



Z: Jomí García Ascot; **G:** María Luisa Elio, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera; **Pr:** Ascot, Torre; **A:** José Torres; **A:** Nuri Pereña, María Luisa Elio, Conchita Genove, Jaime Muñoz De Baena; **Z/B, 70 min. DCP**

En el balcón vacío

1961, Mexiko

Regresar es irse.

M. L. E

Jomí García Ascot (Tunis, 1927-Mexiko Hiria, 1986) eta María Luisa Elío (Iruña, 1926-Mexiko Hiria, 2009) gehientzat bi izen ezezagun dira, nahiz eta mendearen bigarren erdialdean gaztelaniaz idatzitako oinarrizko literaturaren barruan Gabriel García Márquezen *Cien años de soledad* (1967) liburua-aren aurpegian azaltzen diren, eurei eskaintzen baitzaie. Izan ere, aipatutakoak idazlearen lagun minak eta neke-lagun ziren Mexikoko DFn joan den mende-ko hirurogeiko hamarkadaren lehenengo erdian. Hala dio idazleak “La novela detrás de la novela” lanean, hau da, liburua idaztean izan zituen gorabeherak laburtzen dituen testuan¹:

“Lagun onenak taldeetan txandakatzen ziren gu gauero bisitatzeko. Itxuraz, ausaz azaltzen ziren eta aldizkari nahiz liburuen aitzakiarekin merkatuko saskiak ekartzen zizkiguten, ustekabekoak ziruditenak. Carmen eta Álvaro Mutisek, ohikoenek, eleberriaren aribideko kapitulua kontatzera bultzatzen ninduten. Ni moldatu egiten nintzen premiazko bertsioko asmatzeko, supersizioso baina idazten ari nintzena kontatuz gero, iratxoak izutzen nituela. (...) *María Luisa Eliók, bere bertigo igarleekin, eta Jomí García Ascotek, senarrak, bere txundidura poetikoak geldiarazia, nire bat-bateko kontakizunak Jainkozko Probidentziaren ikur enkriptatu gisa entzuten zituzten. Beraz, lehenengo bisitetatik, ez nuen zalantzarik izan liburua eskaini behar niela. Gainera, laster ohartu nintzen guztion erreakzioek eta berotasunak nire egiazko eleberriaren mendi-zintzurak argitzen zituztela*” (hitz etzanak nireak dira).

Ikusle eta irakurle murriz eta bikain horientzat (urtez urte gorantz egin du), Espainiako gerra zibilaren ostean errepublikako erbesteratuek sortutako artean interesa zutenentzat, ordea, García Ascot eta Elíoren izenek pertsona talde zabala (“Mexikoko erbesteko bigarren belaunaldi” gisa ezagutu zena) eta sorkuntza-aleen multzo anitza ekartzen zituzten gogora, erbestearen ideia eta jaioterriaren galera konponezina sorrarazten dituen. Eta talde horren bihotzean, besteak beste, hainbat olerki-sorta, saiakera eta memoria-libururekin batera, *En el balcón vacío* lana (Mexiko, 1962) azpimarra daiteke bere garrantziarengatik. Film tituludun txiki eta, aldi berean, handia da. Agian, “erbesteko zinema espainiarra” izena izan dezakeen obra zinematografiko bakarra da. Ikusiko dugun bezala, film hau obra kolektiboa, proiektu erkidea, interes partekatuetatik egituratutakoa eta porrot baten nahiz ilusio batzuk amaitzearen inguruan ardatzutatakoa da. Hala eta guztiz ere, ez dago zalantzarik: lantzeko orduan, beste edonoren gainetik, bi izen gailendu behar dira: garai hartan Jomí García Ascotek eta María Luisa Elíok osatzen zuten senar-emazte gaztearenak.

2021.05.23

Zinemako istorioak (II)

Jomí (Miguel) García Ascot diplomazialari errepublikano baten semea zen eta Espainian senideen arteko borrokaren ondoren, 1939. urtean bere familia-rekin Mexikora emigratu zuen. Erbesteratutako profesional eta intelektualen seme-alaba askoren antzera, UNAMeko Filosofia eta Letra Fakultatean gauzatu zituen bere ikasketak eta noizean behin irakasle gisa aritu zen. Dena den, bere jarduera nagusia eragin handiko Unibertsitateko Zineklub sortzeari lotu zitzaion. Oso gazte hasi zen olerkiarekin eta lehenengo olerkiak *Presencia* aldizkarian, berak sortutakoan, argitaratu zituen². Betiere oso aktibo azaldu zen kritika zinematografikoarekin zerikusia zuten komunikabideetan. Ildo horri eutsiz, García Ascotek zazpigarren arteari eta kulturari lotutako aldizkari askotan idatzi zuen, hala nola *Cámara*, *Nuevo Cine* eta *Revista de la Universidad de México* izenekoetan. Berrogeita hamarreko hamarkadan zinemarekin zuen harremana Manuel Barbachano Ponceren *Teleproducciones* ekoi-zpen-enpresarekin egindako lankidetzatan oinarritu zen. Bertan lan-mota guztiak gauzatu zituen. 1959. urtean, Castrismoa agintera iritsi ondoren, sortu berria zen Arte eta Industria Zinematografikoen Kubako Institutuak (AIZKI) gonbidatu zuen, ezinbestez *Historias de la Revolución* izena behar zuen film kolektiboaren proiektuan parte hartzeko. Bi film labur aurkeztu zituen, gaur egun ikusten zailak liratekeenak.

1960an berriz itzuli zen Mexikora eta bere egonezinei esker, inguruan intelektual eta zinemazaleen taldea bildu zuen. Asko eta asko, bera bezala, espainiar jatorrikoak ziren. Helburua zen *Manifiesto del Nuevo Cine* izenez eza-gutzen dena idaztea, garai hartan Mexikoko zinemaren nahi estetikorik eza eta geldialdia salatzen. Orduan, munduko zinematografian “zinema berrien” mugimenduak astintzen zuen eta bera garaikidea zen. Hor ageri ziren Frantziako *Nouvelle Vague*, Ingalaterrako *Free Cinema*, Brasilgo *Cinema Novo* edo Kubako *Nuevo Cine cubano*. Mugimendu horien harira, *Manifiesto* lanak Mexikoko zinemaren egoera tamalgarria aditzera emateaz gain, egilearen zinema ekoitzi behar zela aldarrikatzen zuen. Nolanahi ere, horretan nahitaezkoa zen berrikuntza estetiko, politiko eta morala agertokira ekarri behar zuten zinemagile sortzaileek jardutea, Mexikoko zinema esklerotikoa baitzen. Gainera, prestakuntza zinematografikorako institutua sortzeko eta zinemateka eratzeke eskatzen zuen, film laburrak egiteko laguntzak nahi zituen eta arte-jardunean adierazpen-askatasunaren oinarritzko zeregina azpimarratzen zuen. Azkenik, film-ekoizpenaren ohiko arauetatik at, zinemagile gazteen eskutik (Cassavetes, Godard), sorkuntza independenteen bitartez mundu guztian zehar azaltzen ari ziren arte-ahalmenak goresten zituen.

Idea horiek guztiak gorpuzteko 1961. urtean *Nuevo Cine* aldizkaria sortu zen eta lehenengo alean aipatutako *Manifiesto* izeneko sartu zuen. 1962ko abuztuan zorren ondorioz desagertu arte zazpi ale argitaratu ziren, baina argi gelditu zen zinemagile gazte haien eragina, baita hartu nahi zuten norabidea ere. Batetik, Frantziako kritikaren eragin nabarmena, berrogeita hamarreko hamarkadan *Cabiers du Cinéma* erabakigarrian André Bazinen inguruan bildutako “gazte turkiarrek” egin zutena. Bestetik, Luis Buñuel aldarrikatzea, horretarako aiposegia ez zirudien industriaren esparruan bere borondate estetiko ukitu gabe mantentzen jakin zuen zinemagilearen eredu gisa. Lehenengo alderdiari dagokionez, asmoak ulertzeko nahikoa da honako aipamen labur hau: “Aldizkari hau zinemaren maitaleok eta zinema ulertzen dugula uste dugunok idazten dugu”. Bigarrenari erreparatuz gero, nahikoa da 1961eko azaroan argitaratutako 4-5 zenbakia ikustea, Cannesko Zinemaldian *Viridiana* lanarekin arrakasta izan ondoren, oso-osorik Calandako zinemagileari eskainitakoa.

Nuevo Cineren abentura kritiko laburra garatu zen bitartean, García Ascotek bere hausnarketa teorikoari osagarri praktikoa erantsi zion, hau da, bere ideia zinematografikoek tokia aurkitzeko filma gauzatu zuen. María Luisa Elío bere emaztearen laguntzaz egin zuen. Bera bezala, erbesteratuen alaba zen eta Mexikora 1940an iritsi zen. Batxilergoa Akademia Hispano-Mexikarrean

egiteaz gain, antzerkia ikasi zuen eta *Poesía en voz alta* talde esperimentalaren kide izan zen. Horretan, besteak beste, Octavio Paz olerkaria, Carlos Fuentes nobelagilea eta Leonora Carrington pintorea, nahasi ziren. Bere esperientzia pertsonaletik abiatuta, Elíok hasierako materiala eskuragai jarri zuen. Gero, berak, García Ascotek eta Emilio García Riera bere lagunak, jatorriz espainiarrak eta *Nuevo Cine* aldizkarian konplizeak, *En el balcón vacío*³ izango zenaren gidoia idatzi zuten. Izan ere, 1936an Iruñan gerra zibileko leherketaren oroimenek Elíoren lehenengo idatzi batzuk elikatu zituzten. Nolanahi ere, horiek bakarrik bere bizitzaren amaieran ezagutu ziren *Cuadernos de apuntes* (1995) izenburu adierazgarriean. Hemen hasi zen, alegia, film berezi honen gorabehera.

Hitza zorrozki hartuta, *amateur* ezizena merezi duten film gutxietako baten aurrean gaude. Orogen gaineratik, film hau amodio-lana da. Senar-emazteak osatutako gune gogorak egin zuen, iragan desagertuaren distantziaz baliatuta, partekatutako esperientzietan oinarrituta. “Bertigo igarleak” eta “harridura poetikoak” adosteko gai zen. Hori guztia lagun konplizeen taldearen laguntzarekin egin zen. Gehienek Espainian zuten beren jatorria, baina Juan García Ponce eta Salvador Elizondo mexikarren nahiz Álvaro Mutis kolonbiarraren elkarlan ordainezina ere izan zuten. Kreditu-izenburuetan azaldutako eskaintzari eutsiz, “erbestean hildako espainiarrak” omentzeko egin zen. Hala, bitarteko urriak eta senidetasuna batera doaz, dagoeneko *Sierra de Teruel* filmean (André Malraux, 1937-1939) gertatutakoaren antzera. Izan ere, horrekin modu ezin hobean osatzen da eta biek, agian, Espainiako gerra zibilaren gorabehera zinematografikoen inguruko funtsezko diptikoa eratzen dute.

Proiektuan partaideek artista bezala beren gustuak eta hautespen teknikoak nahiz sormenari buruzkoak konbina ditzakete. Bigarreni ezinbestean eutsi behar diete gorabeherak bultzatuta: “olatu berria” tonua -nabarmenagoa filmaren bigarren zatian, nahiz eta guztian *over* ahotsa erabiltzea mugimenduari atxiki dakioken-; fikziozko materialak eta irudi “dokumentalak” konbinatzea (hala ageri da, film laburraren bi zatietan modu desberdinean izan arren); ekipo tekniko murrizta; kamera sarritan eskuz eramatea (zalantzarik gabe, behar hutsarengatik, baina gertakaria behar bezala integratuta diseinu orokorrean); nolabaiteko “desdramatizazio narratiboa” (kasu honetan bigarren zatian eta hasierako zatia-rekiko kontraste argiarekin); aktore ez-profesionalak hautatzea, tira. Noski, arrazoi teknikoak zirela eta, zuzeneko soinuari uko egin zitzaion. Nolanahi ere, hori “zinema berriei” atxikitako zinemagile askoren fabrikako marka zen. Dena den, filmaren ezaugarriak kontuan hartuta, ondoren sinkronizatzeko ez zuen ekoi-zen-diseinua kaltetu, espainiarren alaba izan arren, Nuria Pereña gaztea, filmaren lehenengo zatian Gabriela, Mexikon jaioa baitzen eta oso azentu nabarmena baitzuen; beraz, sinesgarri izateko bikoiztu behar izan zuten. Bere pobrezia frantziskotarrean, *En el balcón vacío* filmak aforismo bressoniarra on bihurtzen du eta horren arabera, “gutxiena ahal duenak gehiena ahal dezake. Gehienarekin ahal duenak, ordea, halabeharrez ezin du zertan gutxienarekin”³.

Iturriek azaldutakoarekin bat, filmaren aurrekontua 3.000 eta 6.000 dolar bitartekoa izan zen. 1961 eta 1962 urteen artean berrogei igande erabili ziren filmatzeko (proiektuko kideek egin horiek baitzituzten libre), dekoratu naturalletara jo zen (hogeita hamarreko hamarkadako Espainia hobekien oroitarazten zuten Mexiko DFko gunek, hala nola Madril Ikastetxea edo Espainiako Sendategia), normalean argi naturalaz baliatzen ziren eta 16 mm-ko kamera erabili zuten. Sokazko Pathé Weborekin 35 segundoko planoak egin zitezkeen eta bereziki abenturarako erosi zuten bi helburu zituztelako: batetik, 18-75 Pan Cinnora eta, bestetik, 10 mm-ko angelua. García Ascoten esperientzia errealizazioan urria zen, baina gauza bera gertatzen zitzaion José M^a Torre operadore eta koproduktoreari. Bestalde, María Luisa Elíok zineman eta antzerkian agerraldi txikiak eginak zituen, baina horiek ez zuten hautatu zereginaren protagonista izan zedin. Hala eta guztiz ere, zalantzarik gabe, bere esperientziatik zuzenean

sortzen zen proiektuan inplikazio sentimentalak bere aukera saihestezin bihurtu zuen. Aipatutakoetatik kanpo, ekoizpenean parte hartu zuten izen nagusien artean adierazi behar dira José de la Colina kritikoa (falangistaren papera), Tomás Segovia olerkaria (Nazioarteko Brigadek espetxeratutakoa eta Gabriela haurrak bisitatzen duena), Álvaro Mutis idazle kolonbiarra eta Vicente Rojo pintorea. Rojo filmaren defendatzaile sutsu bilakatu zen eta pintoreak koadro batzuk saldu ostean lortutako diruarekin filma babesteaz gain, kreditu-izenburuetarako horma zartatu eta zimurtsuak diseinatu zituen, filmaren funtsezko gai bat laburbiltzen dutenak: askok ahaztu nahiko luketen iraganaren zimurtasuna aipatzeko beharra. Ildo horri jarraikiz, *En el balcón vacío* filmak zuzenean gertakari deserrosoa aipatzen du: zauria josi ondoren, orbainak ezabagaitz dirau⁵.

Eta zein izan da emaitza? Lan paregabea. Mexiko DFko Institutu Frantseseko Molière aretoan estreinatu zen, 1962ko maiatzaren amaieran edo ekainaren hasieran, batik bat erbestera espainiarrez osatutako publikoaren aurrean. Urte bereko uztailean Locarnoko Zinemaldian FIPRESCI⁶ saria jaso zuen, eta handik gutxira Sestri Levanteko Rassegna Latinoamerikarren Urrezko Janoa. Film horren gaia da iragan eskuraezin baten errepikapen hutsalean agortzen ez den memoria, orainaldian proiektatzen dena eta, ahoz aho (irudi eta soinu biziarekin), etorkizunarekiko duen garrantzia aldarrikatzen duena.

Iraupen berekoak ez diren bi zatik osatzen dute filma⁷. Nahiz eta aditu batzuek kritikatu egin duten bi zatien arteko desoreka estilistikoa, egia esanda, oso bestela, jauzi kontzeptual horiek gabe filma ez litzateke izango berez dena. Ikus dezagun hurbilagotik. Lehenengo zatia 1936ko uztailean Iruñan izandako gertakari buruzkoa da: Gabriela neskatila protagonistaren aitaren atxiloteta, familiak Frantziara ihes egitea menditik, Espainia leialera itzultzea eta berriz Frantzia ipiniko dituen behin betiko erbestea, non denbora batez amaren hizkuntzaren deserrotzea ezagutuko duten, bereziki Gabrielak. Zati horri amaiera ematen dion sekuentzian, Gabriela, bere amarekin eta ahizparekin Mexikorako behin betiko bidaiaren zain dagoen bitartean, izenik gabeko espazio batean lo egiten saiatzen da, baina iluntasuna areagotzen da, ikusten ez dugun irrati-aparatu batetik irteten den frantses ilunak neskarengan sortzen duen larritasunaren ondorioz. Eszena hori, fikziozko izaera izan arren, intentsitatean lehiatzen da, hainbestetan ikusitako dokumentu-zati horietako askorekin, zeinak bakardadearen eta haurren deserrotzearen tragedia indibidualean laburbiltzen baitute askatasunak ez ezik, bizi-espazioa bera ere erauzita ikusiko dituen herri oso baten irudikapena. Horregatik, hurbileko etxe batetik datorren *La verbena de La Paloma*ko soleá ospetsua (“En Triana me crié...”) entzuten hasten denean, Gabrielaren begietatik malkoak isurtzen hasten direnean (García Ascotek lehen hiru planotan filmatu zuen, eta zinema hispaniarraren historia osoan horiek baino ezin dira konparatu *El espíritu de la colmena*ko pantaila aurrean liluratuta dagoen Anaren irudiekin), eta berriro ere umearen ahots heldua entzuten dugunean (“nostalgia ezagutu nuen eta orain erbestea ezagutu dut”), filmak ezin izango du haratago joan ordura arte egindako bide zinematografikoan.

Hori dela eta, hogeituroko etenaldia adierazten duen kontakizunean agertzen den bigarren zatia, askoz laburragoa, ez da soilik ordubeteko zorigaitzoko iraupena gaunditzeko jarritako gehigarri bat (film labor baliatzen bat film luze ustiagarri bihurtzen duena), baizik eta filmatzearen garaikidetasun zorrotza onartzeko modu bat da, filmaren materialtasun berri batean sartzeko modu bat, alegia.

García Ascoten testurik interesgarrienetako baten pasarte labor bat, filmaren alderdi jakin batzuk argitzen dituena⁸, mahaigaineratzeko unea da. *Nuevo Cine* aldizkarian argitaratu zen *En el balcón vacío* filmaren azken faseekin hertsiki bat eginez. Ikusle garaikideen aurrean azaleratzen hasi den “zinema

berri” honen alderdirik berrienak azpimarratuz, García Ascotek honako hau argudiatzen du: “Gaiaren bilakaeraren zati batek formaren bilakaera dakar. (...) Baina, batez ere, *formaren bilakaera orok* gaiaren bilakaera dakar. (...) Halatan sortzen da, hein handi batean, gai berria. Formak irudikatutakoa gehiago irudikatze aukera ematen badu, errealizadore berriak oraindik adierazi gabe dagoena adierazteko erabili nahiko du”.

Ba, hain zuzen ere, horixe adierazten du eszenan Gabriel heldua María Luisa Elioren gorputzean haragiztatua agertzeak, hogeituro urteko etenaldi latzaren ostean. Filmaren modernitatearen berrespena. Lehenik, ikusarazten digu Gabrielari denborak apurka-apurka kendu ziezaiokeen hura modu basatian kendu ziotela gerrak eta erbesteak. Eta hemen bidezkoa da gogoraraztea José de la Colinak filmaren berritasuna (“zine berriaren” dimentsioa) azpimarratzea xede zuten bere testuetako batean oso modu zorrotzean adierazten zuela ez dela gerrari eta erbesteari buruzko film bat, zentzu konbentzionalenean. Bere “forma nostalgikak *sortzen* duen neurrian, zeina luzatu egiten baita nire nostalgian, eta nik filmaren egileek bizi izan duten zirkunstantzia hori (emigrazio errepublikar espainiarra) konpartitu izan ez banu ere, hark nire nostalgia-gaitasunari hitz egingo lioke”⁹.

Rosselliniren *Stromboli* filman gertatzen den bezala, ikusten ari garen berritasunaren zatirik handienak eragina du Gabrielaren eta María Luisaren arteko irudi zinematografikoek sortzen duten nahasketan: pertsonaia eta aktorea gainjarri egiten dira. Zer da fikzioa eta zer bizitza erreala? Gabriela ala María Luisa, nor ikusten ari naiz? Komeni da ez nahastea: hori ez da gertatzen filmak aktorearen oroitzapenak gutxi gorabehera leialki azaleratzeagatik. Zehazki, horrek zerikusia du irudi zinematografikoaren bere berezko indarrarekin, zeinak beharrezko egiten duen arestian aipatutako haragitzea. Zinema moderno bat-batean sartzen da eszena horietan, filmaren bigarren zatia, oro har Espainiako gerra zibilaren gaiaren indarrak ezkutatuta, errealitate hainbat kanonen bidez (lehenengo zatiko kanon tradizionalenekin hitz egiten dutenak) aztertze modua erakusten duen neurrian, “berria” den horretan. Irudiak garai hartako mundu hispaniarreko ausartenak dira, inolako zalantzarik gabe, eta horietan kontatzeko formula zurrunduak gaintzeko beharra erakusten da. Gerraren eta erbestearen abenturari (eta argiago esateko, *berregiteko* asmoari) iragan berreskurazina delako eta bakardadea atzean utzi ezin den patua delako kontzientzia jarraitzen zaio. Zinea orainaldiaren artea baino ez da eta iragana orainaldian baino ezin da filmatu.

En el balcón vacío filman, obra berean egiten du zinema moderno onenak hainbat urte eta filmetan egin ez zuen bidea, eta hori guztia ordubete eska-sean eta dirudienez bere burua tolesten duen tolestura bortitz baten bidez. Bai, film paregabea da, denboren zeinu, ausartu egiten baita obra berean ondoan jartzen zinema pentsatzeko bi modu, elkarren artean hitz egiten dutenak. Errodajea, gidoian egindako aldaketak ohartarazten du nola lotzen diren bi zatia: Gabriela eta beste ume batzuek euren bizitza berrira eraman dezaketen gauza bakarra hautatu behar dutenean, jatorrizko testuan matxinatuen bonbardaketako metraila zati bat hartzen zuen. Amaitutako obraren bigarren zatian, berriz, “Y yo me llevé un tapón” esaldiak zigortu egingo du lehenengoan ikusi duguna, eta esaldi horretan iragarri egiten da, prosopopeia epiko orotatik libre dagoen kristalezko tapoi horren hutsalakerian, Gabriela/María Luisaren bakardade barkaezina, betiko bakarrik, erabat bakarrik, bere beldurren, maite dituen haien absentziaren, errukigabe aurrera egiten duen denboraren aurrean.

Horrexegatik ez da hutsala obra fikziozko bidaia batekin amaitzea, errealitatean denbora luzearen ondoren iritsiko den bidaiarekin amaitzea. Trebetasun pertsonala hasi eta hogeituro urtera, Iruñarako bidaian Gabrielak deskubrituko du erloju bat ez dela zigorrik gabe desmuntatzen (lehenengo zatiko eszena giltzarrietako bat). Sekuentzia gutxi dira Gabriela/María Luisa, bere haurtzaro desagertuarekin hiru aldiz gurutzatu ondoren, Iruñako¹⁰ etxe hutsean sartu

eta noraezean dabilen plano horiek bezain samingarriak. Sekuentzia horiek erakusten dute memoria kontsolamendua baino ez dela, errealitateari aurre ez egiteko, eta haren justifikazio bakarra irudimenaren eta gertaeraren arteko desadostasuna jasanarazteko gaitasuna da. Premisa horiek onartzen baditugu, filmaren amaierako eszenek muturrera eramaten dute faktura tradizionalagoko obra batek lortu ezin zuena, eta ondorio egokiak ateratzen dituzte, “zinema berriak” zinemagileen eta ikusleen aurrean jartzen zuenari buruz. Alegia: ezer ez zela izango lehen bezalakoa eta ezingo zela lehen bezala ikusi.

Filmak bere bi zatien artikulazioaren bidez kudeatzen duenak ez du zerikusia soilik (baina baita ere) kolektiboak indibidualtasuna modu ezabaezinean moldatzen duen moduarekin, hau da, subjektuan bere etorkizunaren gako suntsiezinak uztearekin. Horrez gainera, modu apelaezinean ikusarazten du artearen esperientziak baino ez duela ahalbidetzen exorzismo sinboliko jakin batzuk hain modu bizian gauzatzea, absentiari objektu itxura emateko gai direnak, absentzia inoiz ezin beteko den hutsune baten benetako presentzia gisa eratzen baita.

-
- 1 García Márquez, G., “La novela detrás de la novela”, *El País*, 2001eko uztailearen 15a.
 - 2 García Ascotek betiere poetatzen jo zuen bere burua. Izan ere, bere heriotza goiztiar arte hainbat olerki-sorta argitaratu zituen, betiere galdutako aberriaren malenkonia oinarrituta: *Un otoño en el aire* (1964), *Estar aquí* (1966), *Siete poemas al margen* (1972), *Un modo de decir* (1975), *Poemas de amor perdido y encontrado* (1978), *Antología personal* (1983; 1992an berriz editatuta), *Del tiempo y unas gentes* (1986).
 - 3 *En el balcón vacío* filmean gidoiaren (gidoen) gaiari buruz, Eduardo Mateo Gambarteren testua kontsulta daiteke. AEMIC erakundeak 2012. urtean argitaratutako liburukian dago (ikusi Bibliografía). Jatorrizko gidoia *Nuevo Cine* aldizkariaren 8. alean argitaratu behar zen, baina ez zen inoiz editatu.
 - 4 Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Mexiko, Ediciones Era, 1979, 37. or.
 - 5 Los Leonesko basamortuan filmaketa hasteari buruz María Luisa Elíok aipatzen duen anekdota batek (bertan Nafarroako mendietan, Elizondotik hurbil, gertatutako eszenak filmatu ziren), ezin hobe-ki adierazten du honako baieztapen hau: “García Ascotek “Ekintza!” esan zuen unean, guztiak isildu ziren. Euren aurrean berriz ere Espainiako gerra azaldu zen; aktoreek 1936. urteko jantziak zituzten, 1936ko kapelekin, euskal txapelekin. García Ascotek “Moztu!” garrasi egin zuenean, isiltasuna eraba-tekoa izan zen eta guztiak malkoak zituzten begietan” (Charo Alonso: “Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*”, *Filmategiaren agiritegiak*, 33. zk., 1999, 141-149 or.)
 - 6 Urte batzuk geroago, María Luis Elíok komentatu zuen nazioarteko kritikaren epaimahaiaren lehen asmoa filmaren gidoia saritzea izan zela, baina kideetako batzuek behin eta berririo eskatzeak eragin zuela saria obra osoari ematea; halatan, haren dimentsio kolektiboa nabarmendu zen.
 - 7 Zati bakoitzak García Ascoten bi poema-libururen izenak izan zitzaizkiren incipitgisa: lehenak *Haber restado allí* eta bigarrenak *Estar aquí*.
 - 8 J. García Ascot: “Un profundodesarreglo...”, *Nuevo Cine aldizkaria*, 6. zk., 1962ko martxoa.
 - 9 Colina, J. de la, “Estrenos. *En el balcón vacío*, de Jomí García Ascot”. *Nuevo Cine*, 7. zk., 1962., 20-22 or.
 - 10 Iruña Mexiko DF da, Iruña izateari utzi gabe, filmeko dekoratuak Espainiako leku ezberdinak diren bezalaxe, une bakar batez ere Mexiko izateari utzi gabe. Ikuspuntu horretatik, filmak ezinbestez behin betiko galdu den munduarekiko berezko distantzia gaindiezina adierazten du. Proiektuan nahasi-tako erbesteratuek zinema maitatzeaz gain, ulertu izanaren behin betiko lekukoa.

BIBLIOGRAFIA

En el balcón vacío:

- AA.VV., "Dossier *En el balcón vacío*", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, 1999, págs. 125-167.
- Alonso García, Ch., "En el balcón vacío: la película del exilio", en *Cuadernos republicanos*, n.º 28, 1996, págs. 63-72.
- ARANZUBIA, Asier, "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna". *Dimensión Antropológica* (México). Año 18, Volumen 52. Mayo/Agosto 2011. Págs. 101-121.
- Brémard, B. / Sicot, B. (eds.), *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (Mexico, 1962)*. Regards, n.º 10, Paris: Université de Paris X-Nanterre, 2006.
- Castro de Paz, J. L., "En el balcón vacío (Jomí García Ascot, 1962), el film exiliado o la ventana del fantasma", en *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (edición ilustrada, corregida y aumentada), Santander, Shangrila, 2017, págs. 16-69.
- Colina, J. de la, "Estrenos. *En el balcón vacío*, de Jomí García Ascot". *Nuevo Cine*, n.º 7, 1962, págs. 20-22.
- "En busca de una niñez perdida (Sobre *En el balcón vacío*)". *Cine Cubano*, n.º 14-15, 1963, págs. 85-88.
- García Ponce, J., "El Cine. *En el balcón vacío* II. La película", *Revista de la Universidad de México*, Junio 1962, pp. 28-29.
- García Riera, E., "El Cine. *En el balcón vacío* I. La filmación", en *Revista de la Universidad de México*, Junio 1962, págs. 27-28 (reproducido en *Historia documental del cine mexicano*. Vol. II, 1994, págs. 124-126).
- Lluch-Prats, J. (e), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México* (PDF), Madrid. AEMIC, 2012.

Jomí García Ascot:

Poesía:

- Un otoño en el aire*, México D. F., Era, 1964.
- Estar aquí*, México D. F., UNAM, 1966.
- Haber estado allí*, Monterrey, ITESM, 1970.
- Seis poemas al margen*, Monterrey, Sierra Madre, 1972.
- Un modo de decir*, México D. F., UNAM, 1975.
- Poemas de amor perdido y encontrado*, Monterrey, Sierra Madre, 1978.
- Antología personal*, México D. F., Martín Casillas Editores, 1983 (reedición: México D. F., CONACULTA, 1992).
- Del tiempo y unas gentes*, México D. F., Ed. del Equilibrista, 1986.

Saiakerak:

- Con la música por dentro*, México D. F., Martín Casillas, 1982.

Eleberriak :

- La muerte empieza en Polanco*, México D. F., Diana, 1987.

Zinema kritikarien testuak:

- "El cine y la literatura", *Cine Cubano*, Año 1, n.º 1, 1960, págs. 16-17.
- "André Bazin y el nuevo cine", *Nuevo Cine*, n.º 1, 1961, págs. 12-13.
- "Actuación y ambigüedad", *Nuevo Cine*, n.º 2, 1961, págs. 13-15.
- "Un profundo desarreglo...", *Nuevo Cine*, n.º 6, 1962, págs. 4-8.

García Ascot-i buruzko testuak:

- Sicot B., "Jomí García Ascot: poesía del exilio y de la memoria", en *Exils et migrations ibériques au XXe siècle (60 ans d'exil républicain : des poètes espagnols entre mémoire et oubli. Anthologie)*, n.º 8, 2000, Págs. 275-291.
- Rivera, S., *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano: antología*. Madrid, Hiperión, 1990.

María Luisa Elío:

Ipuinak eta oroitzapenak:

- Tiempo de llorar*, México DF, Ediciones del equilibrista, 1988 (reedición en Madrid, Turner, 2002).
- Cuaderno de apuntes*, México DF, Ediciones del equilibrista, 1995.

María Luisa Elío-ri buruzko testuak:

- Mateo Bambarte, E. y González de Garay, M.^a T., *María Luisa Elío Bernal: La vida como nostalgia y exilio*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2009.

11.04.21

Historias de cine (II)

