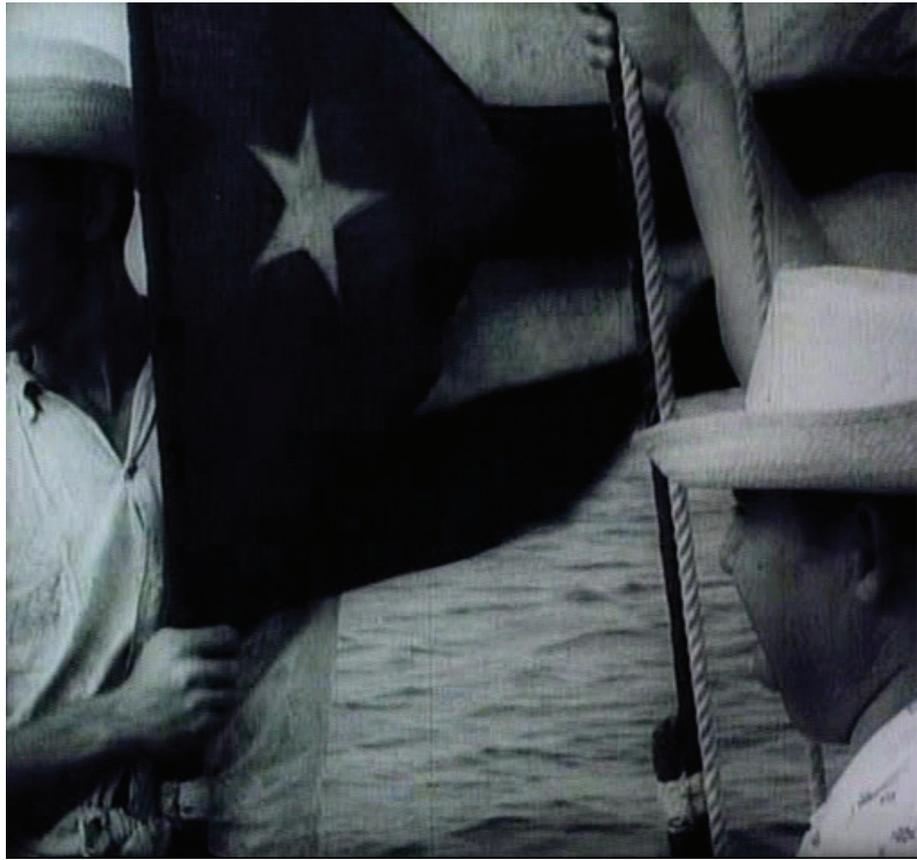


# Jocuma: un caso olvidado de cine comprometido en tiempos de Batista



*Jocuma*. Fotograma (detalhe). 1955.

## *Emmanuel Vincenot*

Doutor em Letras pela Université de Bourgogne/França. Professor do Departamento de Espanhol da Université François-Rabelais, de Tours/França. Autor, entre outros, do roteiro do documentário *Arrabal, cinéaste panique*. França, 2007. vincenot@noos.fr

## Jocuma: un caso olvidado de cine comprometido en tiempos de Batista

Emmanuel Vincenot

### RESUMÉN

Este artículo se centra en el estudio de *Jocuma, o el cabo de San Antonio*, un documental cubano, de José Antonio Sarol, estrenado en 1955 y que evoca la vida de algunas familias paupérrimas en el extremo occidental de la isla. Después de presentar este cortometraje olvidado y su contexto de producción, se analiza el discurso crítico que encierra y se trata de comparar su postura ética, política y estética con la de *El mégano* (Julio García Espinosa, 1955), película que suele ser considerada, de manera discutible, como la única obra comprometida del cine prerrevolucionario de Cuba.

**PALABRAS-CLAVE:** cine cubano prerrevolucionario; documental cubano; José Antonio Sarol.

### ABSTRACT

This article is centered around the investigation of *Jocuma, o el cabo de San Antonio*, a Cuban documentary film by José Antonio Sarol (1955), which evokes the life of some extremely poor families of the Westernmost side of the Island. After coming to terms with this one-reeler as well as with its context of production, the article analyzes the critical discourse that it encloses. But I also aim at comparing the film's ethical, political and aesthetical posture with that of *El mégano* (Julio García Espinosa, 1955), a feature that is usually presented, in a rather disputable fashion, as the only politically committed work of the Cuban pre-revolutionary cinema.

**KEYWORDS:** Cuban pre-revolutionary cinema; Cuban documentary film; José Antonio Sarol.



En la mitología del cine revolucionario cubano, *El mégano*, documental realizado en 1955 por un grupo de cineastas aficionados que luego fundarían el Icaic, ocupa un lugar muy destacado y constituye uno de los pocos títulos del cine prerrevolucionario en haberse salvado del olvido. En 1960, Alfredo Guevara, en el editorial del primer número de la revista *Cine Cubano*, impugnó un discurso histórico que tuvo fuerza de dogma durante varias décadas, según el cual todo lo realizado antes de 1959 sólo constituía la « prehistoria del cine cubano<sup>1</sup> » y no era digno de ser mencionado ni mucho menos estudiado. La única obra en salvarse del oprobio lanzado contra el cine de la era republicana fue *El mégano*, documental considerado, dentro del contexto cubano, como un manifiesto neorrealista y un ejemplo sin equivalente de cine comprometido. Según la doxa que se impuso a partir de los años 1960, los autores de *El mégano* fueron los únicos en alumbrar las tinieblas cinematográficas de su tiempo y su iniciativa abrió, con varios años de anticipación, el camino que seguiría el cine revolucionario después

<sup>1</sup> GUEVARA, Alfredo. Realidades y perspectivas de un nuevo cine. *Cine cubano*, n. 1, La Habana, 1960, p. 3.

de 1959; esta idea se ha mantenido vigente hasta una fecha muy reciente. Todos los textos que presentan de manera panorámica la historia del cine cubano coinciden en considerar *El mégano* como un objeto fílmico peculiar, una excepción en el paisaje del cine cubano de la época, dominado por las comedias de ínfima calidad y las coproducciones musicales con México. En su libro *El cine de las historias de la Revolución*, publicado en 2002, los argentinos Octavio Getino y Susana Velleggia no mencionan por ejemplo ningún título de la producción prerrevolucionaria, salvo los cortos *amateurs* de Gutiérrez Alea y *El mégano*<sup>2</sup>. Por su lado, el estudioso inglés Michael Chanan, le dedica al documental dos páginas de su ensayo *Cuban Cinema*<sup>3</sup>, mientras que el resto de la producción prerrevolucionaria ocupa un lugar marginal en el libro.



### La mitificación de *El mégano*

Después de la Revolución, el propio ICAIC se encargó de mitificar *El mégano* al producir varios documentales que volvían a los mismismos lugares filmados en 1955 por los cineastas *amateurs* de la asociación Nuestro Tiempo. Este fenómeno de peregrinaje cinematográfico, supeditado a objetivos ideológicos, empezó desde el año 1960, cuando un equipo dirigido por el dominicano Oscar Torres instaló sus cámaras en la Ciénaga de Zapata, para filmar a los carboneros como ya lo hicieron Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea cinco años antes<sup>4</sup>. El propósito de este nuevo documental, titulado *Tierra olvidada*, era mostrar de qué manera la Revolución ya había empezado a cambiar las condiciones de vida de las capas más humildes de la población cubana. Veinte años más tarde, el Icaic decidió homenajear a los autores de *El mégano* en un nuevo documental, también filmado en la Ciénaga de Zapata y titulado simplemente *La historia de El mégano* [José Massip, 1979]. Este nuevo trabajo también quería « dejar cons-

<sup>2</sup> GETINO, Octavio, VELLE-GIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002, p. 76.

<sup>3</sup> CHANAN, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 109 e 110.

<sup>4</sup> Sobre la historia del rodaje de este documental, cf. ROLDÁN, Alberto. *La mirada viva*. Miami: Universal, 2002, p. 34 e 45.

<sup>5</sup> DOUGLAS, María Eulalia, VEGA, Sara, SARRIA, Ivo, *Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Icaic, 1959-2004*. La Habana: Cinemateca de Cuba/Icaic, 2004, p. 119.

tancia de las nuevas condiciones de vida de la zona<sup>5</sup> ». Por fin, en el 2009, los realizadores cubanos Efraín Otaño y Mayangdi Inzaulgarat evocaron *Sobre el carbón despuntando* la reedición, a cincuenta años de distancia, de la cena que Fidel Castro decidió organizar el 24 de diciembre de 1959 con carboneros de la Ciénaga de Zapata. Aunque este acontecimiento y este nuevo documental no remiten directamente a la obra de García Espinosa y Gutiérrez Alea, notamos otra vez que el espacio natural y social evocado en *El mégano* sirve de referente para hacer la propaganda de la Revolución, al mostrar los progresos realizados en la vida de los habitantes de aquella zona pantanosa. Por todo ello, el documental de los fundadores del Icaic puede ser considerado como una piedra angular del cine revolucionario, una auténtica obra fundacional.

El problema que conlleva esta visión de la historia es que, como en muchas otras ocasiones, peca por reduccionista. La filmación de *El mégano*, por sus repercusiones, constituyó a todas luces un momento clave de la historia cultural cubana, por lo cual la película merece ocupar un lugar destacado en la memoria cinematográfica nacional ; sin embargo, su existencia no debe ocultar la de otras obras, de otros documentales que, sin necesariamente compartir las mismas opciones estéticas e ideológicas, también trataron de retratar y denunciar las miserables condiciones de vida del campesinado cubano en la época de Batista. Una película en particular debe ser rescatada del olvido en el que la hizo caer el discurso histórico dominante: se trata de *Jocuma, o el cabo de San Antonio*, un documental estrenado en 1955 y que evoca la vida de algunas familias paupérrimas en el extremo occidental de la isla. Después de presentar este cortometraje y su contexto de producción, me interesaré por el discurso crítico que encierra y trataré de comparar su postura ética, política y estética con la de *El mégano*, película de la que es contemporánea.



## Jocuma, un documental olvidado

Antes que todo, cabe señalar que los datos disponibles sobre *Jocuma* en la bibliografía del cine cubano son muy escasos, y que hasta una fecha muy reciente, este documental seguía invisible (hasta su conservación por la Cinemateca de Cuba era dudosa).

El primer historiador en mencionar la existencia de este documental fue Arturo Agramonte, que le dedicó unos párrafos en su *Cronología del cine cubano*, publicada en 1966<sup>6</sup>. El antiguo camarógrafo cubano colaboró en efecto en la filmación del documental y fue, antes de la Revolución, un empleado de su director y productor, José Antonio Sarol. Pero como me lo explicó Agramonte, la difusión de su *Cronología* fue limitada por Alfredo Guevara, y muchos de los datos que contenía, en particular los relativos al cine prerrevolucionario, siguieron en el olvido<sup>7</sup>. Es significativo observar que en el libro de Michael Chanan, *Cuban Cinema*, que constituyó durante mucho tiempo la principal y casi única fuente de información historiográfica sobre el cine cubano fuera de la isla, no aparece ninguna mención de la existencia de *Jocuma* o de José Antonio Sarol. La primera versión de 1985<sup>8</sup> no dice una palabra sobre el tema, y la versión revisada de 2004<sup>9</sup> mantiene el mismo silencio. En muchos otros ensayos, se puede constatar el mismo vacío historiográfico, incluso en los trabajos más recientes (se puede citar por ejemplo el texto sintético que la investigadora española María Dolores González-Ripoll Navarro dedica a la trayectoria del cine cubano en la obra colectiva *Historia de Cuba*, publicada en el 2009<sup>10</sup> o el libro sobre cine documental cubano publicado en 2010 por Jorge Luis Sánchez González<sup>11</sup>, que dedica su breve primer capítulo al cine prerrevolucionario). Aparte de *Cronología del cine cubano*, las escasas publicaciones que mencionan la existencia de *Jocuma* son cubanas y fueron publicadas a partir de finales de los años 90, cuando empezó a caer el tabú que rodeaba el cine prerrevolucionario. Así, en *La tienda negra*, María Eulalia Douglas dedica algunas líneas al documental, para explicar que en diciembre de 1955, « José Antonio Sarol, de la empresa Minicolor, S.A., realiza en blanco y negro el documental *El Cabo de San Antonio o Jocuma*, que refleja la vida de miseria de los campesinos de esa zona en el extremo de la Provincia de Pinar del Río<sup>12</sup> ». En 2008, la investigadora de la Cinemateca de Cuba publicó otro libro sobre el cine anterior al Icaic, *Catálogo del cine cubano 1897-1960*, y allí incluyó otra vez una breve entrada al documental de José Antonio Sarol. Su texto propone algunos datos suplementarios respecto a lo que figuraba en *La tienda negra*: « [*Jocuma*] no pudo ser exhibido debido a la negativa de las empresas exhibidoras a pasarlo en los cines comerciales. Sus realizadores lo mostraron clandestinamente en el interior de la Isla a los campesinos. Al triunfo de la Revolución pudo exhibirse en los cines comerciales. Fue estrenado en el cine Rex de La Habana, en 1959<sup>13</sup> ». Termina precisando: « No se ha localizado copia de este filme ». En realidad, una copia sí se conservó en las bóvedas de la Cinemateca, pero durante varias décadas fue mantenida fuera del alcance de los historiadores. Así, en el 2005, cuando traté de visionar el documental, no me fue posible acceder a ninguna copia. Sin embargo, hace unos meses, en el año 2010, por fin se publicó en Cuba un artículo de María Eulalia Douglas que rescata la figura de José Antonio Sarol, y en su conclusión, la historiadora explica que *Jocuma* es el único trabajo del cineasta en haberse salvado de la destrucción<sup>14</sup>. Fue esta copia milagrosamente conservada la que pude ver.

<sup>6</sup> AGRAMONTE, Arturo. *Cronología del cine cubano*. La Habana: Icaic, 1966, p. 102.

<sup>7</sup> Entrevista con Arturo Agramonte, La Habana, febrero de 2001.

<sup>8</sup> CHANAN, Michael. *The Cuban image: cinema and cultural politics in Cuba*. Londres/Bloomington: BFI Publishing/Indiana University Press, 1985.

<sup>9</sup> CHANAN, Michael, *op. cit.*

<sup>10</sup> GONZÁLEZ-RIPOLL NAVARRO, María Dolores. Prensa y cine. In: NARANJO OROVIO, Consuelo (org.). *Historia de Cuba*. Madrid: Doce Calles, 2009.

<sup>11</sup> SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Jorge Luis. *Romper la tensión del arco*. La Habana: Icaic, 2010.

<sup>12</sup> DOUGLAS, María Eulalia. *La tienda negra*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1997, p. 140.

<sup>13</sup> DOUGLAS, María Eulalia. *Catálogo del cine cubano, 1897-1960*. La Habana: Icaic, 2008, p. 128.

<sup>14</sup> DOUGLAS, María Eulalia. Testimonio de un olvido: José A. Sarol. *Cine cubano*, n. 177-178, La Habana, 2010, p. 143-146.

<sup>15</sup> Cf. en particular DOUGLAS, María Eulalia. Ángel y demonio: Molina y Alonso. In: GONZÁLEZ Reynaldo (org.). *Coordenadas del cine cubano I. Santiago de Cuba: Oriente*, 2001, p. 62-67.

<sup>16</sup> Mario Naito. Texto inédito.



### José Antonio Sarol, hombre de cine

Llegué a interesarme por *Jocuma* cuando traté de reunir datos sobre el cine documental y los noticieros de los años cincuenta, una producción muy poco estudiada a pesar de la gran cantidad de material filmado en la época. Aunque la producción de largometrajes de ficción era muy escasa, y carecía generalmente de valor estético, el sector de los noticieros conocía por su lado una actividad intensa, y se puede estimar que miles de horas de programas fueron filmadas por las numerosas compañías radicadas en La Habana. Un hombre, Manuel Alonso, dominaba el sector, gracias en particular a sus vínculos estrechos con el poder político<sup>15</sup>, pero otros empresarios se lanzaron también a la conquista de este mercado dinámico y en expansión. José Antonio Sarol era uno de ellos, y gracias a Mario Naito, investigador de la Cinemateca de Cuba, es posible conocer su trayectoria personal y profesional:

*José Antonio Sarol nació en Ciudad de La Habana el 27 de agosto de 1920 y falleció en esa ciudad el 27 de diciembre de 1986. Hijo de padres sirios radicados en Cuba. Desde temprana edad comenzó a estudiar pintura con el maestro Domingo Argudín, ampliamente conocido en Camagüey, por haber sido profesor y secretario de la Escuela Provincial de Artes Plásticas "José Martí" de esa ciudad. A los 21 años ingresa en la Escuela de San Alejandro, de La Habana, donde cursa los estudios de pintura y escultura. Después de esa época desarrolla con mayor frecuencia la escultura, especialmente al lado de Ramos Blanco. Realiza estudios de periodismo en la Escuela Profesional de Periodismo. Se inicia en el cine en la empresa Pecusa como maquillista y actor, mientras se forma como camarógrafo y editor. En los años 40 realiza documentales propagandísticos para el Ministerio de Obras Públicas. De 1946 a 1950 trabaja para la Productora Nacional de Películas donde realiza dos documentales en color. De 1951 a 1953 trabaja en CMQ-TV como coordinador y director de programas. En 1955 funda la Minicolor, empresa donde realiza numerosos documentales<sup>16</sup>.*

El momento de su carrera que más nos interesa es el que empieza en 1940 y termina con el triunfo revolucionario. Durante este lapso de tiempo, Sarol desempeñó sucesivamente una labor de director y de productor cinematográfico, llegando a reunir una filmografía de aproximadamente una decena de títulos. Los datos conservados en los archivos de la Cinemateca de Cuba y publicados hace poco por María Eulalia Douglas permiten establecer la lista siguiente:

#### Documentales realizados por José Antonio Sarol

| Título                                      | Formato | Color | Duración | Productora                       | Año  |
|---------------------------------------------|---------|-------|----------|----------------------------------|------|
| <i>Su majestad el ladrillo</i>              | 35 mm   | B/N   | 10'      | Samu Films                       | 1940 |
| <i>Los parques de La Habana</i>             | 16 mm   | C     | 11'      | Samu Films                       | 1944 |
| <i>Camagüey</i>                             | 16 mm   | C     | 22'      | Samu Films                       | 1944 |
| <i>Santiago heroico y sentimental</i>       | 35 mm   | B/N   | 10'      | Productora Nacional de Películas | 1946 |
| <i>Ahí viene la conga</i>                   | ?       | ?     | ?        | Productora Nacional de Películas | 1946 |
| <i>Esperamos un ciclón</i>                  | 16 mm   | B/N   | 11'      | Samu Films                       | 1948 |
| <i>El cabo de San Antonio o Jocuma</i>      | 35 mm   | B/N   | 9'       | Minicolor Films                  | 1955 |
| <i>Regla, la pequeña gigante</i>            | 35 mm   | B/N   | 11'      | Minicolor Films                  | 1955 |
| <i>Sagua de Tánamo, ciudad incomunicada</i> | 35 mm   | B/N   | 11'      | Minicolor Films                  | 1956 |
| <i>La cooperativa del hambre</i>            | 35 mm   | B/N   | 10'      | Minicolor Films                  | 1957 |
| <i>Falsos líderes</i>                       | ?       | ?     | ?        | Minicolor Films                  | 1957 |

De manera general, José Antonio Sarol asumió una gran cantidad de responsabilidades durante la producción y la filmación de estos filmes, y compaginó frecuentemente los papeles de director, guionista, director de fotografía, montador y narrador, lo que deja suponer que trabajaba en una gran precariedad y escasez de recursos económicos. Esta deducción viene confirmada por Arturo Agramonte, quien colaboró en Minicolor Films, la empresa creada por el cineasta, y participó en el rodaje de varios documentales. En su *Cronología del cine cubano*, el historiador precisa lo siguiente en el breve texto que le dedica a su antiguo patrón:

*La empresa Películas Minicolor S. A. [fue] fundada por José Antonio Sarol, quien dedicó sus esfuerzos a la realización de pequeños cortos de 20 y 40 segundos, filmados en película Eastman Color. De inmediato se le unieron Arturo Agramonte y*

<sup>17</sup> AGRAMONTE, Arturo, *op. cit.*, p. 102.

<sup>18</sup> Entrevista con Arturo Agramonte, La Habana, febrero de 2001.

<sup>19</sup> DOUGLAS, María Eulalia. Testimonio de un olvido: José A. Sarol. *Cine cubano*, n. 177-178, La Habana, 2010.

*Victoriano Arce. Sin equipos modernos, sólo con la inventiva y la fuerza de voluntad de Sarol y con el respaldo financiero de Victoriano Arce, logró llevar a la pantalla anuncios de alguna calidad artística que fueron boicoteados por los monopolios de exhibición existentes*<sup>17</sup>.

Es interesante notar que, además de trabajar sin muchos recursos, Sarol parecía marginado por el resto del gremio, dominado por Manuel Alonso, lo que deja entrever, más allá de la cuestión de la competición económica, una inconformidad con el poder político de turno que, como es sabido, ejercía un control estrecho del sector. Cuando me entrevisté con Arturo Agramonte, en febrero de 2001, él me habló espontáneamente de su colaboración con el director, e insistió en el carácter comprometido de su trabajo: “Minicolor era una empresa que tenía ideas progresistas. Mucha hambre y poco dinero. Pero hizo un documental que se llamó *Jocuma o el cabo de San Antonio*, que es después de *El mégano*. [...] Nosotros hicimos una película social, de denuncia de la miseria de los campesinos. Esa película no se pudo exhibir en los cines”<sup>18</sup>.

Cabe subrayar aquí una evolución en la trayectoria del cineasta, que empezó filmando documentales publicitarios y propagandísticos para el Ministerio de Obras Públicas en los años 1940 (es el caso, por ejemplo, de *Camagüey*), para terminar una década después realizando películas de denuncia de la pobreza en el medio rural. Esta actitud le valió, por cierto, serios problemas con el régimen de Batista, ya que, como lo precisan tanto la ficha descriptiva de *Jocuma* como el artículo de María Eulalia Douglas publicado en 2010<sup>19</sup>, conservada en los archivos de la Cinemateca de Cuba, la policía prohibió la exhibición del documental y destruyó físicamente las copias de *La cooperativa del hambre*, así como las instalaciones de Minicolor Films, lo que puso un punto final a las actividades de José Antonio Sarol como productor y cineasta independiente.



## Una radiografía de *Jocuma*

Hasta ahora, sólo la ficha descriptiva de *Jocuma* permitía reconstituir el contenido de un documental invisible. Este texto, redactado por un autor anónimo en una fecha sin precisar, consta de cinco párrafos que proponen primero una contextualización geográfica y social, una breve descripción de las secuencias que componen la película y una serie de datos sobre sus difíciles condiciones de exhibición (no se sabe cómo fueron conseguidas estas informaciones). La visión efectiva del documental, al cual pude finalmente acceder en el año 2008, confirma la validez del texto descriptivo:

*Este documental presentaba la vida miserable de los campesinos que habitaban el extremo occidental de la Isla, el cabo de San Antonio en la península de Guahamacabibes. En la época en que fue realizado, Jocuma era uno de los cuatro caseríos que se hallaban en esa zona. Sus habitantes vivían de la fabricación de carbón que fabricaban con el mangle de esa zona en que sólo se encontraba tierra en unas cuevas de donde las transportaban al caserío para sembrar alguna vianda que junto al puerco jíbaro era el alimento de esta gente. Ganaban alrededor de unos veinte pesos por familia en cada embarque de carbón. Sus habitantes no estaban registrados en el censo de población y los caseríos no pertenecían a ningún municipio. Sus chozas y sus enseres domésticos eran los más primitivos: troncos, piedras, tablas, bejucos. Vivían en la mayor miseria y abandono. Su comunicación con el resto de la Isla era por medio de una goleta de la Marina de Guerra que iba una vez al mes a llevar los abastecimientos al Faro roncali. La aridez de la tierra era la del diente de perro<sup>20</sup>.*

El documental se abre con una secuencia de créditos de 40 segundos de duración, en la que van sucediéndose el nombre de la productora (Minicolor Films S.A.), el título de la película (« El cabo de San Antonio, la Jocuma ») así como el nombre de los 3 miembros del equipo técnico, en el que aparece José Antonio Sarol, como responsable de la fotografía. Por último se menciona el nombre del laboratorio donde fueron procesadas las tomas. Mientras se proyectan estas informaciones, desfilan en el trasfondo algunos planos filmados desde un barco, primero de noche, y luego al amanecer. Después de esta secuencia inicial, pasamos a una nueva secuencia, de un poco más de 2 minutos, en la cual la voz en off de un narrador comenta las imágenes marítimas que se acumulan y presenta el marco geográfico en el cual tiene lugar la expedición en la que se embarcaron los autores del reportaje. El documental parece empezar como un reportaje turístico, y el espectador puede creer que se le invita a descubrir hermosos paisajes tropicales de una zona poco conocida de Cuba. En las primeras frases, el narrador señala el destino final del viaje en barco, el Cabo de San Antonio, pero desconocemos el propósito exacto de los reporteros. Después de unas consideraciones trilladas sobre la belleza del paisaje, un breve encuentro con un grupo de pescadores miserables permite introducir la temática social que el resto del documental profundizará. Luego, una referencia a la bandera cubana, que descubrimos fugazmente ondeante en la proa del barco, también deja entrever la dimensión política del documental, que desembocará en una carga contra el poder. Sin embargo, cambia poco a poco la tonalidad y en la secuencia siguiente el filme se presenta ahora como un relato de aventuras, recuperando tópicos literarios y cinematográficos. Descubrimos que el barco se dirige hacia un lugar misterioso, el faro

<sup>20</sup> Ficha descriptiva de la Cinemateca de Cuba. Texto inédito.

Roncali, cuya silueta filmada desde lejos es acompañada por una música inquietante. Para dar más viveza a su relato, el narrador se pone a hablar en primera persona del plural, lo que permite una mayor implicación del espectador. Durante dos minutos, el documental se concentra en la evocación del desembarco de la tripulación del barco (unos cinco hombres) y la presentación del faro. El narrador presenta el viaje como una expedición a una tierra desconocida, e insiste en los peligros que amenazan a la pequeña tropa de exploradores: « Con la ansiedad del que por primera vez irrumpie en un paraje desconocido, atónitos ante lo agreste de aquel lugar, nos disponemos a escalar los peligrosos riscos. El ascenso a lo alto del farallón nos hace pensar que hemos llegado a una tierra extraña, desconocida para el hombre ». Lo inhóspito del lugar parece crear una duda sobre la posibilidad de un retorno: « La torre del Roncali está allí, imponente y magnífica, vieja de historia, y Jocuma, la capital del cabo donde el hambre es total, constante y obligatoria, es ya, quién sabe hasta cuándo, nuestro voluntario exilio ». Con su cámara, Sarol inmortaliza el momento del desembarco y la ascensión al faro, como si fueran momentos históricos. Aquello permite comunicar mayor tensión al relato, pero la sensación de asistir a una exploración inédita también puede ser considerada como la manifestación de un punto de vista habanero sobre la realidad cubana. A primera vista, los miembros de la expedición no parecen visitar una parte del territorio nacional, sino un país extranjero, lejano, exótico y peligroso. Paralelamente, el narrador subraya la frágil cubanidad del faro y sus alrededores: « Sólo el faro, donde radica una estación meteorológica del Estado, simboliza la soberanía cubana sobre el áspero desierto ». El texto subraya el aislamiento del lugar, tan sólo conectado con el resto del país por una ruta marítima mensual, y precisa que está situado en el extremo occidental de la isla, « el final de Cuba ». Como en las zonas fronterizas del oeste americano, parece que debemos temer la presencia de indígenas salvajes, y éstos aparecen justamente en la secuencia siguiente.

En los cuatro últimos minutos del documental, el relato se concentra en la evocación de la población que vive en la zona del faro, repartida en cuatro caseríos: Jocuma, Bolondrón, Santa Cruz y los Cañuelos. Un plano general picado filmado desde lo alto del faro nos permite divisar, con un sentimiento de superioridad y prudente distancia, el primero de estos caseríos, compuesto de un puñado de bohíos perdidos en medio de la vegetación. Como en *Las hurdes*, la famosa y escandalosa película de Luís Buñuel, la civilización no parece haber llegado a este lugar hostil, y las imágenes siguientes van a confirmar el atraso en el que viven los moradores de la zona (el acompañamiento musical de tipo sinfónico refuerza el parecido entre ambos filmes). A partir de este momento, el discurso del documental, sea visual o textual, oscila entre dos polos: por un lado, presenta a los habitantes de Jocuma como unos seres primitivos, cuyo modo de vida se asemeja al de los hombres prehistóricos y de los indígenas que habitaban una cercana cueva. A la manera de Buñuel, las imágenes de Sarol muestran sin tapujes, en insistentes planos frontales, a familias desnutridas y harapientas que viven en chozas cuyo aspecto miserable es subrayado por un narrador a la vez distante y compasivo (« En el interior de las chozas, cuyas paredes de cujes no preservarán nunca de los elementos a sus moradores, el fogón milenario, montado sobre dos dientes de perro y la miserable cama, [...] recuerdan la caverna primitiva »). Estos hombres y mujeres encarnan la

figura del Otro salvaje, al que el hombre civilizado, superior en todos los aspectos, tanto materiales como morales, debe llevar el progreso. Pero por otro lado, el documental también presenta a las miserables familias que viven allí como paisanos, como cubanos víctimas de la explotación (« reciben como salario 20 pesos mensuales ») y de la marginación social y política (« Por los trillos encontramos familias de cubanos, supuestamente al amparo de las leyes de Cuba » ; « Pero Eldemira y Mercedes no existen oficialmente: su nacimiento, como el de todos los tribeños, no se anotó en libro alguno [...]. Son criaturas que no cuentan para la República »). En estas palabras, el sentimiento de superioridad del occidental civilizado deja paso a la fraternidad republicana, a la reivindicación de una solidaridad con los desamparados. Vemos entonces como progresivamente el documental se desvía hacia un discurso mucho más comprometido, políticamente crítico, que culmina con una denuncia clara de la actitud de las autoridades y la clase política en su conjunto. El narrador denuncia estas « vidas opacas sin ninguna oportunidad de civilización, porque allí los políticos nada quieren ». La última frase resume sencillamente el abandono en el que viven los habitantes de la región: « La población del Cabo de San Antonio no aparece en el registro electoral ». Estas palabras, así como las imágenes de miseria brutal que muestra el documental, hacen de *Jocuma* una de las requisitorias cinematográficas más violentas contra el régimen de Batista, y recuerdan por supuesto *El mégano*. Un punto en común une más particularmente los dos filmes: el tema de los carboneros, que constituyen, como se sabe, los personajes centrales del documental de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, pero que también aparecen en una escena de *Jocuma*. En los dos últimos minutos de su documental, José Antonio Sarol muestra, en efecto, la labor extenuante de los habitantes del Cabo de San Antonio, que talan los pequeños árboles que crecen alrededor de sus bohíos y los apilan en un gran horno para que su lenta combustión produzca carbón. Las imágenes, con hombres y mujeres vestidos de harapos trabajando en los humos espesos que se desprenden de una alta pila de madera ennegrecida, son muy similares a las de *El mégano*. Sin embargo, la fortuna historiográfica de ambos documentales no pudo ser más diferente: para el primero, los honores de la memoria oficial, y para el otro, un olvido tenaz.



<sup>21</sup> Salvo excepciones, como *Casta de Roble* [Manuel Alonso, 1953] o *De Espaldas* [Mario Barral, 1956].

<sup>22</sup> DOUGLAS, María Eulalia. *La tienda negra*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1997, p. 139.

<sup>23</sup> Ficha descriptiva de la Cinemateca de Cuba. Texto inédito.

## « ¿Ud está haciendo como *El mégano*? ¡Cuidado! »

Para tratar de explicar semejante diferencia de destino, es necesario proponer una breve comparación de estas dos películas, destacando tres niveles: ético, estético e ideológico.

Llama primero la atención la gran proximidad ética entre *Jocuma* y *El Mégano*, dos documentales con los que sus autores quisieron aportar un testimonio inédito sobre una realidad jamás evocada en el cine de ficción<sup>21</sup> y decidieron lanzar un grito de denuncia. En las dos películas se muestran imágenes parecidas de miseria absoluta, y la narración busca una proximidad humana con los desamparados, promoviendo la compasión y la solidaridad más allá de la fría exposición de la realidad. La defensa de la dignidad humana obliga a los autores a situarse al lado de las familias a las que filman, y a hablar en nombre suyo fuera del espacio cerrado y marginado en el que están atrapados. La actitud de Sarol, García Espinosa y Gutiérrez Alea es la del compromiso: no se contentan con ser testigos pasivos, sino que filman para provocar en sus contemporáneos una toma de conciencia y una reacción capaz de cambiar la situación insostenible que descubren. Por eso, para las autoridades de la época, las dos películas eran igualmente peligrosas (tanto la una como la otra), y llama la atención el hecho de que fueran víctimas de la misma represión policial: ya sabemos que *El mégano* sólo pudo ser exhibido una vez, antes de ser secuestrado por los hombres del SIM (Servicio de Inteligencia Militar), en enero de 1955<sup>22</sup>. Pero hay que subrayar que *Jocuma* corrió una suerte similar, aunque consiguió alcanzar un público más numeroso. La ficha de la Cinemateca de Cuba que mencionamos anteriormente introduce por cierto unos datos muy interesantes sobre la exhibición del documental:

*Este documental no pudo exhibirse comercialmente debido a la denuncia que representaba del abandono del gobierno hacia el campesinado. Sus realizadores hicieron dos copias que exhibían clandestinamente a los campesinos en el interior de la Isla. Hay una anécdota de que cuando fueron a proponer la exhibición de este documental al administrador de un cine de La Habana este preguntó a sus realizadores si lo habían filmado porque querían ser apaleados o para sacarle dinero a los políticos por medio del chantaje. Después de una exhibición del mismo que organizaron un grupo de estudiantes universitarios en el cine Cinecito (San Rafael y Consulado) de La Habana, por una delación, el SIM (Servicio de Inteligencia Militar) de la tiranía batistiana asaltó los laboratorios de los realizadores, destruyendo los equipos y quemando todo el material filmico, por lo que se perdió toda la producción de la productora. Al mismo tiempo que se filmó *Jocuma*, el realizador Sarol filmó otro documental de denuncia *La cooperativa del hambre*, también en Pinar del Río, que no pudo ser terminado (no se hizo la banda sonora, ni se filmó el final proyectado) debido a las dificultades que confrontaron con el filme *Jocuma*<sup>23</sup>.*

Como podemos ver, el compromiso social y las ideas progresistas de José Antonio Sarol evocadas anteriormente por Arturo Agramonte no eran una simple elucubración, sino que desembocaron en actos concretos: la filmación de *Jocuma*, por supuesto, pero también la de un segundo documental, *La cooperativa del hambre*, que prolongaba el primer trabajo (María Eulalia Douglas también menciona la existencia de un tercer título, *Falsos líderes*, que era « sobre las mentirosas promesas que hacen los políticos a

los campesinos en sus campañas electorales, para recabar sus votos<sup>24</sup> »). En todas estas obras, la denuncia del poder desembocó en un trabajo de militancia política, al organizarse proyecciones clandestinas en las zonas rurales. Esta labor de concientización recuerda de cierta manera, en pequeña escala, las actividades de la Cuba Sono Film, aquella estructura creada por el Partido Socialista Popular que, entre 1938 y 1948, produjo documentales sobre temas similares (algunas imágenes conservadas de *Yaguajay, un pueblo alcalde* se parecen claramente a las de *Jocuma*) y que, sobre todo, proyectó estas películas entre los campesinos y los obreros. Es de notar que los esfuerzos de José Antonio Sarol por divulgar sus imágenes entre la población no se limitaron al mundo rural, ya que un grupo de estudiantes se interesó por *Jocuma* y organizó una proyección, llegando a provocar la intervención del SIM. El hecho de que Sarol iniciara la realización de un segundo documental sobre la miseria y el abandono del campesinado cubano muestra que, en plena dictadura, buscaba explorar esta veta y que, de no haber sido víctima de una represión brutal, hubiera proseguido en el camino del cine social y comprometido. Para los hombres de Batista, semejante actitud era intolerable y, en diciembre de 1955, la policía secuestró los negativos de *Jocuma*, de la misma manera que había secuestrado los de *El mégano*, unos meses antes. Como me dijo Arturo Agramonte, el SIM estaba perfectamente conciente de la similitud que existía entre ambos documentales, aunque sus respectivos autores se desconocían mutuamente. El historiador, que en 1955 trabajaba en Minicolor Films, recuerda en efecto la presencia de un informador de la policía que le puso en guardia durante la producción de *Jocuma*: “Yo me acuerdo que ese individuo que representaba los intereses de la dictadura me dijo un día: “Ah, ¿Ud está haciendo como *El Mégano*? ¡Cuidado!”<sup>25</sup>.

No se puede subrayar de manera más clara la semejanza entre el trabajo de Sarol y el de García Espinosa y Gutiérrez Alea, y vemos que para el poder político de la época, ambas películas representaban exactamente el mismo peligro. Así es necesario acabar con el mito de que *El mégano* representó un caso único de oposición cinematográfica a la dictadura: los hombres de valor no sólo se reclutaban en las filas de Nuestro Tiempo.

Las diferencias entre *Jocuma* y *El mégano* no se sitúan entonces a nivel ético, pero el balance es distinto si comparamos las características estéticas de las dos obras. El documental de Sarol no puede pretender introducir ninguna novedad, ninguna originalidad formal. Si lo comparamos con el grueso de la producción de noticieros de la época, puede confundirse con cualquier trabajo de Manuel Alonso o de José Guerra Alemán. *Jocuma* imita sobre todo los modelos norteamericanos en voga por aquel entonces en Cuba: una música de fondo, de tipo sinfónico, acompaña las imágenes desde el principio hasta el final de la película, y sus acentos dramáticos se manifiestan también en la narración, ya sea por la voz del locutor o por el texto que declama. Siguiendo una tendencia que se manifiesta en todos los noticieros de los años 1940 y 1950, abundan las fórmulas hiperbólicas y los recursos seudo-poéticos, destinados a conmover al espectador dentro de un relato sin ninguna aspereza narrativa. Muchas veces, el comentario es redundante con las imágenes, para que el público no tenga la menor dificultad en comprender el discurso de la película. Todo aquello se puede explicar por la trayectoria de autodidacta de José Antonio Sarol y revela una ausencia de formación estética. Esto constituye una gran diferencia con

<sup>24</sup> DOUGLAS, María Eulalia. Testimonio de un olvido: José A. Sarol. *Cine cubano*, n. 177-178, La Habana, 2010, p. 146.

<sup>25</sup> Entrevista con Arturo Agramonte, La Habana, febrero de 2001.

*El mégano*, en el que García Espinosa y Gutiérrez Alea trataron de adaptar al contexto cubano los preceptos del neorrealismo, corriente estética que observaron desde cerca entre 1951 y 1953, cuando seguían las clases del Centro Sperimentale di Cinema de Roma. El famoso texto explicativo con el que se abre la película expresa claramente esta preocupación, pero cabe notar que, a continuación, los autores prescinden de la voz en off, al contrario de las costumbres de la época. La voluntad de abandonar las fórmulas habituales del cine cubano, tanto de ficción como documental, se manifiesta también musicalmente, y llama así la atención la banda sonora creada por Juan Blanco, que rechaza tanto las orquestas de cabaret como la música sinfónica de corte romántica, para privilegiar una mezcla de influencias más originales, como la música contemporánea soviética o el tradicional son guajiro. Desde todos estos puntos de vista, *El mégano* marca entonces una ruptura estética con el cine cubano de su tiempo y esto puede explicar que los historiadores revolucionarios hayan privilegiado este documental en detrimento de *Jocuma* a la hora de buscar antecedentes al movimiento de renovación cinematográfica impulsado a partir de 1959 por el Icaic.

Pero existe otro factor que puede explicar, con mayor probabilidad, la mitificación posterior de la que *El mégano* fue el objeto: la afiliación política de sus autores. José Antonio Sarol, a pesar de sus ideas progresistas, no militó en ningún partido, no se afilió a ninguna asociación o estructura sindical: no fue miembro de ningún grupo. Estaba desconectado, en particular, de los círculos culturales e intelectuales que se oponían al régimen de Batista. Era un cineasta armado de un sentido moral suficiente como para tener el valor de filmar *Jocuma*, pero no era más que un individuo sin ningún respaldo. Además, cabe observar que su denuncia, por muy vigorosa que fuera, se mantiene dentro de los límites ideológicos estrechos del sistema republicano y la democracia representativa. Al contrario de lo que hacen García Espinosa y Gutiérrez Alea al final de su documental, Sarol no propone una solución revolucionaria para los problemas sociales y políticos que señala: su ataque va dirigido contra la clase política, contra los partidos que abandonan los cubanos más pobres a su suerte, pero no ataca las instituciones republicanas. Al contrario, al cerrar su película con la observación siguiente: « La población del Cabo de San Antonio no aparece en el registro electoral », Sarol parece creer que la mejora de la suerte de los carboneros puede pasar por la inclusión política de los campesinos pobres y su participación en las elecciones. Su voto permitiría terminar con el hambre.

Por su lado, los autores de *El mégano* denunciaban la realidad social desde una postura muy distinta. Como acabo de recordarlo, su documental termina con un plano sobre un puño cerrado, que anuncia la rebelión próxima de los carboneros explotados. No esperan nada de las elecciones ni de la farsa republicana. Hay que señalar además que, como miembros de Nuestro Tiempo, García Espinosa y Gutiérrez Alea eran integrantes de un colectivo cultural importante, que animaba la vida intelectual habanera junto con otros grupos y asociaciones. Muchos de ellos era simpatizantes o militantes del Partido Socialista Popular, y también apoyaban al Movimiento del 26 de Julio en su lucha contra Batista. En el complejo panorama ideológico y cultural de los años 1950, *El mégano* no era una obra huérfana, sino que era la emanación de uno de los grupos que luchaba por imponer su concepción del arte y de la cultura dentro de la perspectiva de un

triunfo revolucionario, y este grupo estaba destinado a imponerse después de la caída de Batista. A partir de 1959, los autores de *El Mégano* pasaron a ocupar una posición dominante en el nuevo régimen, al crearse, bajo la férula de Alfredo Guevara, el Icaic. Como se sabe, la lista de los primeros miembros del Icaic coincide casi exactamente con la del equipo que realizó *El mégano*. Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip, Juan Blanco: todos integraron el nuevo Instituto de cine financiado por el gobierno revolucionario. Poco a poco, Guevara empezó a eliminar los organismos rivales, fueran privados o públicos. Como un ciclón que lo fagocita todo a su paso, el Icaic absorbió primero las productoras de noticieros, luego desaparecieron la sección de cine de la DNCER, la cooperativa RKO (que había producido el primer largometraje revolucionario, *La vida comienza ahora* [Antonio Vázquez Gallo, 1959]) y el banco Banfaic, así como *Cineperiódico*, que realizaba los documentales de propaganda del gobierno revolucionario. La voluntad de controlar de manera absoluta el sector cinematográfico, que culminó en 1961 con el caso *P.M.* y la eliminación del ala liberal del mundo cultural revolucionario, fue acompañada por una política de reescritura de la historia: desde el primer número de *Cine Cubano*, Guevara impuso el mito del punto cero, según el cual el cine prerrevolucionario no existía. La única obra que merecía ser rescatada de aquellas tinieblas por sus cualidades estéticas e ideológicas era *El mégano*... La observación según la cual la historia la escriben los vencedores se verificaba una vez más. Según esta lógica, todos los ejemplos de cine progresista realizado antes de la Revolución cayeron progresivamente en el olvido: durante varias décadas, ningún historiador se atrevió a estudiar la trayectoria de la Cuba Sono Film, los intentos de cine *amateur* popular realizados en San Antonio de Los Baños permanecieron desconocidos, la aventura de la primera Cinemateca de Cuba se transformó en leyenda, y se perdió la memoria de *Jocuma*.



## El lugar de *Jocuma* en la historia del cine cubano

Como se puede comprobar al término de este estudio, es necesario acabar una vez por todas con la visión binaria del cine cubano, impulsada inicialmente por Alfredo Guevara, y que opone de manera simplista periodo prerrevolucionario vs. periodo revolucionario, *El mégano* vs. el resto del cine cubano de su época, ya que la realidad histórica es mucho más compleja. También es preciso darle a *Jocuma* el lugar que merece en la historia del cine cubano: *El mégano* no puede seguir siendo presentado como el único documental de denuncia de su tiempo.

Aunque *Jocuma* no representa la misma ruptura ideológica y estética que *El mégano*, es otro valioso ejemplo de compromiso humanista frente a las injusticias de la sociedad republicana y la explotación del campesinado bajo el gobierno de Batista. No es porque el horizonte político de Sarol no fuera revolucionario que su trabajo deba mantenerse en la sombra. Después de la Revolución, por cierto, Sarol no abandonó la isla sino que participó en la aventura colectiva, trabajando como documentalista en el Canal 2 de televisión (desde 1959 hasta 1961) y también como camarógrafo y editor, primero en el Icaic (a partir de 1961) y luego en ICRT (Instituto Cubano de Radio y Televisión)<sup>26</sup>. Es de señalar que, a pesar de ser mucho más veterano que los jóvenes fundadores del Instituto de Cine, casi nunca pudo acceder a la realización de documentales después de 1959 (sólo dirigió tardíamente, en 1965, un documental sobre un grupo de trabajadores cubanos de visita en la URSS y China, titulado *Premio al trabajo*), lo que muestra que existió, desde el principio, una voluntad de mantener en los márgenes a todos los que no pertenecieran al clan de Alfredo Guevara, por muy intachables que fueran sus hojas de servicio en la lucha contra la tiranía batistiana.

Sin embargo, fuera del Icaic, la dedicación profesional y revolucionaria de Sarol le valió en varias ocasiones un reconocimiento oficial: como lo indica la ficha de la Cinemateca de Cuba, « en 1980, recibió un diploma del Ministerio de Cultura por su aporte al cine cubano a través del Noticiero Nacional de Televisión y en 1984, en el marco del Festival de la Uneac, se le otorga el premio Caracol, por ser pionero del cine cubano ». Sólo la voluntad de mitificar *a posteriori* el nacimiento del Icaic puede explicar entonces que el nombre de este director siga ocupando un lugar tan poco destacado en los manuales de historia: más de medio siglo después de la filmación de *Jocuma*, ya es tiempo que José Antonio Sarol integre el panteón de los cineastas cubanos, junto con los autores de *El mégano*.



*Artigo recebido e aprovado em junho de 2011.*