

Sonidos del trabajo:

los montajes de Guillén Landrián en *Taller de Línea y 18*

Julio Ramos

University of California—Berkeley

La fábrica de los sentidos

A pesar de ser uno de sus documentales más polémicos, *Taller de Línea “Claudio A. Camejo” y 18* (1971) es uno de los filmes menos difundidos y discutidos del cineasta cubano Nicolás Guillén Landrián.¹ Este cortometraje sobre el trabajo en un taller industrial habanero fue uno de los últimos que realizó Guillén Landrián antes de su expulsión definitiva del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) en 1972. Su complejidad se desprende de una elaboración asincrónica y disyuntiva de la imagen y el sonido que torsiona el tratamiento fílmico del susceptible espacio de una asamblea obrera, base de legitimación del poder en la llamada “democracia popular”. El experimento de Guillén Landrián interrumpe la lógica (y la etimología) en que convergen la fuerza aglutinadora de la “asamblea” y la operación del “ensamblaje” que coordina las partes en la disonante estructura de este documental. De ahí la propuesta fílmica radical de Guillén Landrián, su labor fuera de serie, que interroga los vínculos

¹ Presenté una versión muy preliminar de este trabajo en el congreso de LASA (2015) en una mesa dedicada al cine Guillén Landrián organizada por Jessica Gordon-Burroughs y Joaquín Barriendos con la participación de Dean Luis Reyes, Ruth Goldberg y Ernesto Livon-Grossman. Agradezco los comentarios y sugerencias recibidos en aquella ocasión. Agradezco también la lectura y comentarios de Dylan Robbins sobre aquella primera versión de este trabajo.

naturalizados del régimen audiovisual y su implicación en el gobierno del cuerpo (y los sentidos) en la escena del trabajo.

Taller de Línea y 18 es una obra aparentemente inocua sobre las etapas del ensamblaje de una guagua en una pequeña fábrica ubicada entre las calles Línea y 18 del Vedado en La Habana. El nombre que designa al taller, “Claudio A. Camejo”, acarrea un peso histórico notable: se refiere a un héroe obrero, víctima de un bombardeo aéreo durante la invasión de Playa Girón en 1960, cuya conmemoración, por cierto, designa también a los Ómnibus Cubanos *Playa Girón* que se ensamblaban en el taller. En el despliegue de los nombres resuena la operación ideológica de la memoria institucional que Guillén Landrián desmonta en su iconoclasta filme.

La historia de este taller ubicado en el extremo occidental del Vedado—muy cerca del límite trazado por el río Almendares—es sintomática de relevos, desfases y colapsos en el devenir desigual y contradictorio de la producción industrial cubana. Establecido en 1901 como un centro de servicio para el tranvía urbano, el taller de Línea y 18 (llamado entonces El Carmelo) se empleó luego, en la década de 1950, como un centro de ensamblaje de guaguas. Después de la revolución, ya en 1965, se convirtió en el taller principal de reconstrucción de los Ómnibus de La Habana. Un par de años antes de la filmación de Guillén Landrián, la visita de Fidel Castro en 1968 le dio visibilidad en los medios al taller en función de un nuevo Plan de Transporte Obrero.² Allí se producían los buses Playa Girón, diseñados para el transporte obrero y campesino. En el llamado Periodo Especial, tras el colapso de la URSS en 1991—y bajo la crisis sin precedente de transporte y abastecimiento—el taller se recicló para el montaje de bicicletas chinas hasta su cierre definitivo en 1994.

Hoy es un predio abandonado, ruinas de hierro oxidado y piedras a la intemperie. Entre sus restos postindustriales, durante la XII Bienal de La Habana (2015), un grupo de artistas visuales transformó el espacio del taller en el entorno de sus instalaciones y acciones de arte bajo el título de *Montañas con una esquina rota*.³ Por

² Le agradezco al historiador Arturo Abigantús del Archivo Histórico del Arzobispado de La Habana la información detallada y varias fuentes sobre la historia de ese enclave industrial donde se encuentran las ruinas del Taller de Línea. Véase también González Sánchez (2015) para una historia del transporte en La Habana.

³ Las instalaciones del arte expandido en aquella “esquina rota” suponían una alternativa a los nuevos mercados establecidos en La Fábrica del Arte, especie de *mall* gestionado por el estado para el consumo cultural en dólares, ubicado en un depósito fabril renovado, que anteriormente había sido la planta eléctrica, próxima a las ruinas del Taller de Línea y 18. La curaduría de *Montañas con una esquina rota* estuvo a cargo de Wilfredo Prieto, Direlia Lazo y Gretel Medina. Agradezco los detalles sobre la curaduría y la interpretación de la misma que me comunicó Gretel Medina en una entrevista personal (25 de enero de 2016) que le hice en

allí también, muy cerca de las ruinas, durante aquellos mismos días de la XII Bienal, se visionaba el documental *Taller de Línea y 18*, ahora reproducido en formato digital, proyectado en la pantalla del local de una compañía de teatro independiente, El Ciervo Encantado, ubicado a pocos pasos del taller. Este homenaje solapado al cineasta proscrito del ICAIC renovaba el sentido del cortometraje de 1971, rara vez visto públicamente en Cuba tras varias décadas de censura y del gradual y al parecer irreparable deterioro del celuloide en los depósitos del ICAIC. En el contexto de la proyección en El Ciervo Encantado, los debates actuales sobre las transformaciones y la precarización extrema del trabajo—el “cuentapropismo” a raíz de la emergente economía del mercado, la privatización y las reducciones masivas en la empleomanía estatal implementadas por Raúl Castro entre el 2013 y 14 (Mercader Uguina 2014)—potenciaron la proyección de este documental crítico del *habitus* del trabajo y las políticas del cuerpo centralizadas bajo el régimen de la productividad industrial.⁴

Por cierto, no es nada casual que Guillén Landrián realizara *Taller de Línea y 18* entre 1970 y 1971; es decir, menos de un año después de la debacle de la Gran Zafra de los 10 millones de toneladas de azúcar en 1970 y las consecuencias ideológicas del fracaso de las metas inalcanzables impuestas a los trabajadores por el delirio azucarero del productivismo cubano.⁵ Un libro reciente de Jorge Fomet (2013)—*1971: Anatomía de un año*—traza un mapa extraordinario de los debates culturales y políticos que se produjeron en aquel año y que dieron lugar, entre otras cosas, al encarcelamiento del poeta Heberto Padilla y al recrudescimiento del control social identificado con la homofobia y el autoritarismo culturalista del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. Si por anatomía en el título de este libro se entiende una intervención forense *postmortem*, habría que decir que el cadáver de 1971 ha resucitado varias veces, como el espectro de la censura recurrente en la historia cultural cubana hasta hoy día. Para los efectos de este trabajo, también habría que comentar el inicio en 1971 del proceso

el Centro del Desarrollo de las Artes Visuales en La Habana. Para un abordaje general a los debates actuales del arte cubano y la nueva economía de mercado ver Price (2016).

⁴ La proyección del documental en el enclave postindustrial de la “esquina rota” de Línea suscita algunas preguntas relativas a la discusión sobre arte, trabajo y *posfordismo* elaboradas por Octavio Comeron (2007) en otro contexto.

⁵ Las alusiones a la producción del azúcar se multiplicaban en un filme anterior de Guillén Landrián, *Desde La Habana, ¡1969! Recordar* (1970), donde la ironía en el tratamiento de la *compulsión productiva* es contundente. La crítica sagaz e irreverente también es notable en el abordaje del trabajo voluntario en *Coffea Arábica* (1968), el filme más conocido de Guillén Landrián, donde capta el desafecto que producen las rutinas automatizadas y la repetición en el trabajo agrícola. En *Taller de Línea y 18* Guillén Landrián—además de referirse solapadamente a la dependencia cubana de la economía y la tecnología soviética—le añade a la crítica del régimen laboral esa dimensión retadora de la asamblea obrera, su burocracia y jerarquías internas.

contra Guillén Landrián en el ICAIC, que culminó con su expulsión en 1972, seguida de una serie de arrestos, internamientos psiquiátricos, tratamientos de electrochoque y encarcelamientos que finalmente lo llevaron a pedir asilo en Miami en 1989, donde muere en el 2003.⁶ Jorge Fomet comenta lo siguiente sobre *Taller de Línea y 18* en su libro:

Al mismo tiempo—y al margen de lo que podamos percibir de irónico en el discurso fílmico [de *Taller de Línea y 18*]—se trata de una propuesta de participación democrática a nivel de las bases obreras semejante a la que defenderá Gutiérrez Alea por la misma época [...] Pero esa participación, que se hace visible lo mismo en el proceso productivo que en la asamblea propiamente dicha y en el micrófono que pasa de mano en mano, encuentra pronto sus limitaciones. (Fomet 2013, 133)

¿Cuáles son esas limitaciones? Aunque la disonancia y estridencia del filme no pasa ahí por desapercibida, Jorge Fomet la explica como un defecto técnico o profesional que en seguida identifica como un ejemplo del “cine imperfecto”; es decir, una instancia suscrita a la poética de Julio García Espinosa en su ensayo-manifiesto de 1969 (titulado precisamente “Por un cine imperfecto”). Convendría en otra ocasión distinguir entre los debates en torno a lo nacional—popular que inspiran a García Espinosa en el marco del “nuevo cine latinoamericano” y las descargas iconoclastas de Guillén Landrián en estos filmes que desbordan el encuadre disciplinario del “pueblo”—en sus mediaciones ciudadanas—que domina en la agenda del “cine imperfecto”.⁷ Como señala Dean Luis Reyes,

Taller de Línea y 18 es una denuncia del automatismo generalizado: la fábrica y su línea de montaje como metáfora del panorama humano [...]. Su divisa había sido siempre desobedecer los formalismos, burlar las obediencias que no se fundaran en una coordinación estrecha con la conducta de la realidad. De cierta manera, se sentía fuera de juego. (Reyes 2010, 88)

La alusión en esa última frase de Reyes al título del poemario censurado de Herberto Padilla (*Fuera de juego* de 1969) aúna ambos casos de censura en 1971, aunque no está de más preguntarse sobre los aspectos específicos que cobra la censura en los distintos medios o instituciones del campo cultural.

⁶ Ver los testimonios de Guillén Landrián en *Café con leche*, documental dirigido por Manuel Zayas. Gretel Alfonso, viuda de Guillén Landrián, ofrece también un recuento de los internamientos y encarcelamientos del cineasta en la entrevista titulada “Regresar a La Habana con Guillén Landrián” (con Julio Ramos para el Especial Guillén Landrián en *La Fuga. Revista Chilena de Cine*, 2012) y en el documental *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2014), codirigido por Raydel Araoz y Julio Ramos.

⁷ Ver Gonzalo Aguilar (2015) para un análisis de las paradojas de la representación del “pueblo” en el “Nuevo Cine Latinoamericano” en 1969.

En las palabras de Guillén Landrián: “[e]l documental que provoca mi expulsión del ICAIC [en 1972] no fue *Coffea Arábica*, sino *Taller de Línea y 18*”. Aunque el documental fue analizado y aprobado por la asamblea obrera del taller, como señala Guillén Landrián, *Taller de Línea y 18* confrontó “un gran rechazo de la oficina de oficiales dentro y fuera de la Industria. Yo usé muchas pistas de sonido que estaban en alto volumen: martillazos, equipos electrónicos, las voces de los obreros, todo eso junto, mezclado, le molestó a la dirección del ICAIC.”⁸

Si a la mezcla de las 20 pistas de sonido le añadimos la música, por momentos disonante, a cargo del Grupo de Experimentación Sonora dirigido por Leo Brouwer, se hace evidente el peso que cobra la sobrecarga sonora en este documental que incita a una distinción entre la experimentación musical y el alboroto del entorno sonoro del taller y las voces que se cruzan en la asamblea.

La sobrecarga sonora fractura el horizonte normativo del contrato audio/visual, como lo designa M. Chion (1990), para referirse a las convenciones que regulan las expectativas de articulación entre imagen y sonido en el régimen audiovisual. Esa disyunción acusmática (generada por el sonido que obstruye su referente visual, según Chion) desnaturaliza la ilusión de sincronía y de coherencia con que el medio audio/visual del cine contribuye a la producción social del *consenso*.⁹ En el documental de Guillén Landrián, según notaremos al final de este ensayo, la crisis del consenso empalma con la disyuntiva polémica de una obrera afrocubana que rehúsa “formar parte” de la asamblea, gesto que ubica la fractura sensorial en un contexto político específico.

Está claro que la dislocación sensorial no opera en el vacío. Sin perder de vista las batallas culturales y políticas generadas por la centralización del poder estatal, y sin soslayar tampoco las recurrentes discusiones sobre los modos de la participación política, exploraremos el efecto *descentralizador* de la dislocación sensorial en el tratamiento fílmico de la producción industrial y la asamblea obrera. Digamos de entrada que la intervención de Guillén Landrián en los debates contra la centralización del tiempo productivo y la estatización de la vida pasa por una impugnación de la forma y del orden cinematográfico; es decir: 1) por el cuestionamiento de la normativa del con/senso generada por toda una serie de prácticas, discursos y artefactos que

⁸ Guillén Landrián en el documental *Café con leche* (2013) dirigido por Manuel Zayas.

⁹ Jacques Rancière (1996) denomina “disenso” al efecto de un arte impugnador de las coordenadas sensoriales y cognitivas del consenso político. Ver también los ensayos posteriores reunidos en Rancière (2015).

intervienen en la construcción de la *escena virtual del trabajo*; 2) por la impugnación de la *modelización fílmica* de las articulaciones entre la percepción, la efectividad cognitiva y los afectos requeridos para la identificación social y la interpelación de los sujetos sociales bajo el régimen productivista, lo que a su vez implica 3) una reflexión sobre el papel de la producción cinematográfica (y el ensamblaje) en el gobierno de la vida.

Cine y productivismo

En la superficie misma de los desechos del taller abandonado de Línea y 18 es posible leer los tiempos superpuestos y asincrónicos de una historia *no lineal* del productivismo y las ideologías del trabajo en Cuba. Esa paradójica historia del “progreso” no puede pasar por alto el *(des)montaje* que el documentalista experimental afrocubano realizó en aquella misma fábrica. Tampoco podemos soslayar la dimensión conceptual que el documental de Guillén Landrián desencadena mediante el contrapunto entre ensamblaje industrial, asamblea y montaje fílmico, y lo que este contrapunto implica sobre el papel del cine documental en el diseño de los esquemas audiovisuales del productivismo y del cuerpo ciudadano.

Una posible historia y teoría del progreso—llamémosle así para recordar a Walter Benjamin (2005) en el *Libro de los pasajes*—probablemente entraría en diálogo con las discusiones que actualmente tienen lugar bajo la rúbrica de la historia conceptual (Palti 2011). Pero la entrada al archivo del productivismo se topa enseguida con uno de los límites del “concepto” como objeto de investigación. La genealogía del concepto del productivismo, investigada desde los materiales fílmicos, exige dar cuenta de la inscripción del concepto en un *aparato cinematográfico* que conjuga figuras, representaciones, condiciones materiales y tecnologías en el proceso de formación de sujetos bajo el orden del esquema audiovisual.¹⁰ En ese sentido, el productivismo como objeto de la investigación histórica rebasa la cuestión de las ideas y el plano de los contenidos de las representaciones sociales. Nos sitúa en cambio ante la heteronomía de las conexiones entre sensorio, cuerpos, vida material, tecnología y representaciones: máquina dispar que complica así cualquier acercamiento exclusivamente cultural (o ideacional) al orden simbólico.

¹⁰ El concepto de aparato cinematográfico fue elaborado por Baudry y Williams (1975) para referirse al conjunto de funciones materiales, tecnológicas y semióticas que vinculan el análisis del orden simbólico (y la subjetivación) en el cine con el psicoanálisis y con la teoría althusseriana de los aparatos ideológicos. Aparece elaborado en Jonathan Beller (2005), cuya teoría del “modo de producción cinematográfico” comentaremos enseguida.

El archivo del productivismo y su relación con el régimen laboral en Cuba durante los años 1960 es amplísimo. Se trata, en efecto, de un horizonte de intersecciones de discursos y diseños que, por un lado, confluyen en los dispositivos del gobierno (del valor y el sentido) de la vida y, por otro, se entrecruzan en esa peculiar teología política *moderna* que la revolución cubana proyecta como el devenir y el *telos* de una libertad futura. Creo que es posible pensar el papel del cine como un sistema de mediación (nunca del todo efectivo) entre el gobierno de la vida y la temporalidad prospectiva y redentora de la teología política. Voy ahora a particularizar algunas de estas preguntas o hipótesis para demarcar el horizonte polémico donde cobra relieve el trabajo alternativo de Guillén Landrián. Encontramos una posible entrada a la genealogía del productivismo entre los materiales variados de la historia industrial y laboral, repleta de referencias a las ideologías que han orientado la organización de las instituciones del trabajo, los debates que la fundamentaron, sus regímenes disciplinarios y el modo en que estos regímenes inscriben la condición biopolítica de la “conciencia revolucionaria”. Tomemos, por ejemplo, un texto proveniente de un discurso notable de Ernesto Che Guevara en 1963, cuando todavía era Ministro de Industrias del Gobierno Revolucionario, titulado “En la asamblea general de trabajadores de la Textilería de Ariguanabo”, una de las fábricas principales del país en ese momento. Este discurso del Che es pertinente a la interpretación del documental de Guillén Landrián por varias razones. Primero, modela la ideología del trabajo que manifiestan en el documental los dirigentes de la fábrica, ideología cifrada en una emblemática frase del Che citada por Guillén Landrián proveniente del discurso de 1963. Segundo, el discurso del Che en la asamblea obrera de Ariguanabo da una buena idea de los registros de la enunciación, las operaciones o prácticas de la representación que distribuyen y ordenan las posiciones (las partes) de los sujetos y las voces en una asamblea política bajo condiciones pragmáticas institucionales. Estas jerarquías alertan contra la tendencia actual a idealizar el piso colectivo de la asamblea como base de una colectividad igualitaria fraguada por la fuerza ilocucionaria, performativa, del “nosotros” asambleísta.¹¹

¹¹ Esta tendencia se comprueba, por ejemplo, en un ensayo notable de Judith Butler (2018) sobre el derecho a la reunión (a aparecer públicamente), que según Butler es la condición requerida por la democracia. En otro registro, la figura de la asamblea motiva también el libro reciente de Hardt y Negri (2017) sobre los relevos despersonalizados de una autoridad política alternativa. Ambos ejemplos están marcados por el marcado optimismo colectivista de los movimientos Ocupa (a partir de Occupy Wall Street) y la modulación que estos suponen en la discusión sobre la representación política y la pragmática de los movimientos sociales anticapitalistas. En un contexto anterior, el análisis de la “esfera pública proletaria” de A. Kluge

En las intervenciones del Che en las asambleas obreras las jerarquías entre el discurso dirigente, por momentos pedagógico, y la participación obrera es muy marcado. El discurso de Guevara en la textilera de Ariguanabo manifiesta su insistente preocupación por la tensión entre los “incentivos materiales” del trabajo y los “incentivos morales”, uno de los nudos del productivismo socialista, transitado por una ambivalencia irreductible en la teoría del valor en su economía política. Sus palabras a los obreros ejemplifican la sublimación del trabajo manual cifrado como sacrificio, en un giro bastante afín, por cierto, a la secularización que Max Weber (2003) identificaba con la “ética protestante” (del trabajo) en tanto “espíritu” secularizado del capitalismo. Por supuesto, hay que hacer algunas distinciones fundamentales entre el tipo de racionalización (y modernización) que acarrea la economía del mercado y el productivismo bajo el socialismo. Aunque la crítica del Che al desarrollismo se intensifica a partir de su impugnación de la Alianza para el Progreso (identificada con el gobierno de J.F. Kennedy) y su prepotencia en las históricas reuniones de la OEA en Punta del Este en 1961 (donde se decide la expulsión de Cuba de aquel órgano panamericano), el discurso productivista prevalece en la organización del régimen laboral y en la concepción misma del modelo industrial extractivista como el camino único a la emancipación, en un contexto muy desigual, donde la fuente principal de energía, valor y sentido se extrae no solo de la tierra sino de los cuerpos productivos.

En el marco del discurso en la asamblea de Ariguanabo, hay un momento en que Guevara inesperadamente interrumpe su elocución sobre el sacrificio y relata un chiste. Se trata de un momento singular—de distracción o desvío de la gravedad habitual de su retórica—que desestabiliza su elaboración del trabajo como sacrificio:

Hace pocos días, en una de las tantas reuniones que tenemos, desgraciadamente, y que todavía no hemos podido desterrar, uno de los compañeros contó el último chiste—el último chiste, por lo menos, que llegó a mis oídos—que está referido a la constitución del Partido.

Y se trataba de un hombre que iba a entrar al Partido y al cual le decían los miembros del seccional, en fin, los organizadores, le explicaban los deberes de un comunista. Le explicaban la necesidad de estar al frente en el trabajo de

y O. Negt, una respuesta crítica a las esferas de discusión de J. Habermas, también es relevante para este análisis de la cultura del trabajo en Guillén Landrián, quien demarca los límites del concepto de esfera pública bajo la estatización del socialismo real. A pesar de las distancias insalvables, estas discusiones tocan una pregunta clave para Guillén Landrián: la cuestión de la distribución de posiciones divergentes y subyugadas bajo el peso de la burocracia y la jerarquía estatal, porque está claro que la disonancia de las voces en *Taller de Línea y 18* se encuentra subordinada por las jerarquías y protocolos de la CTC (Confederación de Trabajadores Cubanos). Estas condiciones institucionales suponen una genealogía muy distinta de un “asambleísmo” que presupone la relativa autonomía de garantías constitucionales requeridas para ejercer el derecho básico a la reunión y a la expresión.

horas extra, de conducir con el ejemplo, de utilizar todas las horas del día en mejorar su preparación cultural, de ir los domingos al trabajo voluntario, de trabajar voluntariamente todos los días, olvidarse de todo lo que fuera la vanidad y concretarse todo el tiempo a trabajar, a participar en todos los organismos de masas que existan en este momento y, por último, le decían: “y, además, usted como miembro del Partido debe estar listo en todo momento a dar su vida a la Revolución. ¿Usted estará listo?” Y entonces el hombre contestaba: “Bueno, si voy a llevar esa vida que usted dice, ¿para qué la quiero? Encantado la doy”.

¿Por qué? Es el viejo concepto el que está expresado en ese chiste, no sé si contrarrevolucionario o revolucionario, pero sí de un profundo contenido contrarrevolucionario. ¿Por qué? Porque precisamente un trabajador de vanguardia, un miembro del Partido dirigente de la Revolución, siente todos estos trabajos que se llaman sacrificio con un interés nuevo, como una parte de su deber, pero no de su deber impuesto, sino de su deber interno y lo hace con interés. (Guevara 1963, 4)

Cabe destacar el papel que Guevara le asigna al “sentir” del trabajador en esa lógica del deber que conduce al intercambio sacrificial. Interesa ahí el correlato moral del deber según la etimología económica de la deuda que Nietzsche identificaba en la raíz misma del deber moral. Pero en términos de nuestra aproximación a la escena virtual del trabajo en el cine, hay algo más que llama la atención en ese intento de calzar el “sentir” como garantía de la efectividad del llamado o la interpelación al trabajo. El sentir encarna o *introyecta* los contenidos de la ideología del trabajo en una lógica que conjuga el nervio de los sentimientos, la percepción y los valores del “deber” (moral) en la economía sacrificial. Se trata, en efecto, de uno de los vocabularios paradigmáticos del gobierno de la vida, del modo en que se narra y se legitima el ordenamiento del tiempo y de la energía de los cuerpos en el encuadre racionalizado de la disciplina productiva. Uno de los principios de coherencia que la administración de la vida impone sobre los cuerpos y los tiempos múltiples y heterogéneos exige la distinción (y el antagonismo) entre tiempo productivo e improductivo. Por el lado oscuro de esa misma lógica se profundizan los cortes y exclusiones—en ocasiones violentos—contra la “vagancia” y el “derroche” improductivo de la vida. Esta lógica sobredetermina incluso una zona del discurso racista sobre la marginación social que contribuye a definir diacríticamente el recorte de los límites de la soberanía y de la ley misma. Al mismo tiempo, estas operaciones convierten el ocio en una zona privilegiada de la vida administrada, ya sea mediante la constitución de sujetos en la industria cultural (bajo el capitalismo), o como el tiempo suplementario de la superación cultural o del trabajo voluntario en la economía sacrificial que identificamos en el discurso del Che.

Hasta donde sepamos, Guevara no elaboró una posición sobre el papel del cine en el proceso de subjetivación del “hombre nuevo”. Pero no está de más recordar su correspondencia con Alfredo Guevara—fundador del ICAIC en 1959 y director del Instituto de Cine por muchos años—y la historia del equipo de filmación de segunda mano cuya compra el Che gestionó personalmente en el Japón y luego embarcó camino a La Habana. Está claro que el cine se convirtió pronto en un dispositivo pedagógico de la revolución, bajo la tutela, inicialmente, del Ejército Rebelde (al que estaban suscritos los primeros realizadores del ICAIC). Diríamos que el cine fungió de dispositivo antropotécnico en tanto proyección de las nuevas modulaciones del sujeto revolucionario, si no fuera porque esta categoría de la antropotecnia (en la que coinciden Peter Sloterdijk y Fabián Ludueña) resuena con la carga de una instrumentalización y administración extrema de la vida—más afín con la ingeniería social de *Brave New World* de Huxley (donde se declara la conexión entre estalinismo y fordismo)—que con la heterogeneidad y las prácticas divergentes del cine durante aquellos primeros años de la revolución cubana.

Sin embargo, no cabe duda de que desde comienzos de los años sesenta proliferaron las representaciones del trabajo en las distintas facetas de un cine de historia industrial en Cuba. El trabajo productivo pasaba a ser uno de los horizontes del heroísmo y de la épica revolucionaria elaborada por el cine, tanto en sus géneros documentales como ficcionales. El Che y Fidel aparecen con frecuencia en los encuadres ejemplares (o virtuales) del trabajo en documentales didácticos y en registros informativos filmados a comienzos de los años 1960. Me refiero, por ejemplo, a las imágenes de Fidel y del Che en el metraje de archivo que la directora Sara Gómez reensambla años después en su conocido documental *Sobre horas extra y trabajo voluntario* (1973), acerca de la administración del tiempo laboral en las fábricas (luego del derroche y el fracaso del voluntarismo en la Zafra de los 10 millones en 1970). Varias películas dedicadas a los brigadistas de campaña de alfabetización a comienzos del 1960 elaboraron resoluciones a la clásica tensión entre trabajo manual e intelectual, entre campo y ciudad, recortando un nuevo concepto del trabajo cultural que expandía las fronteras de las instituciones literarias. El ICAIC mismo expandió pronto sus labores en una campaña de alfabetización filmica, ligada a las operaciones del “cine móvil” (del Valle 2008), cuyas labores fueron el tema del documental clásico de Octavio Cortázar, *Por primera vez* (1967), donde un grupo de campesinos, pobladores de una remota zona rural en la Sierra Maestra se inician en la cultura filmica. Allí, en la comunidad campesina de Los Mulos, donde filma Cortázar su documental de matices etnográficos, la unidad

de Cine Móvil del ICAIC proyecta nada menos que *Tiempos modernos* (1934), de Chaplin, irónica rendición del *time management* taylorista que Henry Ford había implementado en las líneas de ensamblaje de la monumental fábrica automotriz, la River Rouge de Dearborn, Michigan. El extraordinario corto de Octavio Cortázar recuerda los debates sobre el desarrollo desigual, y la necesidad de adaptar los dispositivos industriales en un mundo de fuertes bases agrícolas y campesinas. El recorrido del cine móvil, en su viaje de la ciudad al campo, explicita la problemática de la discontinuidad tanto geográfica como cultural-temporal e inscribe el papel del cine en la producción de las mediaciones audiovisuales requeridas por el proceso de reconfiguración de un orden simbólico-nacional inseparable de los medios y de la espectacularidad que cobra el acontecimiento revolucionario.

Por otro lado, como bien señala Beller (2006) en su libro sobre el modo *cinemático* de producción bajo el capitalismo, el trabajo del cine no puede reducirse a los efectos representacionales, a los registros, imágenes o documentación del productivismo. El “modo cinemático de producción” contribuye a producir las condiciones que posibilitan el mundo industrial—una “nueva plasticidad espacio-temporal”, la llama Beller—donde se inscriben los sujetos del proceso productivo. Esa plasticidad es efecto de una transformación del sensorio y de su corolario afectivo. El esquema audiovisual establece y anuda los vínculos entre la sensibilidad de los sujetos, el valor, la tecnología, las relaciones de poder en la producción industrial moderna. En las palabras de Beller (2006): “el cinema es una fábrica desterritorializada que extiende el día de trabajo en espacio y tiempo e introyecta el lenguaje sistemático del capital en el sensorio” (29). Ubicado en la tradición de Debord y la crítica de la sociedad del espectáculo, por un lado, pero al mismo tiempo muy alerta ante el potencial del cruce de psicoanálisis y economía política, Beller se aproxima al aparato cinemático no meramente como productor de imágenes de la producción sino como generador de las coordenadas y articulaciones en la economía del deseo que transita la lógica del capital, como su condición de posibilidad “inconsciente”. De ahí el peso que le asigna al montaje como técnica y teoría de la articulación donde coinciden la producción industrial, el psicoanálisis y el aparato cinematográfico. El argumento de Beller sobre las economías de la atención es particularmente importante para entender el papel del “modo cinemático” en las economías contemporáneas de la desmaterialización o virtualización del trabajo, aunque la generalidad de su argumento tiende a una especie de historia universal del cine, sin matizar sus tiempos desiguales o asincrónicos. Esta tendencia a la universalización encuentra un correlato en el privilegio que Beller les

asigna a los esquemas ópticos o visuales en las modulaciones cinemáticas del sensorio, silenciando así, casi por completo, las dimensiones auditivas. Es probable que la aproximación al montaje sonoro en el cine crítico de Guillén Landrián nos ubique ante una “plasticidad” distinta, que recorre y sacude las bases del productivismo, a contrapelo del esquema simbólico-fábril que Beller identifica con el aparato cinemático, que evidentemente no es para nada el mismo en La Habana que en Los Angeles. En *Taller de Línea y 18* la disonancia y la intensificación del papel del sonido en las veinte pistas que mezcla Guillén Landrián nos remiten a una función crítica *disruptiva* del aparato cinemático, que de hecho abre el camino a otro tipo de producción de sentido, sensibilidad y experiencia política.

Montaje, entorno sonoro y música

Los ritmos desiguales del ensamblaje en *Taller de Línea y 18*, así como la precariedad de la tecnología en la fábrica de autobuses cubanos, indica la ironía contundente de Guillén Landrián ante el discurso industrialista, productivista, de la revolución, tal como este discurso aparece enunciado en el filme por varios de los cuadros del taller y dirigentes de la asamblea obrera. La ironía se evidencia en el comentario sobre el origen soviético del chasis de la guagua “Playa Girón”, dependencia de la tecnología soviética que desvirtúa el heroísmo nacional consignado por el nombre oficial de la guagua que conmemora la gesta antiimperialista de Playa Girón. Armadas sobre un chasis de importación soviética, pero designadas por el nombre anticolonial de Playa Girón, las guaguas—según nos informa el documental—ejemplifican una especie de arte combinatorio y de la mezcla. Establecen enlaces donde hay discontinuidad entre los puntos remotos de las comunidades campesinas y las ciudades. El transporte traza conexiones, puntos de articulación o mediación entre cuerpos, tiempos y espacios discontinuos; *como las metáforas mismas*, habría que añadir; o también, en no pocas ocasiones, como despliega y realiza la forma documental en sus múltiples conjunciones. Si para los griegos *ómnibus* significa *metáfora* (de ahí la asociación entre tropo, traslado y transporte), en cambio, la trayectoria de las rutas cubanas nos recuerda que las metáforas rara vez llegan a tiempo, o lo que es casi igual, que llegan en *otro* tiempo, fuera de sincronía con el tiempo homogéneo de la historia universal.

Este juego o *pun* estimulado por Guillén Landrián podría parecer un poco arbitrario si no fuera porque el documental mismo interroga explícitamente la relación entre el ensamblaje (de la guagua o del conjunto de la gente en la asamblea) y el montaje audio/visual. La película provee una especie de hipótesis sobre el montaje que se repite

varias veces en sus intertítulos—textos donde la imagen deviene *letra* y comentario ensayístico. Veamos brevemente un ejemplo que a su vez manifiesta cierta afinidad de los intertítulos de Guillén Landrián con la poesía concreta¹²:

la línea de
 montaje
 consiste
 EN
 una serie de
 operaciones
 sucesivas
 encadenadas
 tecnológicamente
 Estructura

 Es truc

La coda del intertítulo, “Es truc”, deja sobre la pantalla los fragmentos o restos dispersos de la estructura (“operaciones sucesivas”) tras un espacio en blanco o intervalo. El gesto, tan lúdico como demoledor, de esa escritura lanzada como una tirada de dados sobre la pantalla, expande y potencia la operación conceptual del filme. Esta expansión conceptual rebasa obviamente el marco “didáctico” del cine documental, especialmente el marco del cine por encargo; es decir, el tipo de documental normativo que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) le asignaba o exigía a Guillén Landrián. En cambio, la proyección conceptual reubica el trabajo fílmico en una zona ensayística donde el recurrente intervalo escrito—que en este caso comenta nada menos que sobre la lógica del montaje—designa no ya tan solo las “operaciones sucesivas” del ensamblaje del transporte, sino también la lógica de cierto horizonte “sucesivo” o lineal de la edición fílmica normativa y su relación con la política.

Como sugerimos antes, en este filme *asamblea* y *ensamblaje* comparten mucho más que una simple etimología. Ambos, ensamblaje y asamblea, son operaciones que ordenan las partes de una estructura, un “todo”, que es, simultáneamente, político y estético. En otra ocasión sería necesario ver con mayor detenimiento la trayectoria de las representaciones de la asamblea—el ensamblaje del *pueblo* en la historia del cine cubano, desde *Asamblea General* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea (sobre el discurso histórico de Fidel en la Plaza de la Revolución a raíz de la expulsión de Cuba de la OEA)

¹²En su análisis de *Coffea Arabiga*, Ernesto Livon-Grossman (2017) analiza el letrismo de Guillén Landrián en diálogo con la obra de Debord y el situacionismo.

hasta la asamblea disciplinaria en *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez, donde la cuestión racial y la inscripción del género en la división sexual del trabajo recorre la interpelación productivista, sin dislocar el encuadre disciplinario. Digamos por ahora que, en todos estos casos, la asamblea supone la tensión y subordinación de fuerzas heterogéneas en la participación colectiva de sujetos sometidos a la centralidad de la voz y la autoridad. En *Asamblea General* de Gutiérrez Alea (filmada por Néstor Almendros), la tensión distribuye incluso la representación y condensa la participación de los cuerpos como una masa, en esa asamblea multitudinaria donde asistieron más de un millón de personas congregadas para “votar”. La escena de la asamblea inscribe ahí la ficción política de la participación directa. El cine ha hecho lo suyo: el juego entre los primeros planos y los planos medios de los sujetos individualizados, seguidos de paneos sobre la multiplicidad de los cuerpos que abren en planos generales, la tendencia al plano en picada sobre la masa popular toda esta distribución de las miradas, las posiciones y los encuadres explicita la producción de un esquema audiovisual que sostiene mediáticamente la fábula política de la democracia popular fundamentada en el acto de la participación directa en el interior de ese marco que produce la asamblea. Dicho de otro modo, la asamblea es un ensamblaje de las partes en un todo ensamblado mediante la distribución de las partes y los sentidos. Si el cine es un arte de las formas heterónomas y divergentes, como argumentan Alain Badiou y el propio Beller, cuyos tarea y reto son la juntura de mundos dispares, conviene entonces detenerse en los modos específicos en que el cine junta y separa las partes de su estructura, en la medida en que la coordinación o subordinación de las partes supone la distribución espacial de las fuerzas políticas.

Taller de Línea y 18 probablemente no es el documental que visualmente consigne los montajes más radicales de Guillén Landrián. Dos filmes anteriores, *Coffee Arábica* y *Desde La Habana ¡1969! Recordar*, ofrecen ejemplos más arriesgados de su experimentación con la discontinuidad y la fragmentación de la sintaxis fílmica. En estos filmes anteriores de Guillén Landrián, los montajes despliegan un arte de la interrupción temporal, muy a tono con las poéticas neovanguardistas de la década del sesenta (y el correlato de una tensión irresuelta entre vanguardia política y vanguardia estética que en Cuba, bajo la mirada estatal, se da en un registro muy distinto, por cierto, del que Ana Longoni y Mariano Mestman han estudiado con lucidez en la Argentina de fines de los años 1960). Aunque en *Taller de Línea y 18* Guillén Landrián no dramatiza la pulsión experimentadora en la pirotecnia del montaje, en cambio, *conceptualiza* el rol del montaje, corolario de la fractura entre sonido e imagen en este filme. Insistimos: esa

fractura se profundiza precisamente en el tratamiento de la asamblea obrera—escena virtual del consenso político—, lo que no pasó desapercibido entre los cuadros del ICAIC que censuraron el documental.

El cineasta Jorge Luis Sánchez—una figura crucial en el lento proceso de redescubrimiento del cine de Guillén Landrián en los 1990—recuerda en una entrevista reciente el efecto que le producía la banda sonora de *Taller de Línea y 18*:

era una locura porque él quería que se oyera el martillito, que no se oía porque estaba arriba de una soldadura, de gente hablando... Realmente, el sonido en *Taller de Línea y 18* a mí me abruma, pero ese es el propósito, porque es una manera también de dudar de lo que se está hablando en esa fábrica, de la emulación y otras estrategias que no funcionaron, y entonces él le da un peso a la banda sonora como recurso formal para ironizar, para desacralizar, para opinar en un momento en que, en el cine cubano, la concepción de las bandas sonoras eran muy naturalistas, bastaba con reproducir el diálogo y el efecto de la puerta que se mueve... *Taller de Línea y 18* es uno de los pocos documentales donde un director le da protagonismo al sonido, algo que para mí es súper importante.

Al comentario de Sánchez sobre el protagonismo del sonido en este documental podemos añadir otro dato revelador: la música de *Taller de Línea y 18* estuvo a cargo del *Grupo de Experimentación Sonora* del ICAIC, grupo fundado en 1969 por Alfredo Guevara, dirigido por Leo Brouwer, compositor y guitarrista reconocido mundialmente como exponente clave de música contemporánea latinoamericana, parte de la dirección del ICAIC desde 1960.¹³ Unos años antes de *Taller de Línea y 18*, Leo Brouwer había escrito la música para otro documental de Guillén Landrián, *Retornar a Baracoa* (1966), de la llamada *Trilogía del Toa* (que incluye *Ociel del Toa* y *Reportaje*).

Sin duda son más conocidas las colaboraciones de Brouwer con otros realizadores de aquellos mismos años, particularmente Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo* (1968) y Humberto Solás en *Lucía* (1968), para dar sólo dos ejemplos clásicos de la amplia producción de Brouwer para el cine durante la década de 1960. Aunque nunca hizo alarde público de sus colaboraciones con Guillén Landrián, es probable que Leo Brouwer, de fuerte pulsión experimentadora, haya reconocido en las formas iconoclastas del cineasta afrocubano una exploración afín a algunas de sus propias preocupaciones sobre la innovación, la improvisación y la contingencia de las

¹³ Sobre el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC ver Sarusky (2006). También el documental sobre el Grupo dirigido por Lourdes Prieto, *Hay un grupo que dice* (2013). Agradezco a Lourdes Prieto la entrevista personal en La Habana sobre el Grupo de Experimentación Sonora (26 de enero de 2016). Para un abordaje más general a la música y el sonido en el cinema de Guillén Landrián, ver Dylon Robbins (en prensa).

formas, tema sobre el que Brouwer (1979) escribió ensayos extraordinarios. Las colaboraciones de Brouwer con Guillén Landrián, Solás o Gutiérrez Alea en la década del sesenta comprueban la conexión estrecha entre la música experimental y el montaje cinematográfico, algo que Brouwer comenta en varias entrevistas al destacar la huella que dejó en su escritura musical su trabajo para el cine.¹⁴

La relación intermedial entre la música contemporánea y el montaje excede el horizonte de cualquier aproximación naturalista al trabajo sonoro en el cine. En la música compuesta por Brouwer para los filmes de Guillén Landrián, Gutiérrez Alea o Humberto Solás, el alcance de la banda sonora presiona más bien a reconocer una conexión pronunciada entre la experimentación musical y la emergencia de los diseños o paisajes sonoros en el cine. En el caso de varios documentales de Guillén Landrián, sobre todo *Taller de Línea y 18* y *Coffea Arábica* (1968), la disonancia del entorno sonoro opera en el campo de una sonoridad expandida que rebasa la noción de autonomía del objeto y de la escucha exclusivamente musical. Las fronteras de la música tienden a disolverse en el campo abierto de esa expansión donde la dimensión concreta de los objetos o entornos sonoros ejerce una presión disociativa en la configuración del afecto cinematográfico.¹⁵

La descarga sonora en *Taller de línea y 18* excede los marcos de la música—sus marcas o regímenes de reconocimiento—mediante el ensamblaje de fuentes y texturas sonoras muy variadas que nunca convergen en una estructura orgánica. Estos materiales suponen un trabajo de archivo y apropiación, como notamos particularmente en la sintomática referencia al himno nacional cubano, citado de una fuente reverberante, precariamente grabada. Las veinte pistas que mezcló en la simultaneidad del montaje sonoro contienen sonido directo, grabado en el taller, de voces de obreros y dirigentes, sus discursos y discusiones políticas, intervenidas por otros sonidos industriales de herramientas y máquinas del taller, moduladas por distintos efectos y grados de

¹⁴ Véase, por ejemplo, las entrevistas a Leo Brouwer en *Homo ludens* (2007), extraordinario documental biográfico de Ángel Alderete sobre el compositor.

¹⁵ No está de más sugerir, aunque sea muy de pasada, que el compositor y teórico canadiense Murray Schafer acuña el concepto de “paisajes sonoros” al referirse a la expansión de la práctica y ontología de objetos musicales fuera del campo autónomo de la música, como ocurre emblemáticamente en los objetos sonoros de Cage en los experimentos percusivos de los años 40, o anteriormente, en los inicios de expansión acarreados por la música concreta. En su influyente libro *The New Soundscape* (1969), Schafer destaca el impacto que tuvo la revolución industrial—el ruido de la tecnología y de la producción fabril—en la percepción auditiva moderna, origen de lo que Schafer denomina la toxicidad sonora. Schafer acuña también el término *esquizofonia*, de interés particular en el caso de Guillén Landrián, sobre todo si tenemos en mente que los montajes que llevó a cabo frecuentemente fueron considerados por sus contemporáneos como evidencia de su locura.

distorsión, como cuando escuchamos esa lámina de reverberación y estática propia de la amplificación de materiales reproducidos de una emisión radial o de un altoparlante. A este heteróclito montaje de interferencias se suman diversas fuentes musicales: una clave inesperada de rumba, en tiempo de 3 por 2—forma de larga historia cultural afrocubana—, le suma un *ritornello* (como lo llamaban Deleuze y Guattari) fuera de tiempo o compás a los estilos del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC en la película. Uno de estos estilos es de tonalidad melódica, donde predominan los instrumentos de viento y cuerda; otro es atonal, puntualizado por el timbre del teclado, muy cercano al estilo cinematográfico distintivo de Brouwer durante los años sesenta.

En los momentos más radicales del montaje sonoro, la distorsión conduce al extremo del ruido, tal como notaron los oficiales del ICAIC que silenciaron y censuraron el filme en 1971. ¿Cómo pensar entonces la relación entre el ruido y la política? Las reflexiones teóricas sobre el ruido se han multiplicado a partir de los trabajos pioneros de Schafer (1969) (hacia la misma época de los filmes de Guillén Landrián) para cristalizarse en la lectura política del ruido que propone Jacques Attali (1977), cuyo análisis de la formación del poder, en su articulación ideológica sensible, propone el recorrido de las fronteras que marca el ruido en sus desbordes. La discusión se vincula con las discusiones de T. W. Adorno (2003) sobre las formas fragmentarias de la disonancia en la música moderna. Aunque está claro que para Adorno la heteronomía del ruido es un impulso destructor de una supuesta autonomía de la práctica y la teoría musical, lo que para Adorno es la condición que sostiene la capacidad crítica de la inmanencia musical ante la presión de la instrumentalización “externa”. Para Adorno, la intensidad de la disonancia es la marca sensible de la crisis de la experiencia moderna en la superficie discontinua de la operación y la forma musical, lo que nos trae nuevamente a la conexión entre la forma fragmentaria y la vida. En cambio, Guillén Landrián produce un quiebre entre la música y los materiales del montaje sonoro para mostrar, en más de un sentido, los *límites* de la experimentación musical identificada con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Me limito aquí a llamar la atención sobre el contexto del ruido en tanto intervención en los debates sobre el nervio sensible del cuerpo político en el taller de trabajo y la asamblea obrera. Para concluir recordemos un momento singular en que las dinámicas de la discontinuidad manifiestan la disputa política en la escena del trabajo, donde la fractura sensorial cobra cuerpo y voz. Me refiero al momento en que la asamblea del taller nombra a una obrera afrocubana a participar como representante de la fábrica ante la jerarquía del sindicato (CCT). La mujer responde que no, que a ella no

le interesaba ese tipo de participación. Explica el rechazo de la interpelación por la falta de tiempo disponible, dado, según dice, que mantenía dos trabajos, uno en la fábrica, como ensambladora, y otro en el mantenimiento de la vida familiar. El tono coloquial y el volumen de su voz—el arrojo de su rechazo del llamado a “formar parte” de la dirigencia obrera en el taller—resuena con una fuerza negativa que no disimula la crítica de la burocracia en los protocolos mismos de la asamblea. No es nada casual que la voz del conflicto provenga de una mujer negra, quien expresa otro modo de percibir las desigualdades en la escena del trabajo. Creo que no sería exagerado decir que ahí mismo se intensifica, entre las voces de la disputa, la fuerza crítica de Guillén Landrián.

Obras Citadas

- Adorno, Theodor. *Filosofía de la música nueva*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Alfonso, Gretel. “Regresar a La Habana con Guillén Landrián”. Entrevista por Julio Ramos. *laFuga* 15 (2013). Web: <<http://2016.lafuga.cl/regresar-a-la-habana-con-guillen-landrian/662>>.
- Attali, Jacques. *Noise. The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- Baudry, Jean-Louis y Williams, Alan. “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Quarterly*. 28. 2. (1974-1975): 39-47.
- Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover: Dartmouth University Press, 2006.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann ed. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- Brouwer, Leo. *La música, lo cubano, la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- Chion, Michael. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Translated and edited by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1990.

- Comeron, Octavi. *Arte y posfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho, 2007.
- Del Valle, Sandra. “Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta”. *Perfiles de la Cultura Cubana*. 2. (2008): 1-35.
- Fornet, Jorge. *1971: Anatomía de un año*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.
- González Sánchez, Michael. *Los rieles de La Habana. Tramía Eléctrico y urbanismo (1901-1952)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2015.
- García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”. *Cine Cubano*. 66-67. (1969): 46-53,
- Guevara, Ernesto. *Escritos y Discursos de Ernesto Guevara (1928-1967)*. Archivo Chile, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”. Web: <http://www.archivochile.com/>.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Assembly*. London: Oxford University Press, 2017.
- Kluge, Alexander y Oskar Negt. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Translated by Peter Labanyi et al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Livon-Grossman, Ernesto. “Looking Out to See In: Nicolasito Guillén Landrián’s Other Strategy”. En Caroline Eades and Elizabeth Papiasian eds. *The Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.
- _____. “Nicolasito’s Way: Los sinuosos caminos de la estética revolucionaria”. Especial Guillén Landrián. Julio Ramos y Dylon Robbins eds., *La Fuga*. 15. (2013). Web: <http://www.lafuga.cl/nicolasitos-way/657>.
- Longoni, Ana y Marcelo Mestman. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y vanguardia política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Ludueña, Fabián. *La comunidad de los espectros. 1. Antropotecnia*. Buenos Aires: Minó y Dávila Editores, 2010.
- Medina, Gretel. Entrevista inédita por Julio Ramos, 25 de enero de 2016.
- Mercader Uguina, Jesús. *Las últimas reformas laborales en Cuba (2009-2014)*. Web: www.cubastudygroup.org/index.cfm/files/serve?File_id.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Palti, Elías. “Ideas, conceptos, metáforas: La tradición alemana de historia intelectual y el complejo entramado del lenguaje”. *Res publica*. 25. (2011): 227-248.
- Price, Rachel. *Planet/Cuba: Art, Culture, and the Future of the Island*. London: Verso Books, 2015.

- Ramos, Julio. "Cine, cuerpo y trabajo: Los montajes de Guillén Landrián". *La Gaceta de Cuba* 3 (2011): 45-48. Reproducido en la revista *Confines de Buenos Aires* (2012).
- _____. "Los archivos de Guillén Landrián: cine y poesía". *laFuga*. 15. (2013). Web: <<http://2016.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian>>.
- _____. "Taller de Línea y 18 (1971) de Guillén Landrián: ensamblaje, asamblea y montaje sonoro". *Revista Iberoamericana*. Leonardo Solano ed. Introducción de John Beverley y Leonardo Solano. Número especial sobre el documental latinoamericano (En prensa).
- Ramos, Julio y Dylon Robbins eds. *El desconcierto filmico de Guillén Landrián*. Lieden: Almenara Press (En prensa).
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Imagen, 1996.
- _____. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Steven Corcoran. London: Bloomsbury, 2015.
- Reyes, Dean Luis. *La mirada bajo asedio*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.
- Robbins, Dylon. "Ruido". En Julio Ramos y Dylon Robbins eds. *El desconcierto filmico de Guillén Landrián*. Leiden: Almenara Press (En prensa).
- Sánchez, Jorge Luis. Entrevista por Julio Ramos. En Julio Ramos y Dylon Robbins eds. *El desconcierto filmico de Guillén Landrián*. Lieden: Almenara Press (En prensa).
- Sloterdijk, Peter. *Has de cambiar tu vida*. Traducción de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- Sarusky, Jaime. *Una leyenda de la música cubana. Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape. On Sonic Environment and the Turning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1977.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.