

## JOSÉ MIGUEL GARCÍA ASCOT ASISTE AL PARTO DEL NUEVO CINE CUBANO

Juan Rodríguez  
(GEXEL, Universitat Autònoma de Barcelona)

*Para Jorge Domingo*

La vida del exiliado republicano, como la de todos los exiliados y emigrantes, es un cruce de caminos, un esfuerzo de adaptación que con frecuencia deja huella en sus creaciones. Como un injerto que aporta nueva savia y concede a sus frutos un sabor específico, esa simbiosis que provoca el transtierro del exiliado, la fusión entre el mundo que lleva como bagaje y el mundo que lo acepta como refugiado, adquiere una problemática particular en la que ha sido denominada «segunda generación» del exilio, la de aquellos niños de la guerra evacuados o que acompañaron a sus familias en su camino al destierro. Herederos de una identidad española y republicana que los exiliados intentaron preservar hasta el final de la esperanza, la prolongación de su exilio les situó ante la necesidad de sumar a esa identidad la de los países de acogida, en los cuales se forman y buscan su realización como individuos<sup>1</sup>.

A esa generación de “hispanomexicanos” –como la ha denominado Angelina Muñiz [1999: 155-165], en el caso de los refugiados en dicho país– pertenece el poeta, narrador y realizador cinematográfico José Miguel (“Jomi”) García Ascot, quien une a dichos méritos el de ser –junto con María Luisa Elío, su primera esposa– una de las dos personas a las que Gabriel García Márquez dedicó *Cien años de soledad*. Nacido circunstancialmente en Túnez en 1927, hijo de un diplomático leal a la República, su infancia transcurre entre Portugal, España y Francia –primero Lille, luego París–, donde su padre se halla destinado<sup>2</sup> en el momento de estallar la guerra y donde realizará sus estudios

---

<sup>1</sup> Mateo Gambarte justifica la utilización de dicha etiqueta y traza los rasgos de esa “segunda generación” [1996: 59-70].

<sup>2</sup> Acerca de la actividad del padre tenemos algunos indicios en las alusiones de Luis Buñuel acerca de su actividad en la Embajada española en París durante la guerra: “El que trabajaba de veras era García Ascot. Hasta gastándose su dinero.” [Max Aub, 1985: 93]. Más adelante, en otra conversación, Martínez

primarios. García Ascot ha evocado, en un poema titulado «Dos infancias», esa prematura condición de exiliado:

Yo tuve dos infancias.  
La primera, remota más allá de la imagen,  
es de Túnez, frente a un mar  
que debió ser el más hermoso azul que no recuerdo.  
[...]  
Mi segunda infancia es la de Lille,  
en el norte de Francia,  
lámparas encendidas  
desde las tres de la tarde.  
[...]  
Una infancia es de vida  
y a ella le debo el cuerpo y su alegría,  
los goces del espacio, del agua y de la sal  
y el gusto por el cuerpo de mujer.  
Otra infancia es de muerte,  
de conocer el tiempo.  
A ella le debo la pérdida, el silencio  
y reconocer en los ojos ajenos  
el temblor del hermano.  
Y también quizás –como alargar la mano por la sombra– casi  
todos mis poemas.  
[García Ascot, 1986: 28-29]

La experiencia de la guerra, aunque vivida a los diez años y en la distancia, aparece aquí como la causa de su vocación poética; también, según afirma en otro lugar, le “izquierdizó notablemente”, y apostilla: “Ya lo éramos, pero me hizo más” [Mateo Gambarte, 1997: 135].

Aunque en alguna entrevista García Ascot afirma que fue, de entre aquellos niños de la guerra, el que menos conoció España, donde iba a visitar a los abuelos solamente los veranos [Mateo Gambarte, 1997: 135], su evocación aflora con frecuencia en la obra de Jomí, sobre todo como algo lejano y perdido, un mito “de segunda mano” [Max Aub, 1950: 13] que perteneció a sus padres y que el escritor ha recibido en herencia<sup>3</sup>:

---

Nadal dice que conoció a Lorca en casa de los García Ascot [267].

<sup>3</sup> Ramón Xirau ha atribuido la fuerza que esa nostalgia tiene en su generación al hecho de haberse alimentado de los recuerdos y de los mitos de sus mayores; en palabras de Pascual Buxó, “España era el nombre de nuestro vacío, nuestra palabra salobre y solitaria” [v. Rivera, 1991: 227-228; y Zamudio, 2001]; en esa misma dirección apunta Roberto Ruiz cuando, al comparar la conciencia del exilio de sus mayores con la de esta segunda generación, afirma: “Ellos se habían desterrado de un ambiente vivido y percibido; nosotros, de un ambiente difuso, alterado por las incertidumbres de la infancia y los estragos de la guerra. Si queríamos ocuparnos de España, teníamos que volverla a inventar (...)”; y concluye: “Ésta fue la corriente vital que impulsó a muchos a la poesía: la reflexión lírica podía prescindir de referencias exteriores, y la materia del exilio, más accesible que los recuerdos y los proyectos, se adaptaba perfectamente a la vía poética” [1991: 151]. En lo que respecta a García Ascot, Susana Rivera afirma que en su poesía el tema del exilio “gira en torno a una aguda conciencia de la temporalidad, a la sensación de pérdida que el hecho de vivir supone, y al doloroso –por imposible– deseo de recuperar o actualizar lo perdido, y se convierte así en una constante evocación del tiempo y de los territorios de su niñez. (...) se trata del tiempo peligroso, incierto y turbulento de la guerra que acaba configurándose en la imagen de un largo viaje sin destino y sin fin” [Rivera, 1991: 232].

## España

España caliente manantial trenzado con el viento,  
el peso de mi sangre,  
memoria del olvido.

[...]

España, sombra, España  
garganta en que me nacen las palabras,  
humo del llanto, España,  
nudo del pecho

largo muro de cal del horizonte

fugitivo nivel de la mirada

caliente pan del sueño

España, nudo, España

el hueco de mi boca

nombres del aire.

Lejana España, España

Donde yacen las olas de mis horas

donde termina el arco

de mi cielo

donde brota el pulsar que hoy cruza el aire

empañado de mentas

donde nació esta tarde que aquí muere,

pálida y alta,

donde habita el dolor

y este mi pecho.

[García Ascot, 1964: 28-29]

En 1939 la familia se instala en México y García Ascot realiza, entre 1940 y 1946<sup>4</sup>, sus estudios secundarios y preuniversitarios en el Instituto Luis Vives, fundado por los exiliados españoles siguiendo el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y que buscaba proporcionar a sus hijos una educación que conservara las raíces españolas [v. Rivera, 1990: 16-18; Mateo, 1996: 143-150; y Perujo, 2000]. Tras esta educación de invernadero, como la ha descrito de modo certero Enrique de Rivas<sup>5</sup>, el horizonte de Jomí se abrirá con su

---

<sup>4</sup> Existe una cierta discrepancia en cuanto a las fechas, pues si bien Eduardo Mateo sitúa sus estudios en el Vives entre 1941 y 1947 y su paso por la Universidad entre 1948 y 1950 [v. Eduardo Mateo Gambarte, 1997: p. 135], el propio García Ascot, en la ficha bio-filmográfica que rellenó de su puño y letra en 1976 y que se conserva en el Centro de Documentación del ICAIC, fecha la etapa de secundaria entre 1940 y 1944, y la universitaria entre 1946 y 1949. Dado que el escritor no tenía por qué recordar con exactitud lo acontecido treinta años antes y que Eduardo Mateo no ofrece ninguna documentación que refrende aquellas fechas, me parece que, hasta dar con la prueba definitiva, lo más razonable es hallar un término medio: no tiene demasiado sentido que García Ascot, llegado a México en alguna de las expediciones que desde la primavera de 1939 trasladó a los exiliados a dicho país, esperase hasta 1941 para reanudar sus estudios.

<sup>5</sup> “Para preservarnos en vista de ese regreso, nos transterraron, con las raíces tiernas totalmente al aire, pero al pasarnos de una tierra a otra, como no se trataba de que echásemos raíces exóticas, tuvieron buen cuidado de que el *abono* fuera el mismo que el del otro lado del océano o lo más parecido, para que resultásemos las mismas plantas que hubiéramos sido de no haber existido la necesidad del refugio. [...] /

Crecimos, pues, en «tiestos» hechos para nosotros, es decir, en ambientes familiares reconstruidos en función principalmente de lo que había que preservar, en colegios hechos para nosotros, con maestros para nosotros, envueltos en una mitología para nosotros, mitología que nacía, como todas, de la observación de las catástrofes naturales: la mitología de una religión de libertad y de ideales nobles.” [Enrique de Rivas, 2001: 23-24]. Por su parte, García Riera ha evocado también su paso por el Vives: “No logro recordar con cariño ni

ingreso en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde obtendrá la maestría en 1951 con una tesis titulada *Baudelaire: poeta existencial*<sup>6</sup>. Durante algunos años ejercerá de profesor de literatura –en el México City College, de 1949 y 1951; en la Facultad de Filosofía de la UNAM, entre 1951 y 1952; y en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), de 1951 a 1953– hasta que, como decía Aub de Paulino Masip, el cine se lo tragó.

Aquellos años universitarios y de labor docente le sirvieron para abrirse “al medio mexicano”; “no lo suficiente –añade Jomí–, pero sí para empezar a entender una serie de cosas, para discutir e intercambiar opiniones” [Mateo Gambarte, 1997: 135]; también para encontrarse con un grupo de amigos, en su mayor parte hijos de exiliados<sup>7</sup>, con inquietudes literarias, políticas y filosóficas afines, del que saldrá la redacción de la revista *Presencia* (ocho números entre 1948 y 1950). En ella se percibe ya, según afirma el propio García Ascot, una clara voluntad de “internacionalismo” [Mateo Gambarte, 1997: 135] que se evidencia en los referentes culturales –el existencialismo y el neorrealismo, fundamentalmente– que aquellos jóvenes escritores adoptaron algunos años antes que sus compañeros de generación en España. Carlos Blanco Aguinaga ha profundizado algo más en esa cuestión al intentar definir los rasgos de aquel grupo emergente que pretendía afirmar su presencia pero no podía hacerlo, por razones históricas, en contra de sus mayores<sup>8</sup>, quienes, a la postre, eran sus principales lectores; y, a propósito de esa doble pertenencia a la cultura española y mexicana, recuerda cómo aquel internacionalismo fue una forma de sustraerse al conflicto de identidad, de evidenciar que, como el indio mexicano interrogado por el cura durante la conquista, se hallaban *nepantla*, ni aquí ni allá [Blanco Aguinaga, 2003: 38-39], de dar testimonio de su condición de “mestizos

---

uno sólo de mis maestros; los evoco tan competentes, pero malhumorados, por lo general, como Pasagli, y hoy pienso que, claro, sus motivos tenían: casi todos eran españoles republicanos, habían sido expulsados de su país (...), no sabían si volverían o no a España y estaban bastante más desubicados que uno mismo. En tanto que adultos les costaba más que a nosotros adaptarse a un México que había sido muy generoso con la emigración española, pero que no por eso dejaba de resultar muy diferente a España en muchas cosas. En el lugar de ellos, creo, yo también habría estado de mala leche, y no es ése el estado ideal en un maestro para despertar el cariño de sus alumnos.” [García Riera, 1990: 34-35].

<sup>6</sup> El trabajo ofrece una aproximación al poeta francés en su vinculación con el existencialismo, como “uno de nuestros primeros *contemporáneos* que supo expresar como pocos algunos de los problemas vitales, de los problemas aún no totalmente formulados que se encuentran en la médula de nuestro ser” [García Ascot, 1951, p. 10]; y añade: “Son en definitiva las *situaciones* de Baudelaire lo que me interesan, y su actitud en ellas no en lo que pueda tener de actitud de *uno* (patológico o no) sino en lo que tiene de actitud de *uno-de-nosotros*.” [p.15].

<sup>7</sup> Como ha recordado Carlos Blanco Aguinaga, de los catorce participantes en el proyecto tan solo tres – Enrique Echeverría, María Teresa Silva y Luis Villoro– eran mexicanos; el resto – Pancho Aramburu, Manuel Durán, José Miguel García Ascot, Ángel Palerm, Roberto Ruiz, Tomás Segovia, Lucinda Urrusti, Jacinto y Carmen Viqueira, Ramón Xirau, además del propio Carlos Blanco– formaban parte del exilio republicano [v. Blanco Aguinaga, 2002: 37]. Sobre *Presencia*, véase también el trabajo de Roberto Ruiz [2006].

<sup>8</sup> “¿Quiénes, si no ellos, habían luchado por nosotros? ¿Quiénes, con gran dolor y nostalgia suya, habían intentado educarnos como no se educaba a nadie en la España de Franco? Así, por lo que respecta a la tradicional guerra entre generaciones, ni afirmábamos nada contra nuestros mayores del exilio, ni luchábamos en su contra.” [Blanco Aguinaga, 2003: 38]

espirituales”, en palabras de Arturo Souto [Mateo, 1996: 82], “seres fronterizos”, como los ha calificado Luis Rius [v. Rivera, 1990: 18], que se resisten a renunciar a ninguna de sus raíces<sup>9</sup>.

Si *Presencia* estimuló la vocación poética de García Ascot, contemporánea de la misma fue, como ya se ha apuntado, su inclinación por el cine, un interés que compartirá con buena parte de su generación, la primera que se forma en un momento en que en aquel arte experimental se imponían sus facetas de industria y medio de comunicación de masas. Blanco Aguinaga ha evocado la común afición a las obras del neorrealismo italiano y al nuevo cine francés e inglés “que discutíamos tan detallada y apasionadamente como el último texto de Camus, o páginas de *El ser y la nada* de Sartre” [Blanco Aguinaga, 2002: 35], y ha elogiado la tarea difusora que realizó Jomí desde 1949 al frente del Cine-Club del IFAL –fundado poco antes por Álvaro Custodio–, donde, apostilla Carlos Blanco, “lo vimos *todo*” [Ibid: 40]<sup>10</sup>, y que tuvo continuidad desde 1951 en el Cine Club Universitario de la UNAM; a ella también contribuiría con el ejercicio de la crítica cinematográfica en las páginas de la *Revista de la UNAM*, desde noviembre de 1957 a enero 1959. Un repaso a los creadores objeto de su interés en estos años reafirma el recuerdo de Carlos Blanco: Jules Dassin, Sidney Lumet, Julien Duvivier, Otto Preminger, Robert Bresson, Stanley Donen, René Clair, Mario Camerini, Roger Vadim, Ingmar Bergman, Martin Ritt, Federico Fellini, René Clement y, por supuesto, Luis Buñuel, configuran el canon heterogéneo sobre el que tomará cuerpo su labor como realizador [v. Ortiz Flórez, 1993: 36].

Su interés por el cine, efectivamente, no se quedará en esa labor como publicista; gracias a la experiencia del Cine-Club, García Ascot entrará en contacto con el productor Manuel Barbachano Ponce, habitual de aquellas sesiones, y comenzará a trabajar en los documentales –*Tesoro Blanco*, *Caminos de hierro*, *Topolobambo*, *Yetl*, *Teponastle*– y noticieros –*Cine-Verdad* (1953), *Tele-Revista* (1954), *Cámara* (1955)– de la empresa Teleproducciones S. A., y en algunos de los largometrajes producidos por Barbachano: colabora con el también exiliado Carlos Velo y el propio Barbachano en el guión de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), adaptación de varios cuentos de Francisco Rojas González, una película fundadora en el cine mexicano tanto por el tema indigenista como por el tratamiento neorrealista y su estructura en episodios independientes [García Riera, 1969-1978, vol.V: 145-153; Sarno,

---

<sup>9</sup> Manuel Andújar, citando a Ramón Xirau, ha escrito de *Presencia* que fue “la última expresión de lo que se puede llamar «preocupación por el destierro»” [Andújar, 1977, p. 72]. Acerca de las dificultades de adaptación que padeció esta generación –en palabras de Pascual Buxó– “doblemente desterrada”, siguen siendo clarificadoras las páginas de Susana Rivera [1990] y Eduardo Mateo [1996].

<sup>10</sup> García Ascot formaría años después parte de la junta directiva de la efímera Federación Mexicana de Cine-Clubs, constituida en septiembre de 1955 en la estela de la visita de Cesare Zavattini a México, invitado por el productor Barbachano Ponce [v. García Riera, 1969-1978, vol. 6: 14-21; y Sarno, 2002: 5-6].

2002: 2-3; Ruffinelli, 2002: 23-25]; escribe hacia 1955, con Emilio Carballido y Cesare Zavattini, el guión, hoy perdido, de *El anillo (Tengan su globo)*, nunca llevado al celuloide [Sarno, 2002: 6]; rueda parte del material que el mismo Carlos Velo utilizará para el montaje de *Torero* (1956)<sup>11</sup>, uno de los primeros experimentos de *cinéma-vérité* en latinoamérica; trabajó con Luis Buñuel en *Nazarín* (1958); también con Juan Antonio Bardem en las *Sonatas* (1959), primer intento de establecer un puente entre la resistencia antifranquista y el cine mexicano [v. Josefa Bauló, 2003]. Además del trabajo puntual en dichas películas, fue también director de documentales para Teleproducciones de 1955 a 1957 y Director Técnico de Producciones Barbachano Ponce-Teleproducciones de 1957 a 1959.

En la empresa de Barbachano –y en el rodaje de, entre otras películas, *Nazarín* [Sarno, 2002: 9]– coincidió García Ascot con Alfredo Guevara, directo responsable del paso del hispanomexicano por Cuba. Así lo ha recordado, a propósito de los guiones encargados a Zavattini, el que poco después asumiría la responsabilidad de la cinematografía cubana:

Éste y otros planes en desarrollo, a veces entrelazados en el tiempo, o sujetos a otras participaciones previstas, pero que no llegaron a materializarse, quedaron en mis manos y en las de Jomi García Ascot, que constituíamos en Producciones Barbachano Ponce una suerte de binomio-fábrica de guiones para la Cine-Verdad, la Cine-Revista y otros productos seriados y de salida regular en las pantallas, o de documentales y *spots* publicitarios. Esa experiencia común y sus resultados determinaron que fuéramos los acompañantes y escribas en lo que se nos reveló esta vez como portentosa, inagotable, fascinante “fábrica” de guiones. [Guevara - Zavattini, 2002: 290-291]<sup>12</sup>

El vínculo profesional con el productor mexicano se mantendrá hasta que, en la primavera de este último año, García Ascot se instale en La Habana; pero tampoco a esa aventura es del todo ajeno Barbachano; éste –fundador en 1954, junto con el publicista cubano Roberto Guastella, de la productora Tele-Variedades [v. Gutiérrez Alea, 1994: 22-23; y Leyva, 2001: 195]– había colaborado en la sonorización de *El Mégano* (Julio García Espinosa, 1955) [v. García Espinosa, 2000: 186] y co-producirá tras la Revolución una de las primeras obras del nuevo cine cubano, *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960).

---

<sup>11</sup> Aunque casi todos dan por segura su participación en la película, su nombre no aparece, sin embargo, en los títulos de crédito; como en ese momento García Ascot trabajaba elaborando reportajes para Tele-Producciones, deduzco que fue uno de los realizadores a los que Velo agradece el metraje incorporado a su fresco sobre el torero Juan Procuna.

<sup>12</sup> También Carlos Velo ha recordado aquella colaboración de Guevara en la productora de Barbachano: “Guevara estaba exiliado y trabajaba con Barbachano y conmigo. Entonces dijo: «Quiero aprender a dirigir y a hacer cine». Y Buñuel se lo llevó a *Nazarín*. Fue también asistente mío, haciendo cortos, y noticieros, y reportajes, y cine-verdad, y estas cosas. Fue Federico Amerigo, muy amigo también de Buñuel, como sabes, el que lo llevó a la filmación de *Nazarín*. Y Buñuel le gastaba esas bromas crueles a las que está acostumbrado, diciéndole que Martí era negro, que Martí era... Y se espantaba terriblemente. [...] Unas fantasías así, tremendas, ¿no?, que me recordaban mucho las fantasías de Diego Rivera [...]” [Aub, 1985: 407].



### JOMÍ EN CUBA

El 23 de marzo de 1959, apenas cuatro meses después del triunfo de la Revolución, un puñado de aventureros –buena parte de quienes, algunos años antes, habían llevado adelante la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y el proyecto de *El Mégano*– crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), con la finalidad de desarrollar una industria cinematográfica independiente de intereses mercantiles y del monopolio de distribución estadounidense, un cine que fuera “algo más que una simple industria del espectáculo” y que se constituyera como “un importante factor de la cultura de ese pueblo” revolucionario [Gutiérrez Alea, 1959].

Una de las primeras iniciativas del ICAIC fue invitar a prestigiosos cineastas y críticos a colaborar en sus actividades<sup>13</sup>. En esos primeros años, efectivamente, pasaron por la isla artistas como Cesare Zavattini –que colaboró en el guión de *Cuba baila* y *El joven rebelde*–, Otello Marteli –fotógrafo de, entre otras, las películas de Jomí–, Arturo Zavattini, Sacha Vierney, Gérard Philipe, Peter Brook, Roman Karmen, Joris Ivens –quien prestaría a García Ascot imágenes de la guerra civil española utilizadas en *En el balcón vacío*–, Chris Marker, Francesco Masselli, George Sadoul, Agnes Varda, Gabriel Figueroa, Sergio Véjar o Juan Antonio Bardem, entre otros muchos, lo que evidencia la sintonía de los impulsores del nuevo cine cubano con el neorrealismo, pero también con otras tendencias del cine independiente europeo, asiático y americano, pues el enemigo, entonces como ahora, era fundamentalmente la estructura comercial que convierte la obra artística en mercancía y la somete a su lógica productivista [v. Alfredo Guevara, 1959]. También García Ascot recibió

---

<sup>13</sup> Un cable de Ciudad de México publicado junto a unas palabras de Alfredo Guevara recoge la noticia de la invitación por parte de Fidel Castro “a 40 críticos cinematográficos mexicanos a que vayan a La Habana a fin de que sirvan de asesores para crear una industria cinematográfica del Estado [...]. Se dijo que la invitación se había hecho por conducto de la embajada cubana en México. N. de R.: Si esta noticia fuese cierta, sería una buena noticia.” [Anónimo, 1959: 12].

del mismo Alfredo Guevara [Gubern, 1976: 175; Alonso, 1999: 142-143] –al que, como ya se ha dicho, habría conocido en México– la invitación para colaborar en la aventura del nuevo cine cubano, aunque la suya no sería exactamente una visita fugaz.

En realidad, los primeros contactos de Jomí con Cuba se remontan a algunos años antes. En el verano de 1947, el todavía bisoño poeta había tenido el orgullo de ver publicadas dos de sus composiciones en la revista *Orígenes* –siempre atenta anfitriona, como ha estudiado Jorge Domingo [1996: 88-89], del exilio republicano español. Se trata de dos composiciones sin duda menores, de clara impronta surrealista y lorquiana, que apenas dejan intuir al vibrante poeta de la experiencia en que se convertirá el hispanomexicano<sup>14</sup>, pero que manifiestan el temprano contacto con un grupo de escritores cubanos cuya amistad mantendrá García Ascot a lo largo de toda su vida, según ha recordado

---

<sup>14</sup> Los reproduzco a continuación por el interés histórico que poseen y porque, que yo sepa, no fueron recogidos en ninguno de los libros del autor:

«Barrio bajo»: "Muchos hombres verticales / en pie bajo la línea de su vida. / La gente... / La gente que se basta con su pequeña dosis de ruidos / esos ruidos tan pobres en sus cuerpos menudos / siempre a la medida del borrarse de las cosas, / a flor de piedra baja siempre hollada / a flor de unos recodos en que siempre se pierden las voces mates de lo / precedero.

En los ángulos inexpresados / o los huecos de una ventana-tumba preparada a recibir su olvido. / En la costumbre de un rodar / el desgaste perpetuo de rostros y paredes. / (la gran lluvia de igual color, de manos sin rasgos) / su erosión, su límite a las voces vivas / bajo la piedra, como una hierba.

El círculo cerrado de los olores / ya limitados a sus causas / (cuando los perros pierden su dignidad de animal para / volverse empedrados o bocas de desagüe...) / En la inmensa transformación de todo lo que vuelve hacia su origen. / En los lloros pequeños, como uñas / (El desgarramiento adentro del dolor en las calles / de costumbre.) / En esta muerte medida a los ruidos y a los olores, / limitada a su especie establecida / y que se nutre adentro / úlcera siempre más fuerte / siempre devoradora de su cuerpo en vivo / como el inmenso desgaste de un Prometeo de vacío..."

«Ciudad enfrente»: "La uña que araña al vidrio se endurece / y la curva empieza a conocer el cubo, / la línea que corta los ojos sin penetrar en ellos.

Un cráneo raspa la piedra / un cráneo duro, una frente de hombre, / contra cada arista.

La ciudad a golpe de casas / la ciudad una por una, / sin horizonte, erecta y dura / como el clavo vertical en la carne / viga o punzón en la sangre.

Agrias cuñas que rechinan contra su misma materia / cosa grande, incrustada en el corazón de esta tierra. / Ruidos de ángulo recto / ruidos a flor de piedra / (que no se acoplan, como un llavero que cae).

Árboles en sí mismos / que guardan el secreto abierto de la noche / como se guarda el sexo. / Luz rota contra el frío / contra esas líneas obsecadas / que se enganchan al clavo de la mañana, / uña mal cortada sobre lana, / con su dura persistencia de empedrado. //

Ariete de la vista / repetido como una ola de siempre / sobre alguna agria roca / enclavada en el vientre del mar.

Mañana de esquinas / talladas a golpes de tiempo, a golpes de hierro / (de presente en presente como de ángulo en ángulo) / tiempo recortado de superficies pulidas / cada pared, cada esquina.

A todo árbol, lucha / a toda sombra un corte / (sombra tan dura e impenetrable que su forma) / línea contra línea / y superficie contra superficie. / Mañana llena, a bofetadas de sol."

recientemente Josefina de Diego<sup>15</sup>. A la obra de una de ellas, Fina García Marruz, dedicará en diciembre de 1951 una reseña aparecida en el primer número de la revista *Prometeus*.

No cabe duda de que el triunfo de la Revolución debió de multiplicar las ya arraigadas simpatías del “juvenil, emprendedor y entusiasta” –en palabras de Roberto Ruiz [1991: 152]– poeta hacia la cultura cubana. Su primera esposa, María Luisa Elío, ha recordado la exaltación de aquel ambiente revolucionario que “nos recordaba bastante a la guerra de España” [Alted, 1999b: 132]. Aunque en alguna ocasión el escritor ha afirmado que nunca llegó a militar, como sí lo hicieron algunos de sus mejores amigos, en el comunismo [Mateo Gambarte, 1997: 136]<sup>16</sup>, desempeñará, sin embargo, un papel destacado en la creación, en junio de ese mismo año, del Movimiento Español 1959 (ME'59), un grupo de exiliados republicanos de diversas generaciones y sensibilidades políticas que, a despecho de la estrategia de “reconciliación nacional” [García Riera, 1990: 173] auspiciada por el PCE en aquellos años, intentaban mantener, en confluencia con la resistencia del interior, viva la llama de la acción antifranquista<sup>17</sup>. En la asamblea constitutiva del ME'59, Jomí fue elegido secretario general de la organización –cargo que mantuvo hasta su partida a La Habana– y su firma encabeza la «Declaración de principios» aparecida en el número 11, de febrero-marzo de 1960 del *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles en México* [Elena Aub, 1992: 35, 37-38 y Mateo Gambarte, 1996: 161-169]<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> La hija del poeta Eliseo Diego ha evocado, en un reciente homenaje a su padre, la amistad con el hispanomexicano: “Jomí y María Luisa marcharon pronto a México pero como por obra de un encantamiento jamás sentimos su ausencia. Sus nombres se mencionaban a menudo, se hablaba de ellos con un familiaridad, ahora que lo pienso, extraña. Los sentíamos tan cerca que no parecía que se hubieran ido nunca, que vivieran en otro país, que estuvieran tan lejos. Sabíamos de ellos por sus cartas y fotos. Cuando irrumpíamos en tropel en el portal, donde “las personas mayores” conversaban, no era raro escuchar sus nombres, al vuelo. Y nos acostumbramos a tenerlos en casa.” [2005: 12] Recuerda a continuación cómo conocieron al hijo de Jomí y María Luisa, Diego, y cómo “A partir de ese día, las espiral de amigos mexicanos, o residentes en México, no dejó de crecer. Los nombres de María Luisa y Jomí, pronunciados por alguien al tocar la puerta de casa, eran como un “ábrete Sésamo” que nos ponía en contacto con personas maravillosas que, con el tiempo, se convertirían en verdaderos hermanos”, entre ellos Gabriel García Márquez.

<sup>16</sup> “Cogidos entre dos mundos –afirma Max Aub al trazar los rasgos de estos jóvenes–, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad. Esa misma vaga disparidad hace que su posición política sea inestable. El comunismo los repele por lo que de dictado moral contiene, el capitalismo no es hermoso y los liberales, hacia quienes sin duda van sus simpatías, se empeñan en hacerse los muertos.” [1950: 13-14]. Esa caracterización lleva a Mateo Gambarte a la conclusión, algo apresurada, de que es ésta “una generación muy poco politizada” [1996: 75]; idea que desmienten las páginas que él mismo dedica poco más adelante al ME'59.

<sup>17</sup> García Riera lo ha definido como el “último intento de los refugiados en México de actuar directamente contra Franco” [1990: 173], y Elena Aub ha destacado su componente generacional, que ofreció a los hijos de los exiliados republicanos “la última oportunidad que se nos ofreció para tener un lugar propio en la lucha contra Franco.” [1992: 11].

<sup>18</sup> Elena Aub recoge el testimonio de Antonio Martín-Lunas, quien atribuye a Jomí la inspiración de dicha Declaración de Principios, sobre todo en su vocación de unidad [1992: 40]. El manifiesto puede leerse en la reciente edición facsímil de la revista [2008]. La simpatía hacia la Revolución cubana, que deslumbra a aquellos jóvenes con su “realización del sueño de justicia y solidaridad” [Elena Aub, 1992: 23, también 127-148], no se manifestará únicamente en la elección de la fecha: además de García Ascot, otros destacados militantes del grupo, como José de la Colina, Federico Álvarez o Elena Aub, acabarían residiendo en la isla

Al año de instalarse en Cuba, García Ascot ofrecerá en la *Nueva Revista Cubana* su particular reconocimiento a la Revolución:

Un año después de su triunfo épico, lo que más asombra y conmueve en la Revolución cubana es –paradójicamente– su carácter de absoluta, de total *naturalidad*.

Porque en definitiva ¿qué es la Revolución cubana? Es simplemente lo que se debiera hacer siempre y en todas partes. Es la sencilla lógica de las grandes verdades. Es gobernar por el pueblo y para el pueblo. Y ¿no es eso lo que es *gobernar*?

La paradoja es el asombro que produce. ¿Es acaso posible que la confección de razón y justicia, de generosidad y lucidez, de «pan y libertad», de democracia en fin resulte tan excepcional?

Sí, es excepcional. Y por ello tan combatida. En medio de la densa y oscura red de la evolución histórica, siempre resulta excepcional el sonido de la verdad, el brillo de la razón, el profundo calor de lo humano. [García Ascot, 1960: 21-22]

Además de las ya expuestas, había otra poderosa razón para que García Ascot aceptara entusiasmado la invitación del ICAIC. Jomí –ha recordado María Luisa Elío– “se angustiaba porque no podía hacer cine y yo le decía que no debía angustiarse porque él lo que era es muy buen poeta” [Alted, 1999: 127]. La Revolución cubana le ofrecería la oportunidad que la industria mexicana le había negado hasta el momento<sup>19</sup>. Efectivamente, el 3 de abril de 1959 García Ascot escribe a Alfredo Guevara para, entre otras cosas, manifestarle su “entusiasmo” por lo que está aconteciendo en la isla y ofrecerse a colaborar en la nueva andadura del cine cubano:

Sé que trabajas como una fiera, y pensamos mucho en ti en casa, en tu Cuba, y dándote por entero a ella. Aquí se te echa de menos y no puedo cruzar de noche la esquina de Sevilla y Hamburgo sin recordarte –solitario “conspirador”– en otras muchas noches del año pasado. [...]

Aquí nuestra vida ha sido una verdadera montaña rusa de esperanzas y decepciones. En lo que toca a la situación general, el Gobierno ha dado un viraje espantoso y corre hacia el fascismo a pasos agigantados. [...]

---

durante un cierto tiempo; ésta señala que “en su calidad de miembro del ME/59, [García Ascot] estableció relaciones con los grupos de exiliados residentes en Cuba. Con la organización España Errante trató de efectuar un Congreso de Antifranquistas, con españoles de dentro y fuera de España [...]. Se trataba de crear comités conjuntos de acción antifranquista en todas partes donde hubiese refugiados republicanos españoles, como un paso hacia la unidad.” [1992: 37-38]. El Movimiento se autodisolvió en 1962. Todavía no he podido ver los documentos concernientes al Movimiento Español 1959 (ME '59) conservados en el IISG de Amsterdam.

<sup>19</sup> En el otoño de 1958, a propósito del premio otorgado en el Festival de San Sebastián al documental *Viva la tierra*, dirigido por Adolfo José Garnica, compañero en la productora de Barbachano, García Ascot se lamentaba, desde las páginas de *México en la Cultura*, de las dificultades con que se encontraban los jóvenes realizadores frente la cerrazón de la industria mexicana: “Adolfo José Garnica es uno de los innumerables jóvenes con talento al que el cine nacional cierra permanentemente sus puertas. [...]. Garnica es joven, tiene talento y tiene derecho a encontrar una libre vía de expresión. Como él hay otros muchos... [...] cualquiera de ellos hoy por hoy es capaz de realizar una película muy superior a las realizadas por el 95 % de los actuales directores mexicanos. ¿No han abierto los ojos los actuales dirigentes de nuestro cine ante los múltiples fracasos de sus estancadas producciones y superproducciones? ¿No es tiempo ya de que en México, como en Francia, Inglaterra, Rusia y los Estados Unidos, una nueva generación reciba su oportunidad?” [García Riera, vol. 7: 15].

En lo que se refiere a nuestra vida personal María Luisa y yo hemos pasado una intolerable serie de altibajos. Organizado ya el viaje a España para filmar *Tauromaquia*, mi primera película, vencidos y organizados los escrúpulos, animados de una intención de *ver* y tratar de *hacer*, nos fue negada la entrada. Llevamos ya dos meses de gestiones. [...] Ahora las gestiones han dado fruto. Parece que no hay ningún obstáculo para la visa, que espero de un momento a otro. Y entonces, el último golpe. Minutos antes de tomar el avión Manolo [Barbachano Ponce] –que ya llevaba una temporada extrañamente seco– me dice que *Tauromaquia* se aplaza por lo menos dos meses... y se va. Y nosotros ya con la casa levantada, libros y muebles recogidos, billetes apartados, maletas compradas [...]. Y Manolo sólo dice “se aplaza... y ya veremos”.

Como comprendes he pasado unos días desesperado. [...] He decidido por fin volver a anuncios sólo por estos dos meses y hasta una decisión definitiva. Si se vuelve a hundir todo me iré, a tratar de hacer cine... Aquí no queda la menor esperanza... [...].

Por eso mismo quisiera que ahora, y con toda honradez, me contestaras. Yo creo haber cumplido todas mis obligaciones con Manolo. Y si no puedo esperar de él más que la Dirección Técnica de Anuncios, lo dejaré. No me importa ganar mucho dinero. El dinero es también en México una compensación para el no lograr la vocación. Me conformo con una vida mediana pero con la posibilidad de hacer algo. ¿Tú crees que haya una oportunidad de hacerlo en Cuba? No sabes hasta qué punto me molesta el poder parecer uno de esos que tratan de “sacar algo” de una revolución triunfante. Pero creo que me conoces lo suficiente para saber que no se trata de eso. Al contrario, nada me gustaría más que poder dar algo por esa misma revolución. No es mucho lo que puedo dar: sólo el saber algo de cine y bastante técnica.

Entre otras cosas me dijo Manolo que “de no hacerse *Tauromaquia* podría quizás haber una gran oportunidad en Cuba después...”. Pero francamente no tengo ya fe. Por todo lo que ha pasado yo creía que trabajaba con un amigo y ahora veo que sólo trabajo con un patrón. [...]

Sé que estás ahogado de trabajo y no quiero quitarte tiempo para ello. Pero, por favor, Alfredo, contéstame lo antes posible. Si hay alguna oportunidad de hacer cine para vosotros allí en Cuba, nos vamos María Luisa y yo a La Habana por el tiempo que haga falta. Si acaso –y no me atrevo a esperarlo– me necesitáis no tienes más que hacerme una seña. [...]

No quiero tampoco quitarle nada a nadie. Porque si hay alguien que tiene el derecho de hacer las cosas en Cuba, es ante todo un cubano. Pero si hay lugar y oportunidad... [Guevara, 2008: 13-15]

No he hallado testimonio escrito de la respuesta de Alfredo Guevara a la apremiante solicitud de Jomí, pero en una carta dirigida en julio de ese mismo año por el primero a Tomás Gutiérrez Alea le informa de su reciente viaje a México donde, entre otras gestiones, tuvo la oportunidad de conversar con García Ascot, “a quien esperamos contratar rápidamente” pues, afirma, “él nos será de gran ayuda” [Guevara, 2008: 33]; el 19 de agosto, sin embargo, sí escribe el cubano al hispanomexicano con el fin de concretar las actividades de su pronta visita; comenta, entre otras cosas, que el ICAIC está “preparando un más amplio plan de producción para el cual tu ayuda puede ser inapreciable”, por lo que es ahora Guevara quien apremia a García Ascot para que adopte una decisión acerca de su traslado a la isla y le concrete las fechas del viaje; le informa, asimismo, de dos películas en marcha, una de “cuentos cubanos” y otra de “cuentos de la Revolución, en las que podrás

tener activísima participación” al tiempo que le incita a ir pensando historias, anécdotas o argumentos que puedan convertirse en películas e ideas –“planes, programas por materias, profesores”– para el proyectado Centro de Estudios Cinematográficos, “pues creo que será éste uno de los aspectos en que mejor podrás ayudarnos”<sup>20</sup> [Guevara, 2008: 36-37]. La respuesta de Jomí no se hace esperar, y ocho días más tarde envía a su amigo una carta confirmando su intención de viajar a Cuba “a más tardar el 5 o 6 de septiembre” y sus condiciones para dicha aventura: pasar diez o quince días en la isla antes de tomar la decisión definitiva de instalarse a Cuba, viajar entonces a Europa un mes para “renovarme, ponerme al corriente del cine nuevo francés, en fin, poder afrontar la decisiva tarea del Instituto con todas las armas –físicas y mentales– en la mano”, y regresar de nuevo a La Habana para emprender el trabajo asignado; comenta también las dificultades que le han obligado a ir demorando el traslado, y que tienen que ver con las exigencias del trabajo en la productora de Barbachano, y avanza una lista “asuntos” susceptibles de adaptación cinematográfica, entre los que destaca “un argumento (peligroso y difícil, pero esperado y necesario) sobre un gran tema de amor con problema racial” y la posibilidad de conseguir para el ICAIC los derechos del guión de *Los naufragos de la calle Providencia*, primer título de lo que luego sería *El ángel exterminador* de Luis Buñuel [Guevara, 2008: 38-41]. Ya en septiembre, a través de una carta de *Titón* a Guevara fechada el día 3, conocemos que el viaje sigue pendiente y que Barbachano “puso el grito en el cielo” al enterarse del proyecto de García Ascot de partir hacia Cuba y le incitaba a esperar a que el proyecto de *Cuba baila* estuviera más avanzado [Guevara, 2008: 42]. Finalmente, una carta de Ricardo Muñoz Suay a Guevara con una misiva dirigida a García Ascot nos confirma que a principios de noviembre él y María Luisa se encontraban ya en La Habana [Guevara, 2008: 51].

A mediados del otoño de 1959, pues, Jomí García Ascot y María Luisa Elío se instalan en el Hotel Presidente, donde el poeta escribe su primera impresión «De La Habana»:

Y de repente  
–atrás nuestra llegada silenciosa,  
un perdido desorden de las horas–  
aquí estamos.

El tiempo ha subido a su nivel  
por un momento, una tarde, un ámbito cerrado  
detrás del suave fulgor de las persianas.

Al declinar este ligero vuelo

---

<sup>20</sup> Aunque es poco probable que García Ascot llegara a impartir clases en el Centro, pues éste se creó en 1964, cuando Jomí ya había regresado a México, no hay que descartar su participación en la organización y puesta en marcha del mismo.

la ciudad abrirá una tenue sonrisa  
de piedra rosa  
como un pañuelo tendido hacia el ocaso.

El tiempo en fiel suspenderá su tiempo  
y entonces  
frente a la ancha respiración del mar,  
otra vez, lentamente,  
zarpando de su muelle cuerpo adentro  
volverá a nacer en nuestro pecho  
la oscura rumorosa  
ceiba de la noche.  
[García Ascot, 1964: 23]

No he hallado datos acerca del proyectado viaje por Europa, pero lo cierto es que inmediatamente se hace realidad la promesa de dirigir y Jomí empieza a preparar con Gutiérrez Alea el rodaje de *Historias de la Revolución*. Además, el hispanomexicano se incorporó a la estructura del ICAIC y ofreció su experiencia como crítico y productor al proyecto colectivo de crear ese nuevo cine cubano. A finales de 1959 participa en la organización del viaje de Cesare Zavattini a Cuba [Guevara - Zavattini, 2002: 64, 67], y en el verano de 1960 figura todavía en el comité de redacción del primer número de la revista del ICAIC, *Cine cubano*, en el que además publica una reflexión acerca de la imprescindible formación literaria de todo buen director de cine [García Ascot, 1960]; en ese mismo número de la revista, al hacer un repaso de las “grandes figuras” que han ofrecido su colaboración a la renacida cinematografía cubana, Alfredo Guevara lo considera ya, junto a Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea o Eduardo Manet, como uno de los “nuestros” [Guevara, 1960: 10].

A poco de su llegada a la isla, el propio Jomí manifiesta en las páginas de la *Nueva Revista Cubana* su compromiso firme con la aventura de ese nuevo cine cubano:

Resulta bastante asombroso el poder decir en 1959: «llevo aproximadamente dos meses asistiendo al nacimiento de un cine». Pero en definitiva, esto es lo que me pasa.

La cosa no es en realidad extraordinaria dentro de un país y una Revolución en los cuales se asiste cada día a espléndidos, esenciales, generosos y conmovedores nacimientos –y renacimientos– en todos los órdenes de la vida pública y privada, en todos los niveles de las relaciones políticas y sociales. Pero no deja de ser asombrosamente anacrónico y sorprendentemente renovador el asistir –y participar– a la *creación* entera de una industria cinematográfica en todos sus renglones. [...]

El ICAIC no es una causa. Es una consecuencia. Es una de las consecuencias lógicas de un proceso de renovación completa de las estructuras políticas, sociales y económicas de todo el país. Es una de las consecuencias lógicas de la necesidad de *expresión*, que surge con la libertad, que brota al hacerse patente un *futuro*. [1959: 209-210]

A continuación, García Ascot hará un repaso de las urgencias de ese cine recién alumbrado, que debe –dice– “responder a las demandas de una situación externa (aunque encarnadamente propia) y a las exigencias internas de expresión colectiva y personal”; respecto a las primeras, destacará la necesidad de “información y dedicación, divulgación y apoyo” de la sociedad cubana, que han cristalizado en un buen número de documentales “didácticos”, una producción “de texto” dirigida fundamentalmente al campesinado, a la que hay que añadir los documentales de divulgación general y el impulso que se ha dado a la animación de producción propia; respecto a las segundas –a las exigencias internas–, el ICAIC debe “abrir el camino para la creación artística, para la libre expresión de formas narrativas, para la comunicación al mundo entero de un lenguaje dramático” [1959: 211]. Después de repasar algunos de los proyectos en marcha, alude a la doble tarea de formar a técnicos y creadores autóctonos, por un lado, y de, por el otro, “buscar fuera del país hombres de experiencia y de talento dispuestos a trabajar en esta causa común”; y concluye:

...cuando veo todo lo que hay todavía por hacer me doy cuenta de todo el trabajo que tengo. Dejo por lo tanto esta reseña –incompleta, fría ante el empuje de la realidad– y vuelvo a mi mesa. Es lo más urgente. [1959: 212]

Esa urgencia administrativa no le impedirá, sin embargo, hacer su pequeña aportación creativa al nacimiento del nuevo cine cubano. Ocasionalmente como crítico cinematográfico desde las páginas del periódico *Revolución*<sup>21</sup>, y como realizador de dos

---

<sup>21</sup> El dato había sido mencionado de pasada por el crítico Mr. Arkadin en 1959. También Elena Aub alude a su intento de coordinar “un suplemento en el periódico” –tal vez un número especial del suplemento *Los Lunes de Revolución*– dedicado a la guerra española, “con textos y material fotográfico que pide a México” [1992: 38]. Después de revisar dicho periódico no he hallado más que puntualmente el nombre de García Ascot; aparece por primera vez en uno de los «Cine Debate» que periódicamente publicaba el periódico, esta vez dedicado a *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959; más conocida en España como *Con la muerte en los talones*), de Alfred Hitchcock, y que cuenta también con la participación de G. Caín (Guillermo Cabrera Infante), Fausto Canel y Ricardo Vigón. En la entrada García Ascot es presentado como “nuestro invitado al debate de hoy”, y puesto que puede resultar “quizás desconocido para nuestros lectores” se inserta una breve biografía del crítico que “acaba de llegar a Cuba para trabajar en el Instituto del Cine” y el deseo de que ésta no sea su última colaboración en el periódico [Caín *et. al.*, 1959: 14]. En su comentario del film de Hitchcock, García Ascot destaca, entre otras cosas, el “virtuosismo técnico y estilístico”, pues “la fluencia narrativa es tan increíble que alcanzamos paradójicamente –en un director que está muy lejos de pertenecer a la *nouvelle vague*– las máximas posibilidades de la *camera stylo*, de la cámara-pluma con la que el realizador «escribe» literalmente sobre la pantalla” [Id.]. Pese a las buenas intenciones de la redacción, la firma del crítico exiliado no volverá a aparecer en el periódico hasta semanas más tarde, cuando publica una crítica de *En medio de la noche* (*Middle of the Night*, Delbert Mann 1959); en la entrada de la redacción se agradece de nuevo su colaboración (lo que indica que no era, efectivamente, habitual) y se anuncia ya la preparación de una película “que sobre cuentos de la revolución cubana comenzará a dirigir en los primeros días de diciembre” [García Ascot, 1959: 14]. En su crítica, el hispanomexicano se lamenta de que sean escasos los directores que se atrevan con “los temas fundamentales, esenciales de la existencia humana”, como la vida, la enfermedad, los problemas sociales, la muerte o el amor [Id.]. Desde esa misma semana y hasta principios del año siguiente, su nombre aparece también en el cuadro que semanalmente publica el periódico con «La opinión de la crítica». Por último, *Revolución* se hará también eco del rodaje de los cortos dirigidos por el exiliado: a mediados de diciembre un reportaje de Fausto Canel –ilustrado con fotografías de Korda, con un fragmento del guión, y con los croquis dibujados por García Ascot– da la noticia del rodaje de *Un día de trabajo*, “la primera película de largo metraje realizada por el Instituto del Cine” [Canel, 1959: 18]; y en febrero del año siguiente el mismo crítico y el mismo fotógrafo anuncian el rodaje de *Los novios* por parte de quien identifica

cortometrajes de ficción, *Un día de trabajo* y *Los novios*, inicialmente concebidos para formar parte de *Historias de la Revolución* y luego incorporados, junto a *Año nuevo* de Jorge Fraga, al largometraje *Cuba'58*. Una aportación modesta, aunque no carente de interés, que junto a la labor organizativa desempeñada desde su mesa del ICAIC, concluye con el regreso, a finales de 1960, de García Ascot y María Luisa Elío a México; pero que constituirá una experiencia crucial en el desarrollo de la carrera cinematográfica del primero y literaria de la segunda, cuya confluencia tendrá como fruto la, por tantos motivos, excepcional *En el balcón vacío*, rodada de forma totalmente independiente en la capital azteca a lo largo de 1961 y principios de 1962.

### **CUBA'58**

Algo que probablemente aprendió García Ascot en la isla –aunque su formación neorrealista le predisponía, sin duda, a ello– fue que aquellas dos demandas de la sociedad cubana al cine surgido tras la Revolución, la de información y la de libre expresión artística, podían confluír en el hallazgo formal más importante en que fructificó la experiencia: la disolución de las “fronteras rígidas entre las categorías y géneros establecidos” –como afirmaba Jorge Fraga en el décimo aniversario del ICAIC–, pues “entre nosotros, «ficción» y «documental» se complementan y enriquecen recíprocamente” [Varios, 1975: 68].

Esa innovación está muy presente en una de las películas fundacionales del nuevo cine cubano, *Historias de la Revolución*, opera prima del gran Titón Gutiérrez Alea y un proyecto al que Jomí García Ascot estuvo vinculado desde el primer momento, como lo confirman una carta de Guevara a Muñoz Suay fechada el 8 de noviembre [Guevara, 2008: 54] y otra del mismo dirigida a Luis Buñuel el 11 de diciembre de 1959:

Distinguido y admirado amigo:

El lunes comenzamos nuestro primer film *Historias de la Revolución*. Lo dirigen Jomí y Gutiérrez Alea. El director de fotografía será Martinelli [sic].

Se trata del nacimiento de nuestro cine. Y porque le queremos y admiramos le escribo estas líneas. Nuestro cine se inspira en ustedes, en Buñuel, en Chaplín, en Eisenstein, en Zavattini... No hemos escogido un camino. No es la hora. Tocamos a todas las puertas. Buscamos todas las enseñanzas. Recorreremos todos los caminos. En los vuestros encontraremos el nuestro.

---

como “antiguo amigo de nuestra página y de nuestros lectores por sus brillantes colaboraciones” [Canel, 1960: 13]. He considerado la posibilidad de que García Ascot publicara periódicamente bajo seudónimo; de entre los críticos que habitualmente escriben en las páginas cinematográficas de *Revolución*, la única firma que pudiera encubrir al hispanomexicano es *j. 3*, responsable, entre otros artículos puntuales, de una sección de información variada acerca de rodajes y estrellas internacionales titulada «Lo que usted no ve» que, sospechosamente, se interrumpe en las semanas en que García Ascot está rodando sus cortos; lamentablemente no he podido confirmar este dato, que parecen contradecir alguna de las entradillas de los artículos arriba mencionados. (Agradezco al Instituto de Historia de Cuba las facilidades que me han brindado para acceder a su colección hemerográfica).

Tal vez siguiéndoles tal vez contradiciéndoles. Pero sea una u otra la actitud definitiva, de ustedes esperamos la ayuda necesaria, el aliento y la colaboración.

Le quiere y admira,  
Alfredo Guevara<sup>22</sup>

Efectivamente, como constatan todas la crónicas, el proyecto inicial de *Historias de la Revolución* incluía, según el propio Jomí,

cinco temas de la lucha por la libertad: lucha clandestina, represión, toma de conciencia, lucha en la Sierra, lucha final, para rematar en la liberación. Es la trayectoria de un esfuerzo –personal y colectivo– para obtener –según las magníficas palabras de Fidel Castro– «el derecho a empezar» [1959: 211]<sup>23</sup>.

En el primer número de *Cine cubano* [junio 1960: 12-15] se informa de que los episodios de que constaba la película eran *Un día de trabajo*, *El herido* (T. G. Alea), *Los novios* y *Rebeldes* (T. G. Alea); y en el número 2 de la revista se habla de la filmación de *Santa Clara* (T. G. Alea), “quinto cuento de *Historias de la Revolución*” [Anónimo, junio 1960: 17]. De hecho, ese mismo fue el orden de rodaje de los cinco cortometrajes, aunque me centraré exclusivamente en los dirigidos por García Ascot.



Entre el 14 diciembre de 1959 –días después de la llegada a La Habana de Cesare Zavattini [Massip, 2002: 88 y 93]– y los primeros días de 1960, se desarrolló en la capital cubana la filmación de *Un día de trabajo*, crónica de la represión ejercida por la policía batistiana. A partir de un guión de José Hernández y del propio Jomí, la película, de dieciocho minutos de duración, se centra en el seguimiento de la jornada laboral de un coche patrulla comandado por un agente corrupto (Ricardo Lima) que recorre vigilante las calles de la noche habanera mientras recauda el fruto de los sobornos, y cuyo día de trabajo concluye con la represión de una manifestación estudiantil y en la participación en el interrogatorio y la tortura de los detenidos. Bebo Valdés y Félix Guerrero compusieron la música, y, como en *Los novios*, manejaron la cámara Arturo Zavattini y Gustavo Maynulet;

---

<sup>22</sup> Archivo Luis Buñuel. Filmoteca Nacional, Madrid. La carta ha sido reproducida en dos libros de A. Guevara, *Tiempo de fundación* (p. 64) y *¿Y si fuera una buelta?* (p. 65). A pesar de la invitación, el director aragonés nunca llegó a visitar la ciudad en la que, durante treinta años, su padre regentó una importante ferretería ubicada en el número tres de la calle Lamparilla [v. Aub, 1985: 34-35].

<sup>23</sup> El crítico Mr. Arkadín informa, en las páginas de *Combate* (17-XII-1959), del inicio del rodaje de “la primera película del ICAIC” y proporciona una síntesis, aún sin título, de las cinco partes que la compondrán: “1. La porra batistiana a la caza de revolucionarios”; “2. La lucha de la ciudadanía, de poca y aislada eficiencia”; “3. El episodio amoroso de un rebelde en Santiago de Cuba”; “4. La lucha en las Sierras”; “5. La batalla de Santa Clara, final de la jornada heroica contra la dictadura”; y añade: “A juzgar por los temas ha predominado una especie de cronología revolucionaria, buscando quizás el recuento histórico que encuadrado en el arte”.

Otello Martelli se encargó de la fotografía y Jorge Fraga, quien tiempo después reconocería el magisterio del hispanomexicano<sup>24</sup>, ejerció de ayudante de dirección. El crítico Fausto Canel relató el primer día de rodaje:

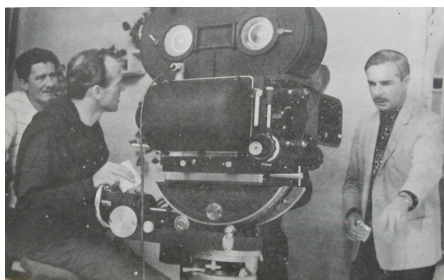
El llamado estaba marcado para las cinco y media y ya alas seis de la tarde todo el personal de la producción estaba en plena labor de acondicionamiento del set: la carpeta de la séptima estación de policía. Cuando allá por las nueve y media llegamos nosotros, la primera toma de la noche estaba lista para filmarse. En la calle los camiones generadores dejaban alargarse sus cables hasta el interior del edificio para suministrar la corriente de los enormes arcos que iluminaban el salón, las escaleras, el portal. Martelli –Otello Martelli, el fotógrafo de *La Strada*, *Las noches de Cabiria*, *Esta tierra cruel*, que acaba de llegar de Italia de filmar *La Dulce Vida*, con Federico Fellini– daba órdenes a los luminotécnicos sobre pequeños detalles que faltaban y Arturo Zavattini, el operador de cámara e hijo del famoso guionista que también se encuentra entre nosotros, probaba la cámara Mitchell y ensayaba el dolly de la primera escena. A un lado, junto a la *scrip girl*, se encontraba José Miguel García Ascot.

Jose Miguel García Ascot es español por nacionalidad, a pesar de haber nacido en Túnez, y desde hace veinte años ha vivido en México, donde ha sido profesor, periodista, crítico de cine y director técnico de las producciones de corto metraje de la firma Barbachano Ponce. Hoy se encuentra en Cuba trabajando en el Instituto del Cine y será el director de dos de los cuatro cuentos que constituirán la película sobre *Historias de la Revolución*. Siempre el primer día de rodaje, por las dificultades imprevistas que puede representar, es difícil para un director. Por mucha que sea su experiencia. Pero a García Ascot se le notaba tranquilo. Cuando nos acercamos a él nos dijo: «No, no tengo miedo. Con Martelli en la dirección de la fotografía y con los trabajos previos que hemos realizado, no creo que haya nada que temer».

[...]

La escena se repitió una vez más. Pero García Ascot no estaba contento. Luego fue Martelli el inconforme y no llegaron a estar ambos totalmente de acuerdo hasta que la escena fue realizada ocho veces. Pero hay que tener en cuenta que era un plano maestro y que además repetir una escena ocho veces es estar en promedio. Cuando se terminó el plano eran las once y media de la noche. Entonces se dio una hora para comer.

[...] Poco a poco el equipo humano fue entrando «en calor», fueron acomodándose al sistema de Martelli y de Ascot y la velocidad de filmación se aumentó al extremo de que cuando a las tres y cinco de la madrugada finalizó la filmación, ya se habían realizado tres tomas generales de ocho planos. Martelli estaba contento de su trabajo y de la forma en que le había respondido el personal y Ascot parecía cansado, pero contento: «Todos han trabajado muy bien», nos dijo. [Canel, 1959: 18]



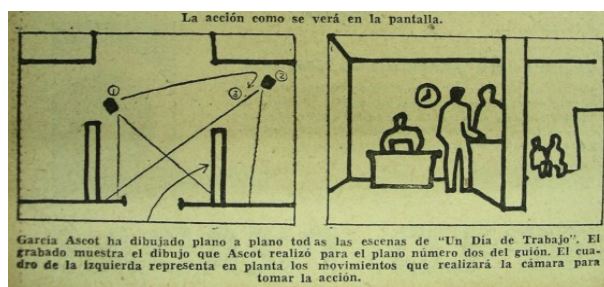
Arturo Zavattini y Jomí García Ascot durante el rodaje de *Un día de trabajo*

---

<sup>24</sup> En relación a su película *Venceremos*, Jorge Fraga comenta que esa fue su primera experiencia cinematográfica y que García Ascot, “que entonces estaba aquí” le ayudó mucho “en la composición de la estructura del documental” [Anónimo, 1962: 25].

A propósito de ese rodaje, el anónimo cronista del periódico *Noticias de Hoy* destacaba también

el interés de los transeúntes que permanecían horas enteras contemplando sin cansancio el trabajo de técnicos y artistas; y algunas veces, como en las escenas que se tomaron en la Universidad, prestando su espontánea colaboración como «extras». [1960]<sup>25</sup>



El segundo cuento de García Ascot, *Los novios*, de treinta minutos de duración, con un guión de René Jordán y del director desarrollado a partir de una idea de José Massip<sup>26</sup> y con música de Natalio Galán, se rodó en La Habana [Canel, 1960: 13] y Santiago de Cuba [Rebeca Chávez, 2002: 78] a lo largo del mes de enero de 1960. Cuenta la historia santiaguera de un luchador clandestino, Julián (Sergio Corrieri), acosado por la policía y decidido a unirse a los rebeldes en la Sierra; mientras espera la llegada de un enlace, recibirá



la ayuda de una joven militante, María (Yolanda Arenas), quien se hace pasar por su novia y le acompaña en un tenso deambular por las calles de la ciudad, en un intento de despistar a los esbirros. La relación de solidaridad irá transformándose en una incipiente historia de amor, truncada por la forzosa separación de los jóvenes. De nuevo Canel hace la

crónica de los primeros momentos de esa realización:

En el mismo centro de La Habana; en la calle 23 entre 10 y 12; en el Vedado; entre los anuncios foráneos de una tienda extranjera y una tienda cubana; entre el sabor criollo de una esquina transitada y el despunte alto de los edificios modernos; entre la tradición de los cafés al aire libre y los cafés absurdamente tapados; al olvido de los pasajeros que suben y bajan y de las preocupaciones inmediatas de una gran ciudad; allí, donde nadie lo busca ni sabe conde está, allí, se encuentra un «solar». Un local de hacinamiento y miseria, de dolor, de bondad: un «solar»: pobreza y dignidad juntas; color y sexo

<sup>25</sup> Buena parte de las noticias y las críticas de la época han sido obtenidas de los recortes de prensa conservados en el dossier dedicado a José Miguel García Ascot que se halla en el Centro de Documentación del ICAIC, razón por la cual no se indica la página. Agradezco enormemente a los trabajadores del Centro su colaboración, imprescindible para a la elaboración de este trabajo.

<sup>26</sup> Elena Aub apunta que la historia nació “tras una larga noche de conversación con el comandante Che Guevara, quien le contaba anécdotas vividas a lo largo de los años en la Sierra Maestra” [1992: 37].

e inteligencia e ideas viviendo en la promiscuidad sin cerca de una hasta ahora olvidada clase social: allí se filmaba las primeras escenas de *Los novios*, el tercer cuento de *Historias de la Revolución*, la primera película de largo metraje que realiza el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.

Al igual que el primer cuento, *Un día de trabajo*, este tercer cuento está dirigido por José Miguel García Ascot. Dos días antes, en los estudios del Biltmore, ya se habían rodado algunas escenas de *Los novios* al finalizar Gutiérrez Alea los interiores del cuento anterior. Ahora, en el «solar», se rodaba un interior natural antes de partir para Santiago de Cuba.

La trama de este cuento se desarrolla en Santiago de Cuba entre los miembros de la heroica resistencia cívica de la capital oriental y aún a pesar de esto García Ascot había decidido rodar esta escena en la locación interior magnífica que le ofrecía el local. Cuando llegamos ya Korda se movía inquieto por entre las luces, encaramándose en todas partes, con su lente lista para ir recogiendo los pormenores del rodaje: el ensayo de Sergio Corrieri, el «novio» de la película; el maquillaje de Yolanda Arenas, la «novia»; el trasiego intermitente entre toma y toma de los técnicos; la eficiencia nerviosa y callada de Jorge Frase, el asistente de dirección; la meticulosidad preciosista de Otello Martelli, el director de fotografía; la dirección lenta, reposada, callada, «inglesa», de García Ascot; la llegada de René Jordán, ese magnífico cuentista y crítico cinematográfico nuestro que ha sabido convertir la idea original de *Los novios* en un buen argumento de cine; los curiosos mirando por las ventanas; la cámara; las luces; la filmación.

En un momento, en una pausa del rodaje, nos acercamos a «Jomí» —así le dicen a García Ascot sus amigos, y como García Ascot es antiguo amigo de nuestra página y de nuestros lectores por sus brillantes colaboraciones, «Jomí» será desde ahora para nosotros— y le preguntamos su impresión de esta segunda experiencia en filmación. “Ahora todo marcha mejor, con más calma, mas seguro. El equipo ha entrado en calor y la filmación se hace exacta, rápidamente”.

—¿Y *Los novios*?

—*Los novios* es casi *El 41* en el cual ambos protagonistas están del mismo bando —nos dice en broma—. En realidad es una historia de amor dentro de la Revolución, dentro de la etapa insurreccional, y es para mí un paso previo antes de filmar una gran historia de amor que siempre he tenido deseos de hacer.



A pesar del proyecto inicial, tras el rodaje de *Santa Clara* en el verano de 1960, el ICAIC toma la decisión de desgajar los cortos de García Ascot de *Historias de la Revolución*<sup>27</sup>;

<sup>27</sup> El 8 de julio, en una carta a Cesare Zavattini, Alfredo Guevara le anuncia el final del rodaje de *Historias de la Revolución*, cuya autoría todavía atribuye a Jomí y a Titón [Guevara - Zavattini, 2002: 75]; y a

la primera noticia que he hallado al respecto se encuentra en una carta de Alfredo Guevara a Cesare Zavattini, fechada el 7 de octubre, en la que el presidente del ICAIC confirma que la conclusión de la película está prevista para finales de ese mismo mes:

Primero saldrán con ese nombre los tres cuentos de Titón, *El herido*, *Rebeldes* y *La batalla de Santa Clara*, y después *Los clandestinos* (título interno) con *Un día de trabajo*, *Los novios* y un nuevo cuento y el crédito de García Ascot y el director del tercer cuento. [Guevara - Zavattini, 2002: 99];

así se constata ya en noviembre cuando, en el tercer número de *Cine cubano*, se anuncia el estreno de *Historias de la Revolución* como obra de un solo director, Tomás Gutiérrez Alea.



Cartel de *Historias de la Revolución*, obra del también exiliado Eduardo Muñoz Bachs

Acerca de los motivos de esa separación, Román Gubern ha afirmado que los cuentos de Jomí fueron “juzgados poco ortodoxos”, e incluso que se canceló el rodaje de un tercer cuento –incluido también, según el crítico, en *Historias de la Revolución*– “que trasponía el conflicto de *Romeo y Julieta* en clave racial” [Gubern, 1976: 175]<sup>28</sup>. A este último proyecto alude el propio García Ascot [1959: 211] como uno más del ICAIC, aunque en ningún momento integrado en aquella película, algo evidente dada la distancia temática<sup>29</sup>.

---

finales de ese mismo mes le comunica el retraso que padece “por diversos motivos” que no llega a aclarar, el mencionado film [Id.: 91; también en *Cine Cubano*, 2002: 69].

<sup>28</sup> En realidad, el profesor Gubern parece extraer su información de lo escrito por Freddy Buache algunos años antes: “...il en est le directeur technique [de Cine-Verdad] en 1959 lorsque Alfredo Guevara [...] l'invite à La Havane pour la mise en scène de trois épisodes d'un film qui devait en compter cinq: *Cinq histoires de la Révolution*. Il en réalise deux, qui sont jugés peu conformes à la ligne idéologique tracée au départ, et il ne peut pas commencer le tournage d'un troisième (un *Romeo et Juliette* transposé dans le cadre d'un conflit racial: il est noir, elle est blanche)” [Bouache, 1963: 32].

<sup>29</sup> Lo menciona también Alfredo Guevara en su epistolario con Zavattini: “...preparamos la versión de *Romeo y Julieta* que ha evolucionado tanto que poco queda de la idea original. Éste es un filme difícil pues no queremos ser superficiales y aún discutimos secuencias y detalles y abordamos problemas que no hemos podido resolver” [Guevara - Zavattini, 8 de julio de 1960, 2002: 76]. Eduardo Mateo Gambarte atribuye a este proyecto la responsabilidad del distanciamiento de García Ascot con el ICAIC: “...prepararon una gran película, una especie de *West Side Story* pero con música latinoamericana y conflicto racial en vez de familiar. Empezaron a tener muchos conflictos ideológicos, se quería politizar demasiado la película. Finalmente no la

En relación con la supuesta heterodoxia de las películas del hispanomexicano y una vez visionadas las mismas, la afirmación de Gubern me parece sin fundamento, como demuestra el hecho de que fueran incluidas inmediatamente en un nuevo proyecto, titulado provisionalmente *Los clandestinos*, y estrenadas algún tiempo después, junto con *Año nuevo* de Jorge Fraga, bajo el marbete de *Cuba'58*. Lo más probable –y, a falta de confirmación contrastada por parte de los protagonistas, no deja de ser más que una hipótesis– es que la decisión de desvincular *Un día de trabajo* y *Los novios* de la estructura de *Historias de la Revolución* se debiera tanto a razones de metraje –*El herido*, *Rebeldes* y *Santa Clara* sumaban ya una hora y veintitrés minutos<sup>30</sup>– como de coherencia interna, pues los cuentos de Gutiérrez Alea se centran en fechas significativas en el desarrollo de la Revolución (el asalto al palacio presidencial el 13 de marzo 1957 en el primero; la contraofensiva del ejército de Batista en la Sierra a lo largo de 1958 en *Rebeldes*; y la toma de Santa Clara en 28 de diciembre de ese mismo años en el último), mientras que las historias de García Ascot, tal y como sugiere el título interno del nuevo largometraje en que iban a ser incluidos, tratan primordialmente la represión de la dictadura en los momentos previos al triunfo revolucionario y tenían una cronología más difusa.

En cualquier caso, sí que hubo en algún momento de 1960, como me confirma el hijo del director en una carta<sup>31</sup>, un cierto desencuentro entre García Ascot y el ICAIC, aunque no tengo datos concluyentes para afirmar si fue, como sostiene Mateo Gambarte, por cuestiones ideológicas o meramente organizativas. Ese distanciamiento precipitó el regreso, a principios del otoño de 1960, de Jomí y María Luisa a México, según confirma de nuevo, no sin un cierto desencanto, Alfredo Guevara:

García Ascot regresó a México. Según me explicó fue llamado para realizar un filme allá. No dejó terminado[s] los cuentos ni sus compromisos y creo que ha cometido un grave e inexplicable error. La revolución avanza y mucho[s] de los que la defienden teóricamente no logran seguirla en ningún terreno. Tal vez esa sea la explicación. De todas maneras, dejamos el asunto para cuando las

---

hizo y regresó a México...” [1997: 136].

<sup>30</sup> Así lo justifica Alfredo Guevara: “La película fue dividida en dos partes. [...] La duración de la película y la necesidad de obviar dificultades en la explotación obligó a adoptar esta decisión” [4 de enero de 1961; Guevara - Zavattini, 2002: 107-108]; y los cronistas que meses después se hacen eco del proyecto de *Cuba'58* aluden también a este motivo; así, Mario Rodríguez Alemán comenta que “debido a que con la *Batalla de Santa Clara*, tercer cuento de ese primer film cubano, la película alcanzó una extensión normal, se reservaron entonces estas dos historias para una nueva producción” [octubre 1962; v. también Anónimo, noviembre 1962; Josefina Ruiz, noviembre 1962; y de nuevo Rodríguez Alemán, noviembre 1962].

<sup>31</sup> “Mis padres se fueron altamente desilusionados de Cuba, pero nunca rompieron formalmente con Cuba. Simplemente se alejaron. [...] Además dejaron muy buenos amigos ahí, con los que hasta hoy seguimos teniendo una estrecha relación.

[...] francamente, por razones que no acabo de entender, con mi padre nunca hablé mucho de su paso por La Habana. Si, y mucho, de los amigos de Cuba, pero no de su trabajo como cineasta.” (Diego García Elío, 16 de abril de 2002).

circunstancias permitan aclararlo. [7 de octubre de 1969; Guevara - Zavattini, 2002: 99]<sup>32</sup>;

a lo que Zavattini suma su desconcierto:

Todo lo que me dices de García Ascot es sorprendente y doloroso. Siempre lo he considerado una persona de espíritu muy delicado, muy cívico, aunque de naturaleza más literaria que plástica [24 de octubre de 1960; Guevara - Zavattini, 2002: 101].

Fuera cual fuera el motivo de esa repentina “deserción”, sin duda ello influyó en el hecho de que los cortos que García Ascot dirigió en Cuba durmieran en el archivo del ICAIC durante casi dos años<sup>33</sup>.

Aunque Jomí llevó consigo a México sendas copias –sin títulos de crédito, en 16 mm. y no demasiado buenas– de esos cuentos, que fueron proyectadas de modo privado a sus amigos [García Riera, 1960; de la Colina, 1961], el azar –o la política– quiso que el tercer trabajo de ficción de García Ascot y su primer largometraje, *En el balcón vacío*, viera la luz –y aún recibiera algún premio– meses antes de que los dos primeros fueran estrenados en salas comerciales<sup>34</sup>. En el momento en el que aquélla recibía la luz de los proyectores, a mediados de 1962, los cortometrajes de Jomí salieron del limbo en el que habían permanecido y entraron a formar parte de un nuevo proyecto del ICAIC: en el número 7 de *Cine Cubano*, al tiempo que se informa de la asistencia, en junio de aquel año, de García Ascot al festival de Sestri-Levante, se da noticia de la filmación del cortometraje *Año nuevo* de Jorge Fraga que, junto a los cuentos de Jomí, había de formar parte del film *Cuba'58*; y en el número siguiente de la misma revista, cuya portada ocupa un fotograma de la película,

---

<sup>32</sup> Es posible que la excusa que puso Jomí para su partida fuera la puesta en marcha del proyecto de *En el balcón vacío*, que sería rodada, como ya se ha dicho, a lo largo de 1961; ignoro si el hispanomexicano llegó a aclarar con el ICAIC los motivos de su repentino regreso a México, pero esta circunstancia no impidió a Alfredo Guevara reconocer, a propósito de la presentación de aquélla en el festival de Sestri-Levante, la importancia del primer largometraje de García Ascot (v. infra).

<sup>33</sup> Una nota en el dossier que sobre la película se conserva en el Centro de Documentación del ICAIC dice lo siguiente: “Observaciones: la demora en el estreno de esta historia [*Un día de trabajo*] se debió a que en un principio iba a formar parte del film *Historias de la Revolución*, con otros 4 cuentos, y más tarde se decidió reservar éste y *Los novios*, para filmar posteriormente otra historia que completaría un largometraje de sólo tres historias, *Cuba'58* [...]”.

<sup>34</sup> *En el balcón vacío* fue proyectada en la sala Molière del Instituto Francés de México y recibió el Premio de la Crítica en el Festival de Locarno en el verano de 1962, y el Jano de Oro en la Rasegna Latino-Americana de Sestri Levante del año siguiente; sin embargo, como señala Charo Alonso [1999: 146-147], ni siquiera esos reconocimientos internacionales le abrieron las puertas de la distribución comercial, en buena medida debido a la cerrazón de la industria mexicana y también al formato en que había sido rodada (16 mm.). María Luisa Mendoza apunta, además, que el “ninguneo” que padeció la obra de García Ascot pudo deberse también al hecho de “haber estado en Cuba alguna vez” (*El Día*, 4 de agosto de 1962; recogido por García Riera, vol. 8, p. 11).

se anuncia el inminente estreno y se reproduce el cartel de la misma, obra del también exiliado republicano Rafael Morante<sup>35</sup>.



Cartel de la película realizado por Rafael Morante

*Cuba'58* fue pre-estrenada en el marco del I Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas, el sábado 29 de octubre de 1962 [Rodríguez Alemán, 1962] y tres días después tenía lugar su estreno en cinco cines de la capital –La Rampa, Astral, Santa Catalina, Ambassador y América–, en la sala Camilo Cienfuegos de Santa Clara y en el cine Cuba de Santiago. “Tras la exhibición de la película –explica Roberto Branly [1962]–, el actor Reinaldo Miravalles presentó a varios de sus intérpretes, así como a algunos de los realizadores”; sin embargo, entre los muchos asistentes al acto –Yolanda Arenas, Sergio Corrieri, José A. Rodríguez, Raúl Xiqués, Jorge Martínez, Jorge Fraga, José Soler Puig, José

<sup>35</sup> Como no he podido conseguir una imagen del cartel con sus colores originales, reproduzco a continuación fragmentos del análisis del mismo realizado por el arquitecto Eduardo Rodríguez (Departamento de Cultura, Dirección de Divulgación) en febrero de 1963 y que se conserva en el dossier de la película del Centro de Documentación del ICAIC: “El hombre con un rostro agobiado tras los barrotes, rodeado de una atmósfera en gris [...] refleja la situación angustiosa de las prisiones durante la tiranía. La mariposa alude, quizás, a la esperanza o a la vida fuera de la prisión.”; “...la mariposa en rojo no está integrada al diseño...”; “A pesar de tener los tres colores de la bandera cubana [...], no hay referencia directa a ella y esta posibilidad queda anulada por el azul tan pálido del número 58”.

Tabío, Alfredo Guevara, Saúl Yelín, Alejo Carpentier, Natalio Galán, José María Valdés, entre otros—, no se hallaba el primero (en cronología y metraje) de sus directores<sup>36</sup>.

Aunque la cinta gozó de un relativo éxito de público<sup>37</sup>, la reacción de la crítica cubana fue bastante desigual; hay una mayoritaria coincidencia en considerar *Un día de trabajo* como el más flojo de los tres episodios, y también en destacar *Año nuevo* como el mejor de ellos.

Con todo, hubo valoraciones diversas; así, por ejemplo, Loló de la Torriente [1962] destaca *Los novios* y *Año nuevo*, mientras *Un día de trabajo* le parece “no sólo grotesco sino desarticulado, débil en secuencia y la repugnancia de los tipos que presenta sustituye, constantemente, la emoción del espectador”, y concluye que el primero de los cuentos de la película, “sometido a una crítica severa debió ser suprimido y, en su lugar, filmar uno de los tantos [cuentos] bellísimos —muy cubanos— que abundan en nuestra literatura”; “*Los novios*, —añade— sin ser gran cosa, demasiado ligerito, frágil, sin pasión [...], posee ternura y un poco de encanto aunque de manera desabrida”; y concluye: “*Cuba 58* es solamente el último cuento: *Año nuevo* porque los dos anteriores no añaden casi nada y desequilibran la unidad que la edición de la película debía tener”.

También Mario Rodríguez Alemán ofrece un juicio poco favorable de los cortos de García Ascot; sobre *Un día de trabajo* escribe:

...la historia carece de brío, es escasamente penetrante, deja mucho que desear. Ascot se va con la cámara a una sala de juego, a un prostíbulo, a un baile popular, pasea por el Túnel, por el Parque Central, por Neptuno y por la calle Monte, pero nada de eso da el testimonio de cómo vivía el pueblo habanero en cualquier noche de 1958. Hay poco calado social y político en la trama y el policía que protagoniza los hechos es un personaje de segunda mano, superficial, despreciable por su esquematismo. Ascot huye de las definiciones, del análisis profundo. [Rodríguez Alemán, XI-1962];

---

<sup>36</sup> El único dato de la hipotética asistencia de García Ascot al estreno de *Cuba'58* se deriva del recuerdo de Josefina de Diego, quien afirma que conoció a Jomí y a María Luisa “una calurosa tarde del año 1962” [2005: 12]. Ignoro si se trata de un fallo de la memoria o hace referencia a un segundo viaje de los hispanomexicanos a la isla.

<sup>37</sup> A mediados del mes de noviembre la película resistía en tres cines de la capital —La Rampa, Astral y Alameda (*Noticias de Hoy*, La Habana, 16-XI-1962); y a finales del mismo mes una breve nota (*Noticias de Hoy*, La Habana, 24-XI-1962, 2ª edición) comenta que la película, que se proyecta en los cines La Rampa y América, lleva “tres semanas de éxito consecutivo”. Fue estrenada en México en el segundo semestre de 1962. Además, la película fue proyectada en el Teatro Terry de Cienfuegos, en enero de 1963, en el programa Cine Debate del Consejo Municipal de Cultura [Interino, 1963]. El cuento de Jorge Fraga, *Año nuevo*, fue presentado en 1963 en las Jornadas Internacionales del Film de Cortometraje de Tours, y enviado también ese mismo año a la IV Reseña Cinematográfica de Cine Latinoamericano de Sestri Levante, pero la cinta fue bloqueada en la aduana debido a la prohibición decretada por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia y no pudo ser visionada en el festival. El largometraje con los tres cuentos fue también proyectado en la Semana de Cine Cubano (París) del 21 al 27 de octubre de 1964 [v. Thirard, 1965: 51] y en el 11º Festival des Trois Continents (Nantes, 1989), en el marco de una panorámica de cine caribeño ([http://www.3continents.com/festival/eng\\_1989.html](http://www.3continents.com/festival/eng_1989.html)).

sin embargo, en otro lugar había destacado el interés de que la película se moviera en distintos lugares de la ciudad, lo que le daba “un desarrollo más vivaz a la trama”; analizaba con algo de aprecio la secuencia del patrullero frente a la pareja de enamorados, presentada por la cámara de Ascot “con tensión dramática [...]”; y concluía, en clara contradicción con su crítica posterior: “En definitiva, [...] sin ser un cuento brillante, tiene objetividad y recoge el sentido de la vida en Cuba en aquel período doloroso de 1958” [Rodríguez Alemán, X-1962].

Josefina Ruiz manifiesta asimismo su desagrado por la primera historia de la película:

El tema, si hubiera sido utilizado de una manera novedosa, ofrecía amplias posibilidades de ser un estudio serio de las lacras de la dictadura batistiana. Pero no, se prefirió un camino trillado, chabacano, a ratos repulsivo. [...]

Lo que la cronista confiesa que no comprende, es el interés de inventar la historia reciente de Cuba de acuerdo con las conveniencias cinematográficas. O bien se hace una película de ficción, o se hace una ajustada claramente a la realidad para que sirva como documento histórico [Ruiz, XI-1962].

Más contundente todavía resulta el juicio de Alejo Beltrán:

...está basado en guión de José Hernández, joven escritor cubano de raro talento que esta vez no lo puso a disposición del cine. Es cierto que J. M. García Ascot intervino en el guión para mayor desgracia, quitando muchas cosas buenas y añadiendo otras malas, y más tarde, como director, acabó dándole el golpe de gracia [...]. El tema era jugoso. Podía hacerse algo de elevado “suspense”, original, pero se escogió un camino trillado por odiosos lugares comunes. El cabo quiere ser un gordo repulsivo, y lo es... pero a medias. Luego hay una escena prostibularia a la Saint-Germain-des-Prés, existencialista, muy al gusto de intelectuales de cuarta clase, que a nadie convence, rematando con una manifestación estudiantil, mangueras y cachiporras, ciertamente espectacular. Aquí J. G. A. deslió todo su talento. [Beltrán, 1962]

La opinión acerca de *Los novios* resulta, por lo general, bastante más favorable; para Josefina Ruiz, dicho cuento “sí está basado en la realidad” y le parece “infinitamente superior” [Ruiz, XI-1962] al anterior; Alejo Beltrán, por su parte, considera que

La historia es bonita, sentimental, está llena de poesía. No obstante, por alguna razón, no cuaja enteramente. J. M. García Ascot, que también la dirigió, no supo aprovechar el asunto, muy flojo de emplazamientos y de diálogos [...]. A pesar de ello, gracias en parte a la actuación y en parte a lo ameno del asunto, el cuento deja una grata impresión en los espectadores. [Beltrán, 1962]

Valdés-Rodríguez, quien había destacado de *Un día de trabajo* “un uso afilado de lo visual y lo fónico, juego penetrante de la cámara en íntima articulación con la banda sonora”, dirá de este segundo cuento de Jomí que “nos trae la nota dramática limpia, transida de poesía”:

Como en la historia anterior, acaso más aún, el director José Miguel García Ascot y sus colaboradores han huido con fortuna de la reiteración y el énfasis,

del sentimentalismo y el melodrama, hasta redondear una cinta con radical integridad dramática. [Valdés-Rodríguez, 1962]

y Rodríguez Alemán comenta:

En verdad, este relato de veinte minutos de duración tiene densidad y profundidad psicológica suficientes para ser tema de un largo metraje. Quizás lo interesante de *Los novios* estribó en las limitaciones a que el director se ha visto obligado para presentar en tan breve espacio una sucesión de hechos de variado carácter. [Rodríguez Alemán, X-1962]

Opinión muy diferente a la manifestada por Nydía Sarabia, para quien, por el contrario, *Los novios* no refleja “el calor” de la lucha clandestina en Santiago: “El que escribió el guión se olvidó de todo eso e hizo unas escenas frías, sin vida” [mayo 1963]; y por Luis M. López, quien considera que el cuento

...luce como una incrustación innecesaria que resta al conjunto unidad formal y temática. [...] presenta un Santiago de Cuba irreal, sin atmósfera, habitado por jóvenes clandestinos de mecedora. Además, aquí se ha exagerado el grave defecto de nuestro cine: la ausencia de diálogos y una dicción pésima, que a fuerza de pretender naturalidad se asemeja exageradamente a la palabra dicha por radio y no expresada para sostener el vigor de la imagen, el desarrollo del drama.

Por el contrario, dicho crítico manifestará un mayor aprecio por *Un día de trabajo*:

La primera historia de García Ascot posee cierto nivel que pronto hace olvidar las imágenes iniciales, teatrales en exceso, donde se ha echado mano al expediente de establecer la identidad y psicología de los personajes a través de la palabra. [...] Después el cuento va adquiriendo ritmo. [...] Así, en la secuencia del semáforo, hay un logro que pertenece al cine; es, quizás, el momento más cinematográfico de la historia, incluyendo la secuencia de la tortura [...]. Las dos miradas de Carina Vidal en primeros planos poseen una fuerza pura de buen montaje.

Pero en general, la historia es buena y los reproches que se formulan se hacen en razón de su excelencia y no por abundancia de sus errores. [López, XI-1962]

Como ya se ha dicho, los mayores elogios serán –con motivos, aunque a veces los críticos no puedan evitar un cierto tono chauvinista– para *Año nuevo*:

...hay director (cubano); hay fotógrafo (cubano) y hay argumentista (cubano), como para demostrar que en Cuba hay de todo y se le puede encontrar si se le busca. Por primera vez vemos una película cubana (ficción) y es cubana porque es buena, de donde se pone en evidencia que la cubanía no hay que hallarla en la Nueva Ola ni en la vieja, ni en el octavo continente como tampoco en el Mar de los Misterios, sino en las cosas sencillas hechas con amor y buen gusto, con honradez intelectual y sin concesiones tanto a lo chabacano como al sibaritismo, que de lo uno y de lo otro no queremos el contagio. [Beltrán, 1962]

Lo variado y contradictorio de estas opiniones, algunos de cuyos argumentos resultaría superfluo refutar, no hacen sino subrayar las limitaciones de ese periodismo

impresionista sometido por la urgencia del medio –cuando no por otro tipo de presiones– a la necesidad de emitir juicios a veces poco meditados.

Tampoco están libres de toda sospecha los críticos que en México escribieron acerca de los trabajos de García Ascot realizados en Cuba, pues por lo menos dos de ellos, José de la Colina y Emilio García Riera, fueron buenos amigos del director y, junto al tercero, Francisco Pina, forman parte también de la cultura del exilio republicano español; en su favor hay que decir, sin embargo, que el empeño por ser benevolentes en sus juicios les lleva a argumentar de forma algo más detallada sus elogios y sus críticas.

Así, por ejemplo, García Riera, recién desembarcado Jomí en México, confiesa su preocupación por “no ser lo suficientemente objetivo”, disuelta cuando, tras el visionado de las películas, confirma que “en García Ascot hay un excelente director”. A la primera de ellas, *Un día de trabajo*, el crítico le atribuye una cierta falta de unidad, al tiempo que reprocha a su director el no haber tenido “la suficiente capacidad de *renunciación*”; destaca, sin embargo, varios detalles “que revelan al gran director”: la integración, a partir “de un movimiento de cámara sintetizador”, de los personajes en el entorno en el que se mueven –ejemplificado en el plano-secuencia que recoge el recorrido del policía por la estación–; la intensidad de la vigilancia del protagonista a la pareja de enamorados; el montaje en la secuencia de la manifestación estudiantil; o el uso de la elipsis en la de la tortura de los detenidos.

Hay en todo ello –concluye– elegancia y brillantez. Pero hay, sobre todo, una voluntad de crear, de subordinar lo real a las necesidades de un estilo. Y es que la realidad objetiva que el cine recoge carece de sentido cuando no es transfigurada por la visión subjetiva del realizador. [García Riera, 1960, 466-467]

José de la Colina discrepará, poco después y desde el primer número de la revista *Nuevo Cine*, del reproche que su colega y amigo hiciera al primer corto de Jomí, ya que, afirma, la trayectoria variopinta del policía “es su única unidad posible”; considera que el realizador evidencia “su capacidad de *renunciación*” al seleccionar el muestrario de la corrupción y de la violencia, y destaca, además del “montaje perfecto” de la secuencia rodada en la escalinata de la Universidad y la elipsis de las torturas, “la naturalidad con que este esbirro gordo, bonachón, fanático del béisbol, sirve a un organismo de explotación y represión” –una violencia contenida que Buache [1963: 32] compara con los dibujos políticos de George Grosz–, junto a la “manera narrativa perfecta”, que equipara al “mejor cine de Bresson” [de la Colina, 1961: 462].

En el momento del estreno de *Cuba'58* en México, también Francisco Pina se ocupó del trabajo de su compatriota; de *Un día de trabajo* ensalza su “realismo punzante y

sobrio a la vez, un realismo totalmente despojado de falsedades y de lugares comunes”, así como “un sentido agudo y certero para seleccionar aquella clase de imágenes que convencen por su propia fuerza”, hasta el punto de que su escaso diálogo podría ser suprimido sin dificultar la comprensión del público. Elogiará de nuevo la secuencia rodada en la Universidad –“resuelta con habilidad y conocimiento impropios de un realizador primerizo”, “esa rara intuición que acompaña siempre al genuino creador cinematográfico”– y la que se desarrolla en la comisaría [Pina, 1962: 465].

Más unánimes y elogiosos, si cabe, fueron los comentarios dedicados a *Los novios*. García Riera la califica de “pequeña joya” y destaca su “profundidad psicológica”, tan difícil de lograr en un film de corto metraje, así como la consecución de una “atmósfera adecuada”, capaz de comunicar al espectador “la poesía de sus sentimientos”:

Ascot comprendió muy bien cuál era la idea central del excelente guión de René Jordán: la toma de conciencia revolucionaria de la protagonista se liga indisolublemente a su toma de conciencia femenina, por decirlo así. Al descubrir el amor, ella se descubre a sí misma y, a la vez, su idea de la revolución pasa de lo abstracto a lo concreto. Las ideas generales de lucha se materializarán, tendrán su soporte físico en el cuerpo del hombre que la ha abrazado. [García Riera, 1960: 466]

En ese mismo sentido parece dirigirse el comentario de José de la Colina:

El segundo episodio, *Los novios*, es la presentación del amor como algo *naturalmente* opuesto a la dictadura, como algo *naturalmente* perseguido por la opresión y la barbarie. Los dos falsos novios unidos por la lucha clandestina [...] pasarán de la ficción a la verdad, del simulacro del amor al amor real. [...] El cuento es en realidad un proceso de revelación, en el que, a través de su aventura, los dos jóvenes se *encontrarán* mutuamente. [de la Colina, 1961: 465]

Por su parte, Francisco Pina ensalzará la intensidad y el lirismo del episodio, debida a la “capacidad emotiva, dramática y poética”, al “estilo cinematográfico”, y a la dirección de actores de que hace gala García Ascot:

El cuento es narrado en la pantalla con el ritmo justo, con el profundo acento y la delicadeza que exigía. Este pequeño *film* de veinte minutos, perfectamente estructurado y matizado, rico de sugerencias, sólido y leve a un tiempo, fuertemente impregnado de esa belleza que solamente se obtiene en la verdad y en la poesía, es una obra más completa y más lograda que la mayoría de películas largas. [Pina, 1962: 466]

De ese modo, si al mencionado crítico los personajes del corto de Jomí le recuerdan a los protagonistas de *La balada del soldado* de Chujrai, Freddy Buache evocará el magisterio de Antonioni “dans cette manière subtile que le cinéaste possède pour charger un climat de tout le poids de présence d'une réalité mentale et sociale” [1963: 33].

La disparidad de todas estas valoraciones se fundamenta, sin duda, además de en criterios estéticos contrapuestos, en la comprensible irregularidad de una obra primeriza y

la consecuente inseguridad de los críticos ante ella. Pero todos los elogios destacan también la promesa de futuro que contiene ya la labor cinematográfica de García Ascot, una tarea que no halló en la industria mexicana la suficiente comprensión como para hacerla fructificar.

## EPÍLOGO

A su regreso a México, Jomí porta consigo la experiencia adquirida tanto en la dirección como en la producción, lo que le permitirá, como ya se ha dicho, conducir a buen puerto la que sin duda es su obra maestra, *En el balcón vacío*. También ha fortalecido un concepto de lo que debe ser el cine latinoamericano independiente que cristaliza en la creación –junto con Emilio García Riera, José de la Colina, Salvador Elizondo, José Luis González de León, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez, Paul Leduc, Juan Manuel Torres y Luis Vicens– del grupo *Nuevo Cine* del que saldrá la revista del mismo nombre (siete números entre abril de 1961 y agosto de 1962). El manifiesto del grupo, publicado en el primer número de la revista, parece evocar en varias de sus reivindicaciones el ejemplo de la experiencia cubana: la apertura de la industria a las nuevas promociones de cineastas, el derecho a la libertad de expresión del artista, la producción independiente de los oligopolios, el estímulo del cortometraje y el documental, o la creación de un instituto de enseñanza y de una cinemateca [v. García Riera, vol 8, 1976: 12]. Como señala García Riera, Jomí sería de ese grupo “el único que uniría, en nombre de *Nuevo Cine*, la teoría a la práctica con *En el balcón vacío*” [1990: 56]<sup>38</sup> –y, cabría añadir, con sus dos primeros trabajos

---

<sup>38</sup> Ayala Blanco la considera “el filme-manifiesto del grupo Nuevo Cine, hecho para demostrar que se puede hacer buen cine a un costo mínimo” [Ayala, 1968: 298]. También Alfredo Guevara, tras visionar la película en el festival de Sestri-Levante en 1963, elogiaba en un artículo aparecido en *Cine Cubano* (nº 54, julio 1963) la independencia de la película: “...no hay duda de que la obra más importante [proyectada en el festival] fue el largometraje mexicano *En el balcón vacío*, dirigido por José Miguel García Ascot, sobre un argumento de su esposa María Luisa Elío y realizada con la colaboración de todo un grupo de jóvenes intelectuales, en su mayor parte procedentes de la revista *Nuevo Cine*. / *En el balcón vacío* no es un film ilegal, pero sí marginal. Es la antítesis del cine conformista y vacío que encarnan viejecitas lloronas, pecadoras arrepentidas y sacerdotes mosqueteros. No lo hubiera rodado un director 'sindicado' y mucho menos la industria oficial. Tuvo que hacerse sin recursos, con un equipo técnico mínimo y la colaboración de gente inteligente y viva, de mexicanos que se niegan a sumirse en el marasmo del conformismo. [...] Es posible que *En el balcón vacío* sea una obra desigual [...]. Pero puedo decir que se trata de esos filmes que agarran y nos hacen añicos, porque su carga emotiva, su autenticidad y su capacidad de proyección resultan una trampa en la que caemos irremisiblemente. La historia no puede ser más simple. Es la historia de los españoles exiliados, de sus hijos, de quienes fueron desarraigados, y conservan sus raíces, de hombres y mujeres que cuando vuelven a la tierra natal comprenden que no han podido reconstruir su mundo esperando encontrar el que les fue arrebatado, y que ése ya no existe, o que es diverso. / *En el balcón vacío* es un filme como para justificar el Festival. Y es curioso que en una historia española nos hayamos unido los latinoamericanos en un silencio y una tensión que fue más que el aplauso final, el mejor homenaje. / Son estas obras secretas las que forjan la historia y son el panorama del cine latinoamericano, porque no debemos olvidarlo: el cine es un arte” [Guevara, 2003: 117-118].

cubanos—, una historia que, según ha recordado María Luisa Elío, tuvo también sus orígenes en el ambiente revolucionario de la isla<sup>39</sup>.

Sin embargo, la vocación cinematográfica de García Ascot tropezará una y otra vez con el muro de la industria, con la incompreensión de “esos traficantes de estupidez que son nuestros inefables productores nacionales” [García Riera, 1960: 467], poco propicios a las innovaciones y a los alardes de independencia. Desde *En el balcón vacío* hasta su muerte en 1986, el director hispanomexicano únicamente podrá filmar dos películas más: un documental de treinta minutos dedicado a la pintora exiliada *Remedios Varo* (1966; Premio Sombrero de Oro en el IIº Festival Internacional de Corto Metraje de Guadalajara) y un largometraje de ficción, *El viaje* (1979), del que Jomí nunca se sintió demasiado orgulloso<sup>40</sup>.

Por descontado, siguió ofreciendo a los espectadores su lúcida mirada sobre la cinematografía contemporánea en una columna semanal, «El cine al día», en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *¡Siempre!* desde marzo de 1962. Algo más de éxito tuvo en su andadura literaria; si bien su obra no es muy extensa —varios libros de poemas y una novela aparecida póstumamente, *La muerte empieza en Polanco* (1987)—, fue reconocida, poco antes de su muerte, con el premio Xavier Villaurrutia<sup>41</sup>.

No cabe ninguna duda, sin embargo, de que el paso de Jomí por Cuba supuso un hito en su carrera, tanto por la oportunidad que la isla le ofreció de estrenarse como realizador, cuanto por consolidar en él la idea de un cine de autor, de un arte al margen de las estructuras comerciales y al servicio de la cultura<sup>42</sup>. Tampoco cabe descartar el impacto

---

<sup>39</sup> “Estábamos en Cuba en aquel momento, y un poco el ambiente de Cuba, de la gente que venía de la sierra y demás, nos recordaba bastante a la guerra de España. Yo no había escrito nunca, pero me puse a hacerlo sin decirle nada a mi marido, porque me parecía una tontería. Él se iba a trabajar y yo me quedaba escribiendo. Curiosamente un día estaba yo sentada en el hall del hotel Presidente, donde vivíamos, y pasó Alejo Carpentier, con el que solíamos ir al cine por las noches. Me preguntó qué estaba haciendo y le dije que escribiendo una carta, pero él me contestó que eran muchas hojas para una carta y me pidió leerlas. Fue la primera persona que lo leyó” [Alted, 1999: 132]. Acerca de esta película —que Ayala Blanco califica de “film-manifiesto del grupo Nuevo Cine, hecho para demostrar que se puede hacer buen cine a un costo mínimo” [1968: 298]— pueden consultarse los tabajos de García Riera [1990: 57-58], Naharro-Calderón [1995], Alonso, Alted, Naharro-Calderón y Company [1999], y Ruffinelli [2002: 28-30].

<sup>40</sup> Luis Buñuel, que se quejaba de que los actores mexicanos no tenían el aire europeo que aspiraba a dar a su película, quiso que Jomí —calificado por José de la Colina [1961: 462] como “el «inglés» del grupo *Nuevo Cine*”— interpretara el papel de Nobile en *El ángel exterminador*, pero la ANDA (el sindicato de actores) puso reparos e impidió el debut del hispanomexicano como actor [García Riera, 1969-1978, vol. 8: 234, nota 3].

<sup>41</sup> Entonces el escritor confesó a Eduardo Mateo que el premio le llenó de satisfacción, pues “por fin en cierta forma (no estoy nacionalizado) me concedió la nacionalidad mexicana, en una forma intelectual, pues, como te he dicho, yo he sentido siempre que ya ni soy español ni soy mexicano” [Mateo, 1996: 93].

<sup>42</sup> Como señala García Riera: “El grupo *Nuevo Cine* tuvo sobre todo la importancia y el interés de criticar a fondo esa idea complaciente que había olvidado la necesidad de que el cine mexicano se renovara. El grupo exigió la renovación del cine mexicano y, sobre todo, hizo la crítica a esa complacencia. Una crítica guiada también un poco por la sobreestimación del director, que era una especie de moda de aquella época, pero crítica al fin. [...] Pero, de cualquier manera, lo que pesaba más era la evidencia de que no se podía hacer otro cine sin que los directores se renovaran. Y en lo que desde luego estaban de acuerdo todos los miembros de *Nuevo Cine* era en que el director es la pieza básica del cine” [v. Vega Alfaro, 1996: 86-87]. Véase al respecto también el capítulo que Ayala Blanco [1968: 291-297] dedica a ese movimiento renovador del cine

que la Revolución cubana tuvo en aquel hombre, heredero de un exilio, que halló su identidad en la solidaridad con los desposeídos, tal y como manifiesta en uno de sus poemas, publicado por primera vez en 1966 y que no me parece demasiado arriesgado considerar escrito al hilo de aquella experiencia:

### **Identidad**

Por este mundo abierto, mancillado,  
yo escribo a los depositarios de penumbra  
para identificarme.

Aquellos que conservan la ausencia y la presencia de su Dios  
y luchan contra su carne redimible,  
aquellos que siguen esperando las mañanas que cantan de una revolución  
y mientras tanto piensan mis hermanos,  
aquellos ya vencidos que combaten  
y que la desesperanza conserva incorruptibles,  
aquellos que trabajan algo suyo  
para dárselo a otros sin palabras,  
aquellos que por su soledad aman a los amigos,  
aquellos que encuentran en los libros  
a los hombres que los escribieron,  
los que a través del dolo de la luz  
perciben la duración de los ríos oscuros  
y a través de la piel el tiempo que late  
en los seres amados,  
los ocultos que por el mundo abierto y mancillado  
guardan fidelidad a las cosas que son  
y a su constante duda  
y han hecho de su debilidad  
su fuerza inderrotable, su aventura.  
Yo, aprendiz, estoy con ellos  
y me presento aquí para ser admitido  
en su mirada  
frente al vasto poder,  
a la suprema habilidad  
de aquellos que construyen un luminoso día  
de cenizas.  
[García Ascot, 1966: 92-93]

### **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

ALONSO, Charo, «Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre 1999), pp. 141-149.

ALTED VIGIL, Alicia, «*En el balcón vacío*. Presentación», *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre 1999), pp. 126-129.

ALTED VIGIL, Alicia, «*En el balcón vacío* o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica», *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre 1999), pp. 131-139.

---

mexicano.

- ÁLVAREZ RAMIRO, Carlos, *La narrativa breve de José de la Colina*, Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.
- ANDÚJAR, Manuel, «Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica», en José Luis Abellán (coord.), *El exilio español de 1939. III. Revistas, Pensamiento, Educación*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 21-92.
- ANÓNIMO, «En favor del cine cubano», *Revolución*, martes 14 de abril de 1959, p. 12.
- ANÓNIMO, «Cine Cubano. El ICAIC informa», *Noticias de Hoy* (8-I-1960).
- ANÓNIMO, «Notas sobre la realización de *Santa Clara*», *Cine Cubano*, Año 1, N° 2 (julio 1960), p. 17.
- ANÓNIMO, «III Exposición de cine latinoamericano», *Cine cubano*, Año 2, n° 7 (1962), pp.2-5.
- ANÓNIMO, «Notas y Noticias», *Cine cubano*, Año 2, n° 7 (1962), p.64.
- ANÓNIMO, «*Cuba'58*, nuevo film del ICAIC», *Cine cubano*, Año 2, n° 8 (1962), pp. 19-21.
- ANÓNIMO, «*Cine Cubano* habla con Jorge Fraga, realizador de *Año nuevo*», *Cine cubano*, Año 2, n° 8 (1962), pp. 22-26.
- ANÓNIMO, «Cinema. *Cuba '58*», *Girón*, Matanzas, 24-XI-1962.
- ANÓNIMO, «*Cuba'58*, nuevo film del ICAIC», *Romances*, 1-XII-1962.
- AUB, ELENA, *Palabras del exilio. Historia del ME/59. Una última ilusión*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- AUB, Max, «Una nueva generación», *Sala de Espera*, 21 [enero 1950], pp. 12-15.
- , *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, selección de Federico Álvarez, Madrid, Aguilar, 1985.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- BAULÓ DOMÈNECH, Josefa, «Sonatas de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el Marqués de Bradomín», *El Pasajero* (invierno 2003); <http://www.elpasajero.com/sonatasbardem.html>.
- BELTRÁN, Alejo «Cine. *Cuba 58*», *Noticias de Hoy*, 2ª edición, 4-XI-1962. Reproducido también en «*Cuba 58*», *Cinema*, n° 1371, 15-XI-1962, p.11.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «La literatura del exilio en su historia», *Migraciones & Exilios*, 3 (diciembre 2002), pp. 23-42.
- Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles (México, agosto de 1956 – mayo de 1961)*, Introducción de Manuel Aznar Soler y Prólogo de Federico Álvarez, Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio, Anjos XII), 2008.
- BRANLY, Roberto, «Estrenan *Cuba'58* en el cine La Rampa. Premiere Mundial», *Diario de la Tarde*, 3-XI-1962.
- BUACHE, Freddy, «Flashes sur le Mexique. Acapulco», *Positif*, 53 (junio 1963), pp. 29-35. Reproducido parcialmente en García Riera, *Historia documental...*, vol. 7, pp. 467.
- CAÍN, G.; CANEL, Fausto; GARCÍA ASCOT, José Miguel y VIGÓN, Ricardo, «Cine Debate. *Intriga internacionales*», *Revolución*, sábado 10 de octubre de 1959, pp. 14 y 16.
- CANEL, Fausto, «En la filmación de *Un día de trabajo* (Un reportaje especial de “Espectáculos”», *Revolución*, viernes 18 de diciembre de 1959, p. 18.
- , «Los novios de Santiago (Un nuevo cuento de *Historia de la Revolución*», *Revolución*, martes 16 de febrero de 1960, p. 13.
- CHÁVEZ, Rebeca «...Nunca vi a Zavattini», *Cine Cubano*, 155 (noviembre 2002), p. 78. Número dedicado a Cesare Zavattini.
- COMPANY, Juan Miguel, «El exilio y el reino. Cinco notas sobre *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre 1999), pp. 162-167.
- COLINA, José de la, «J. García Ascot, un día de trabajo», *Nuevo Cine*, 1 (abril 1961). Reproducido en García Riera, *Historia documental...*, vol. 7, pp. 462-465.

-----, «Los transterrados en el cine mexicano», en Varios, *El exilio español en México 1939-1982*, México, Salvat / F.C.E., 1982; pp. 661-678.

DE DIEGO, Josefina, «Pequeña historia de amor. Palabras en el homenaje a Eliseo Diego con motivo del décimo aniversario de su muerte», *Vitral*, Año XI, n° 65 (enero-febrero 2005), pp. 12-13.

DOMINGO, Jorge, «Presencia de España en *Orígenes*», en Varios, *Vigencia de Orígenes*, La Habana, Editorial Academia, 1996, pp. 82-93.

GARCÍA ASCOT, José Miguel, «Barrio bajo», *Orígenes*, La Habana, año IV, n° 14 (verano 1947), p. 28.

-----, «Ciudad enfrente», *Orígenes*, La Habana, año IV, n° 14 (verano 1947), pp. 29-30.

-----, «Fina García Marruz, *Las miradas perdidas*», *Prometeus*, Mexico, 1 (diciembre 1951), pp. 67-69.

-----, *Baudelaire: poeta existencial*, México D.F., Presencia, 1951.

-----, «Cine. Medianoche pasional», *Revolución*, miércoles 25 de noviembre de 1959, pp. 14 y 15.

-----, «Cine. Nacimiento de un cine», *Nueva Revista Cubana*, La Habana, Año I, 3 (octubre - diciembre 1959), pp. 209-212.

-----, «Naturalidad de la Revolución Cubana», *Nueva Revista Cubana*, La Habana, Año II, 1 (enero -marzo 1960), pp. 21-22.

-----, «El cine y la literatura», *Cine Cubano*, Año 1, N° 1 (junio 1960), pp. 16-17.

-----, *Un otoño en el aire*, México D.F., ERA, 1964.

-----, *Estar aquí*, México, UNAM, 1966.

-----, *Del tiempo y unas gentes*, México, Ediciones del Equilibrista, 1986.

GARCÍA ESPINOSA, Julio, *Un largo camino hacia la luz*, La Habana, Ediciones Unión, 2000.

GARCÍA RIERA, Emilio, «*Los clandestinos*. En esta esquina, García Ascot», *Revista de la UNAM* (noviembre 1960). Reproducido parcialmente en *Historia documental...*, vol 7, pp. 466-467. Una copia mecanografiada del mismo se conserva en el Centro de Documentación del ICAIC.

-----, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., México, Ediciones Era, 1969-1978.

-----, *El cine es mejor que la vida*, México, Cal y Arena, 1990.

GORLA, Paola Laura, «El exilio del cine español en Hispanoamérica», en Luis de Llera Esteban (coord.), *El último exilio español en América*, Madrid, Mapfre, 1996; págs. 705-740.

GUBERN, Román, *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1976.

GUEVARA, Alfredo, «Realidades y perspectivas de un nuevo cine», *Cine Cubano*, Año 1, N° 1 (junio 1960), pp. 3-10. En <http://www.revistacinecubano.cult.cu/>.

----- y ZAVATTINI, Cesare, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Sevilla, Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, 2002.

-----, *Tiempo de fundación*, Sevilla, Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, 2003.

-----, *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, Madrid, Ediciones Autor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, 2008.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás, «El cine y la cultura», *Cine Cubano*, Año 1, N° 2 (julio 1960). En <http://www.revistacinecubano.cult.cu/>

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás, «No siempre fui cineasta», en *Tomás Gutiérrez Alea, poesía y revolución*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1994, pp. 13-29.

INTERINO, «Nota al vuelo. *Cuba 58* en Cine Debate», *La Correspondencia*, Cienfuegos, 16-I-1963.

LEYVA, Alejandro, «Extranjeros en el cine cubano», en Reynaldo González (coord.), *Coordenadas del cine cubano 1*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2001, pp. 193-205.

LÓPEZ, Luis M. «*Cuba 58*», *Bohemia*, 23-XI-1962.

MAHIEU, José Agustín, «Las migraciones de cineastas españoles», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474 (noviembre - diciembre 1989), págs. 27-44.

MARTÍNEZ, Carlos, «Teatro y Cine», en *Crónica de una emigración*, México, Libro Mex, 1959; págs. 67-79.

MASSIP, JOSÉ, «Señales de Zavattini en un antiguo cuaderno de apuntes», *Cine Cubano*, 155 (noviembre 2002), pp. 88-93. Número dedicado a Cesare Zavattini.

MATEO GAMBARTE, Eduardo, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida / Pagés Editors, 1996.

-----, *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*, Pamplona, Eunat, 1997, pp. 135-144.

MR. ARKADIN, «Séptimo Arte. Comienza el cine cubano 1959. García Ascot y Gutiérrez Alea», *Combate* (17-XII-1959).

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Sant Cugat del Vallés, GEXEL / Associació d'Idees, 1999.

NAHARRO-CALDERÓN, José María, «Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío», en George Cabello-Castellet, Jaume Ortí Olivella y Guy Wood (eds.), *II Portlans Cinema Conference*, Portland, Oregon State University / Portland State University / Red College, 1995, pp. 204-212.

-----, «*En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre 1999), pp. 150-161.

ORTIZ FLÓREZ, Patricia, «Jomí García Ascot», en Aurora M. Ocampo (directora), *Diccionario de Escritores Mexicanos. S.XX*, Tomo III, México D.F., UNAM, 1993, pp. 35-37.

PERUJO ÁLVAREZ, Luis, «Transmisión del espíritu español en el exilio: El instituto Luis Vives», en González Martell, Roger (ed.), *II Coloquio Internacional La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939*, La Habana, Casa del Escritor Habanero / AEMIC / GEXEL, 2000, pp. 127-137.

PINA, Francisco, «El naciente cine cubano (II)», *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (15 agosto 1962). Reproducido parcialmente en *Historia documental...*, vol 7, pp. 465-466. Una copia del mismo se conserva en el Centro de Documentación del ICAIC.

RIVAS, Enrique de, «Destierro: ejecutoria y símbolo», en M.T. González de Garay y Juan Aguilera (eds.), *El exilio literario de 1939*, Logroño, Universidad de La Rioja / Assoc. d'Idees, 2001, pp. 23-28.

RIVERA, Susana, «La presencia de Antonio Machado en la poesía de Jomí García Ascot», *Revista Hispánica Moderna*, 2 (1989), pp. 179-185.

-----, «Prólogo» a *Última voz del exilio (El grupo poético hispano-mexicano)*. *Antología*, Madrid, Hiperión, 1990.

-----, «España y el exilio en la obra de los poetas hispano-mexicanos», en J.M. Naharro-Calderón (ed.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"*, Barcelona: Editorial, Anthropos, 1991, pp. 227-238.

RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario, «Cine. *Cuba 58*», *Mujeres*, 15-X-1962.

-----, «Cine: *Cuba 58*», *Diario de la Tarde*, 7-XI-1962.

RUFFINELLI, Jorge, «El neorrealismo en cinco países de América Latina: un camino hacia la verdad», *Cine Cubano*, 155 (noviembre 2002), pp. 20-31. Número dedicado a Cesare Zavattini.

RUIZ, Josefina, «Cine. *Cuba 58*», *Verde Olivo*, 18-XI-1962.

RUIZ, Roberto, «La segunda generación de escritores exiliados en México», en J.M. Naharro-Calderón (ed.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"*, Barcelona: Editorial, Anthropos, 1991, pp. 149-153.

RUIZ, Roberto, «Presencia, una revista de la segunda generación exiliada», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio), 2006, pp. 1041-1047.

SARABIA, Nydia, «Acerca de *Cuba 58*», *El Mundo*, 9 mayo 1963.

SARNO, Geraldo, «Bajo el signo del neorrealismo», *Cine Cubano*, 155 (noviembre 2002), pp. 1-17. Número dedicado a Cesare Zavattini.

THIRARD, P. L., «Semaine du cinéma cubain», *Positif*, 67-68 (fevrier - mars 1965), pp. 39-51.

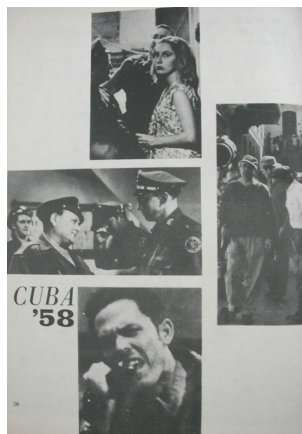
TORRIENTE, Lolo de la, «Literatura y cine», *El Mundo*, 11-XI-1962.

VALDÉS-RODRÍGUEZ, J. M., «Tablas y Pantalla. *Cuba 58*; Un film logrado, relevante», *El Mundo*, 4-XI-1962.

VARIOS, *Cine y Revolución en Cuba*, Barcelona, Fontanamara, 1975.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, «Una historia documental del cine mexicano. Entrevista con Emilio García Riera», *Secuencias*, 5 (octubre 1996), pp. 83-93.

ZAMUDIO, Luz Elena, «Calas en la poesía de dos escritores hispanomexicanos», *Casa del Tiempo*, México (junio 2001).  
<http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2001/zamudio.html>



Publicado en la revista *Laberintos. Anuario de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, València, número 8-9 (2007), pp. 93-125.



«José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano» por Juan Rodríguez se encuentra bajo una Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

<http://www.gexel.es/jomiasistealpartodelnuevocinecubano.pdf>