ya he señalado, pero que insisten en la producción de una tesis abierta sobre lo real. La propiedad *kuleshovesca* del montaje es intensificada a través del uso del fragmento, de la selección de una parte arbitraria de lo real que en *Retornar a Baracoa* tiene una cualidad paratáctica, ya que los elementos sintácticos no presentan una conexión clara entre ellos, más allá de la pertenencia a una determinada urbe. Además, el peso narra-

fig. 4

tivo de cada uno de ellos es equivalente: ningún fragmento tiene una posición privilegiada de forma temática o explicativa en el retrato baracoense. El crítico Ernesto Livon-Grosman, en su lectura de *Coffea arábiga* (1968), apela al concepto de *détournement,* del situacionista Guy Debord, quien señala "'la reutilización de elementos artísticos preexistentes en un nuevo conjunto' pero con la exigencia de que este nuevo arreglo genere nuevos significados"[4] (241). Guillén Landrián emplea sus mismas imágenes en diferentes películas, algo común en el documental de la época dada la escasez de recursos (Juan-Navarro 95), lo que a su vez demuestra el potencial inagotable del símbolo cinematográfico. El concepto de parataxis nos permite, por tanto, resaltar la combinación de fragmentos de una realidad indexical y observada, que se mantiene abierta a las múltiples lecturas simbólicas, insistiendo en la imposibilidad de fijar la diferencia y la heterogeneidad de aquello que se registra. Es decir, la parataxis combina el impulso poético con el montaje alucinado: ambos aspectos se revelan como inseparables. En Guillén Landrián, este fenómeno es abordado de forma intermedial: los planos congelados (fotografías), las imágenes en movimiento, los sonidos y los intertítulos muestran que el impulso poético trasciende el medio cinematográfico, aunque en este caso se condense en el mismo. La multirreferencialidad mediática acentúa la discontinuidad de la película. Concretamente, el uso de la foto fija, que es constante en *Retornar a Baracoa,* intensifica la sensación de separación entre los distintos componentes del filme, su acoplamiento autoconsciente.

En la segunda mitad de la película, Guillén Landrián nos introduce en el espacio del trabajo. Nos muestra un intertítulo: "Baracoa tiene una nueva fábrica de chocolate. Una fábrica de chocolate que aumenta considerablemente su producción" (00:06:23). En breve, vemos la línea de producción y el rostro de una trabajadora. Esta escena es rápidamente interrumpida por un inserto sonoro de "Radio Baracoa", la emisora de la ciudad. Imitando el carácter intrusivo de los medios de comunicación de masas –la intrusión del espacio público en el ámbito privado–, lo que podría haber sido una explicación del funcionamiento de la fábrica como símbolo de progreso y desarrollo económico en la región queda relegado a un mero apunte anecdótico, igualando de nuevo el peso representativo de los fragmentos seleccionados. Las imágenes congeladas de una mujer peinándose el cabello, con la radio de fondo, se suceden mientras escuchamos a un poeta local de Baracoa (fig. 4). El crítico Ernesto Livon-Grosman ha escrito sobre una escena muy similar en *Coffee Arábiga,* para la cual Guillén Landrián utiliza las mismas tomas que en *Retornar a Baracoa*. En su opinión, esta escena "invierte la oposición entre productividad y ocio [...] La película de Nicolasito no retrata el ocio parcelado como Lenin prescribía para los trabajadores revolucionarios: un tercio del día dedicado al trabajo, un tercio al ocio y un tercio al descanso" (246).[5] En el caso de *Retornar a Baracoa,* la interrupción de la secuencia sobre la fábrica de chocolate parece apuntar a algo parecido, a la integración de dos espacios supuestamente antagónicos. No obstante, es importante destacar que, después del inserto doméstico, la película vuelve a mostrarnos la fábrica. Vemos a varios hombres manipular

[4] Traducción propia.

[5] Traducción propia.

una máquina, y a uno de ellos mezclar lo que parecen trozos de chocolate, mientras escuchamos sonidos similares a ruidos metálicos, que se repiten con un ritmo regular. Una vez más, observamos el intertítulo: "Baracoa tiene una nueva fábrica de chocolate. Una fábrica de chocolate que aumenta considerablemente su producción" (00:08:58).

Las técnicas de yuxtaposición e interrupción que vemos en esta secuencia producen una continuación entre el espacio doméstico y el espacio productivo, señalando la productividad que puede darse en el hogar en tanto que expuesto a consignas culturales y políticas a través de los medios de comunicación. Sin embargo, los aspectos formales del fragmento desarrollan una separación entre ambas esferas que complica la relevancia política de esta visión. En la escena de la mujer con la radio, las transiciones son suaves y lentas, con fundidos encadenados que nos dejan ver las dos imágenes al mismo tiempo durante al menos dos segundos. Esta ralentización del tiempo cinematográfico, que se condensa en un aumento de la duración de las imágenes, contrasta con el dinamismo de las escenas de la fábrica, no solo en la visión de la cinta transportadora, sino principalmente en el aumento de la velocidad de transición entre tomas cuando los hombres utilizan la máquina. Además, el sonido es totalmente dispar en ambos espacios. Mientras que la enunciación de los poetas de Baracoa es lenta y sosegada, y podemos escuchar cada una de las palabras con claridad, el sonido de la fábrica comprende un ruido blanco en el que apenas podemos distinguir nada. Si escuchamos con atención, es posible captar algunas voces distorsionadas al final de la secuencia, cuando vuelven a aparecer planos congelados de algunos trabajadores, a modo de contrapunto soviético –de ruptura de las expectativas sonoras de la imagen–. La repetición exacta del intertítulo, que se corresponde con otras repeticiones presentes en la película, constituye un no-cierre, una presencia Wque señala una ausencia: la de conclusión o "síntesis" (Juan-Navarro 106). La discontinuidad afecta la naturaleza de los bloques temáticos, tiene un carácter interno y externo.

En definitiva, la inserción del fragmento en medio de una estructura que lo supera a nivel de duración no implica de suyo una continuidad entre dichas partes, o una continuidad de carácter espacial. Implica, como ya he avanzado, un interés en la complejidad humana y en la posibilidad de transicionar a través de distintos espacios, que no componen una homogeneidad específica, o una totalidad orgánica. De forma contraria, el fragmento acentúa la tensión entre continuidad y discontinuidad que se da en el devenir de las imágenes. En su desarrollo de un cine eminentemente experimental y paratáctico, Guillén Landrián subvierte el impulso de imponer relaciones de causalidad, finalidad, igualdad o contraste entre los componentes de una unidad concreta, lo cual constituye también un movimiento político de rechazo de lo definitivo e inteligible en la constitución de lo humano. En palabras de la crítica Lydia Davis:

> No vemos totalidades, vemos fragmentos. Estamos acostumbrados, y tal vez necesitemos, la ilusión de vivir entre totalidades y percibirlas. Quizás necesitemos pensar que vemos el otro lado de la lámpara además de este lado, o que este lado es todo lo que existe (es decir, que este lado lo es todo).
> Cualquier imposición de un orden particular a la gran mezcla aleatoria de temas posibles contradice o distorsiona otro orden posible. Podríamos decir que cuanto más completo es un texto –si en este caso completo significa más elaborado, más particular–, más limitante es, más deja de lado y, por tanto, más parcial es.[6] (282)

El fragmento no desestabiliza ni la motivación ni la estética documental, o su efecto de veracidad. Después de leer a Davis, podríamos decir que estas se ven potenciadas por el desarrollo de una representación fragmentaria que distorsiona la posibilidad de una realidad política total, ya que nuestra experiencia del mundo es siempre incompleta –es la totalidad lo que podría asociarse con la ficción–. En el caso de Guillén Landrián, la no imposición de un orden, de una jerarquía o de una narrativa en su película, permiten al espectador acercarse a un retrato complejo de la ciudad en tanto que construcción histórica, política y económica. En este retrato, los fragmentos tejen una estructura de red, caracterizada por la simultaneidad del evento –ya que *Retornar a Baracoa* no presenta una cronología específica– y por la interconexión de los mismos a través del montaje y del espacio geográfico. La ciudad es por tanto

[6] Traducción propia.

fig. 5

una estructura en red abierta e inconclusa, que solo podemos contemplar a partir del fragmento, de los distintos elementos que la forman. Esta visión en red es la que más se ajusta a una experiencia subjetiva de la ciudad, acercándonos a una fenomenología del espacio que casi se parece a un mapa psicogeográfico, volviendo sin querer al marco del situacionismo.

La película comienza con dos medios de transporte: el avión y el coche. Más adelante, tras un intertítulo que reza "El puerto y un niño" (00:09:16) vemos a los trabajadores del puerto, que mueven sacos de un lado a otro en un barco en construcción. La cámara se enfoca en un hombre en concreto, y el montaje, igual que en el caso de la fábrica, se acelera ligeramente. Acto seguido, tras el intertítulo "Un niño que hace barcos para salir de Baracoa igual que el padre" (00:10:19), vemos a un niño con un barco de juguete (fig. 5). De forma similar a las transiciones en los planos de la mujer que se arregla en su habitación, estas son lentas y encadenadas. La yuxtaposición de actividades prácticamente opuestas –el trabajo y el juego– se vale de contrastes en el montaje que son iterativos en el filme: la escena del trabajo presenta un corte clásico, mientras que en el momento del juego se privilegia una edición que transmite suavidad, melancolía, en definitiva, cierto sentimentalismo. La película vuelve a ahondar en la posibilidad de una continuidad entre espacios dicotómicamente opuestos, pero manteniendo una diferenciación formal, es decir, insistiendo en dicha oposición que quizás se quiere superar o problematizar.

En esa escena es llamativa también la representación del mar. Fotos fijas muestran un paisaje marítimo en que las olas cubren parcialmente las rocas. Mientras las imágenes se suceden, se escucha el sonido del océano. Después vemos barcas varadas en el río, de nuevo en movimiento, mientras el agua se mece apaciblemente. En su análisis de la película *Ociel del Toa,* Roseli Rojo ha destacado la conexión entre los personajes locales y el río por el que navegan. Para la crítica:

> *Ociel del Toa* remarcó las diferencias y rescató la sabiduría de esa comunidad de río. [...] mostraba a la naturaleza como un ente vital para los campesinos –aun sin la técnica de por medio– sin la necesidad de superhombres y máquinas. Esta comunidad de río no precisaba de prótesis provenientes de las ciencias para entender su entorno, para establecer una relación de coexistencia pacífica y no basada en la dominación. (478)

En *Retornar a Baracoa*, se asocia la figura del niño con el paisaje natural, ya sea oceánico o fluvial. La naturaleza se representa a través de un registro afectivo específico, pero la oposición no es inmediata, sino que es porosa e imperfecta. El fragmento visual y textual impone una contaminación entre aquello que se yuxtapone: el niño tiene algo de hombre, y el hombre tiene algo de niño. El agua es un significante fluido que participa de esta porosidad, rodea la representación del trabajo y de las imágenes mecanizadas, mientras que constituye un límite, un cambio de tono, una apertura poética. De forma similar a la escenas que reflexionan sobre el trabajo, el juego y el ocio, aquí la discontinuidad no implica una oposición absoluta, sino que ofrece una teoría del fragmento que problematiza la noción misma de límite e insiste en la posibilidad de contacto.

Las últimas escenas de la película vienen precedidas por unas imágenes de la banda musical de Baracoa. Después de escuchar el himno de la ciudad, vemos el siguiente intertítulo: "Baracoa es una cárcel con parque" (00:12:36). Acto seguido, un camión llega a un camino y comienza a verter cemento. Se está construyendo una carretera. Los planos registran cómo brota el asfalto de las tuberías del camión, cómo aterriza en el suelo, cómo los trabajadores lo remueven con distintas herramientas mientras hunden sus pies en él (fig. 6). De forma intercalada, volvemos a ver imágenes que ya conocemos: las mujeres entrevistadas, la joven que se arregla el cabello y los trabajadores de la fábrica de chocolate, entre otros. Para Raydel Araoz, esta escena transmite una "sensación de vértigo", ya que "todo el pueblo es testigo de la construcción de la carretera, todo el pueblo va a modificarse con esta nueva vía de comunicación" (181).[7] La música tensa y el montaje rápido contribuyen a lo vertiginoso de este momento, que actúa como clímax del filme. El asfalto encarna la fuerza imparable de la Revolución, y el enterramiento de formas de vida tradicionales que no formaban parte del ideal comunista (Rojo 473); de ahí los múltiples planos en los que el cemento parece absorber palas, piernas y tubos, en un agenciamiento formal acentuado por el movimiento en espiral y el ritmo acelerado. Sobre todo, si tenemos en cuenta la presencia de un discurso de Fidel Castro justo después de este momento, en el que se insiste en la creación de una vida social nueva.[8] De forma paralela al análisis más simbólico, considero que esta escena final, en la que se radicaliza la

fig. 6

[7] Es muy probable que la carretera fuera el Viaducto de la Farola, inaugurado en 1965. Más información en "Viaducto de La Farola", *EcuRed,* https://www.ecured.cu/Viaducto_de_La_Farola.

[8] "La tarea que teníamos de la gente no era una tarea militar, era una tarea distinta, se trataba de echar abajo todo un orden social injusto y construir una vida social nueva para nuestro pueblo. Había que cambiar un modo de producción por un modo de producción enteramente nuevo, respecto a lo cual no teníamos ni , ni la actitud mental que correspondía. Sin embargo, había que realizar esa tarea" (Castro) (00:13:52-14:35)

fragmentación de lo real, lleva a su máxima expresión la teoría del fragmento que Guillén Landrián ha puesto en práctica en el filme: este interrumpe una determinada instancia de lo geográfico para destacar las distintas capas afectivas y políticas que la componen, capas que se funden dada la unicidad del formato película, pero que se desenredan a través de la sucesión temporal en la pantalla y de la inevitabilidad del montaje. Esta es una tensión esencial del medio que se potencia a través de la experimentación autoconsciente del cineasta.

La película contiene un epílogo. Tras la escena del asfaltado, volvemos a ver la secuencia con la que se abre el filme. El plano de las montañas, el avión que aterriza de nuevo, los hombres que miran al cielo. ¿Por qué terminar con un regreso, en lugar de una partida? ¿Por qué repetir el gesto de la llegada, la imagen del avión sobre los árboles? Esta recurrencia insiste en la llegada irreversible de las instituciones de la Revolución, en ese aterrizaje como proceso múltiple e inacabado que cuestiona la linealidad inherente al concepto de progreso. Además, el regreso como único patrón de movimiento también resalta la idea de Baracoa como cárcel, que Landrián menciona en el intertítulo inicial para referirse a la dificultad de acceso a la ciudad por las montañas que la rodean. Por último, el hecho de que el avión se vuelva a proyectar constituye un gesto de negación ante la posibilidad de ofrecer un cierre a la película. Esta no termina, sino que se reproduce de forma infinita, como si el límite entre lo real y lo representado no existiera, o se quisiera borrar: el retorno a Baracoa es cíclico e inconcluso, siempre abierto a múltiples horizontes significativos, fílmicos, paratácticos.

En definitiva, el carácter poético del fragmento en la obra de Nicolás Guillén Landrián se materializa en las distintas coordenadas del filme *Retornar a Baracoa*. La capacidad desestabilizadora del fragmento constituye un contrapunto a la homogeneidad narrativa, lo que conecta formalmente con inquietudes políticas de la época relacionadas con los

[...] considero que esta escena final, en la que se radicaliza la fragmentación de lo real, lleva a su máxima expresión la teoría del fragmento que Guillén Landrián ha puesto en práctica en el filme: este interrumpe una determinada instancia de lo geográfico para destacar las distintas capas afectivas y políticas que la componen, capas que se funden dada la unicidad del formato película, pero que se desenredan a través de la sucesión temporal en la pantalla y de la inevitabilidad del montaje

efectos de la Revolución en áreas rurales. Además, el impulso divergente del fragmento se conjuga de forma contraintuitiva, pero tangible, con las preocupaciones de veracidad y objetividad del género documental. En la obra de Guillén Landrián, el montaje fragmentario produce una estructura de red en la que elementos aparentemente discontinuos se interconectan. Estos elementos, en su naturaleza paratáctica, tienen un peso narrativo equivalente, y se suceden en una simultaneidad temporal producida por la ausencia de cronología en el relato. El carácter poético del montaje en *Retornar a Baracoa* es, además, intermedial, ya que bebe de distintos registros textuales como la fotografía y la poesía. En su yuxtaposición, y en su exploración experimental y zigzagueante, la imagen se abre a una multiplicidad de significados, cuyas propiedades formales y políticas se vuelven insospechadas.

Obras citadas

Araoz, Raydel. "Baracoa. Una trilogía de la montaña". Ramos, Julio y Dylon Lamar Robbins (eds.). *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico*. Almenara, 2019, pp. 165-84.

Davis, Lydia. *Essays*. Hamish Hamilton, 2019.

Garland Mahler, Anne. "'Todos los negros y todos los blancos y todos tomamos café': Race and the Cuban Revolution in Nicolás Guillén Landrián's *Coffea arábiga*." *Small Axe,* vol. 19, no. 1, 2015, pp. 55-75.

Goldberg, Ruth. "El extraño caso de Reportaje (1966). Historiografía y políticas de la duda en los filmes de Nicolás Guillén Landrián", Ramos, Julio y Dylon Lamar Robbins (eds.). *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico.* Almenara, 2019, pp. 185-98.

Jacobs, Steven, Anthony Kinik, and Eva Hhielscher. "Introduction." Jacobs, Steven, Anthony Kinik, and Eva Hielscher (eds.). *The City Symphony Phenomenon,* Routledge, 2019, pp. 3-42.

Krämer, Sybille. "The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler's Conception of Media." *Theory, Culture & Society,* vol. 23, no. 7-8, 2006, pp. 93-109.

Livon-Grosman, Ernesto. "Inside/Outside: Nicolasito Guillén Landrián's Subversive Strategy in *Coffea Arábiga.*" Alter, Nora M., y Timothy Corrigan (eds.). *Essays on the Essay Film.* Columbia University Press, 2017, pp. 237-55.

Ramos, Julio y Dylon Lamar Robbins. "Introducción a Guillén Landrián", *laFuga,* no. 15, 2013, lafuga.cl/introduccion-a-guillen-landrian/656.

Reyes, Dean Luis. "Exhumaciones de Nicolás Guillén Landrián". Ramos, Julio y Dylon Lamar Robbins (eds.). *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico*. Almenara, 2019, pp. 47-58.

Rojo, Roseli. "De Flora al Toa". *Hispanic Review,* vol. 87, no. 4, 2019, pp. 459-82.