



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

## En el balcón vacío

1961, México

*Regresar es irse.*

M. L. E

Jomí García Ascot (Túnez, 1927-Ciudad de México, 1986) y María Luisa Elío (Pamplona, 1926-Ciudad de México, 2009) son para la mayoría dos nombres ignotos que aparecen como dedicatarios en el frontispicio de *Cien años de soledad* (1967), una de las piezas esenciales de la literatura en lengua española de la segunda mitad del siglo, obra de Gabriel García Márquez, íntimo amigo y compañero de fatigas de los aludidos en el DF mexicano durante la primera mitad de la década de los sesenta del pasado siglo. Cuenta el escritor en “La novela detrás de la novela”, texto que glosa los avatares de la escritura de su obra<sup>1</sup>:

“Los mejores amigos se turnaban en grupos para visitarnos cada noche. Aparecían como por azar, y con pretextos de revistas y libros nos llevaban canastas de mercado que parecían casuales. Carmen y Álvaro Mutis, los más asiduos, me daban cuerda para que les contara el capítulo en curso de la novela. Yo me las arreglaba para inventarles versiones de emergencia, por mi superstición de que contar lo que estaba escribiendo espantaba a los duendes. (...) *María Luisa Elío, con sus vértigos clarividentes, y Jomí García Ascot, su esposo, paralizado por su estupor poético*, escuchaban mis relatos improvisados como señales cifradas de la Divina Providencia. Así que nunca tuve dudas, desde sus primeras visitas, para dedicarles el libro. Además, muy pronto me di cuenta de que las reacciones y el entusiasmo de todos me iluminaban los desfiladeros de mi novela real” (las cursivas son mías).

Por el contrario para un selecto y reducido número de espectadores y lectores (que no ha dejado de crecer durante años) interesados en el arte producido por el exilio republicano tras la guerra civil española, los nombres de García Ascot y Elío evocan tanto un extenso grupo de personas (que formaron la que se conoce como “segunda generación del exilio mexicano”) como un variado conjunto de piezas creativas que tiene como centro generador la idea del exilio, de la irreparable pérdida del país natal. Y en el corazón mismo de ese grupo, entre los que se cuentan también un buen número de poemarios, ensayos y libros de memorias, destaca por su trascendencia *En el balcón vacío* (México, 1962), pequeño-gran filme que quizás sea la única obra cinematográfica que pueda responder a la denominación de “cine español del exilio”. Este filme tiene, como veremos, mucho de obra colectiva, de proyecto urdido en común, trenzado desde intereses compartidos y articulado en derredor de una derrota y el final de unas ilusiones. Pero, no hay duda que los dos nombres que, por encima de cualquier otro, deben ser tenidos en cuenta a la hora de abordarlo son los del, por aquel entonces, joven matrimonio que formaban Jomí García Ascot y María Luisa Elío.

\*\*\*\*\*

23.05.21

Historias de cine (II)

Jomí (Miguel) García Ascot fue hijo de un diplomático republicano que tras la contienda fratricida española emigró con su familia a México en 1939. Como muchos de los hijos de profesionales e intelectuales transterrados estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en la que llegó a ejercer puntualmente de profesor pero donde su actividad principal estuvo vinculada a la creación del influyente Cine Club Universitario. Desde muy joven mostró interés por la poesía publicando sus primeros poemas en la revista *Presencia* de la que también fue fundador<sup>2</sup>. Siempre muy activo en los medios relacionados con la crítica cinematográfica, García Ascot escribió en numerosas revistas vinculadas con el séptimo arte y la cultura, entre otras *Cámara*, *Nuevo Cine* y *Revista de la Universidad de México*. Durante la década de los cincuenta su contacto con el cine se centra en sus colaboraciones con la productora *Teleproducciones* de Manuel Barbachano Ponce donde lleva a cabo todo tipo de trabajos. En 1959, invitado por el Instituto Cubano de las Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), recién creado tras la llegada al poder del Castrismo, participa en un proyecto de filme colectivo que debía titularse *Historias de la Revolución*, con dos cortometrajes de difícil visionado en nuestros días.

Retornado a México en 1960, sus inquietudes le llevan a reunir a su alrededor a un grupo de intelectuales y cinéfilos, muchos de ellos como él mismo, de origen español, con el fin de redactar el que se conoce con el nombre de *Manifiesto del Nuevo Cine* destinado a denunciar el marasmo y la falta de ambiciones estéticas que, en aquellos días, sumergían al cine mexicano. Coetáneo del movimiento de los “nuevos cines” que sacudía la cinematografía mundial y entre los que se contaban la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés, el *Cinema Novo* brasileño o el *Nuevo Cine cubano*, el *Manifiesto* no se limitaba a tomar nota del deprimente estado del cine mexicano, sino que reivindicaba la necesaria producción de un cine de autor realizado por cineastas creadores que trajeran a escena la renovación estética, política y moral de un cine esclerotizado, al tiempo que reivindicaba la creación de un instituto de formación cinematográfica, reclamaba la creación de una cinemateca, exigía ayudas para la realización de cortometrajes, enfatizaba el papel esencial de la libertad de expresión en la práctica artística. Y alababa las potencialidades artísticas que se estaban manifestando por todo el mundo a través de creaciones independientes no sujetas a las reglas convencionales de la producción fílmica realizadas por jóvenes cineastas (Cassavetes, Godard).

Como forma de dar cuerpo a estas ideas nace en Abril de 1961 la revista *Nuevo Cine* que incluye en su primer número el ya aludido *Manifiesto*. Los siete números que se publicaron hasta desaparecer ahogado por las deudas en Agosto de 1962, ponen de manifiesto las influencias y los derroteros que querían seguir estos jóvenes cinéfilos. De un lado el evidente influjo de la crítica francesa tal y como la ejercieron durante los años cincuenta los “jóvenes turcos” reunidos en torno a André Bazin en la decisiva *Cahiers du Cinéma*. De otro, la reivindicación de la figura de Luis Buñuel como modelo de cineasta que había sabido mantener intacta su voluntad estética en el marco de una industria que no parecía demasiado propicia para ello. En cuanto al primer aspecto bastará una breve cita para comprender sus designios: “Somos una revista escrita por gente que *ama al cine* y luego cree entenderlo”. Sobre el segundo basta echar un ojo al n.º 4-5, publicado en Noviembre de 1961, dedicado en su integridad al cineasta de Calanda con motivo del éxito de *Viridiana* en el Festival de Cannes.

Mientras se desenvuelve la corta aventura crítica de *Nuevo Cine*, García Ascot lleva a cabo el complemento práctico a su reflexión teórica; es decir la realización de una película en la que pudieran encontrar lugar sus ideas cinematográficas. Lo hará de la mano de su esposa María Luisa Elío, como él mismo, hija de exiliados llegada a México en 1940, que además de cursar el Bachillerato en la Academia Hispano-Mexicana, llevó a cabo estudios de teatro y formó parte del grupo experimental *Poesía en voz alta*, en el que estu-

vieron implicados poetas como Octavio Paz, novelistas como Carlos Fuentes o pintores como Leonora Carrington. Partiendo de su propia experiencia personal Elío proporcionó el material de partida con el que ella misma, García Ascot y su amigo, también español de origen y cómplice en *Nuevo Cine*, Emilio García Riera, redactaron el guion de lo que luego sería *En el balcón vacío*<sup>3</sup>. De hecho, serán los recuerdos del estallido de la guerra civil en la Pamplona de 1936 los que alimentarán algunos escritos primeros de Elío que solo se conocerán al final de su vida con el expresivo título de *Cuadernos de apuntes* (1995). Aquí comienza la peripecia de un filme singular.

\*\*\*\*\*

Porque estamos ante uno de los pocos filmes que merecen el apelativo de *amateur*, en el sentido estricto de la palabra. Esta película es, ante todo, una obra de amor. Una obra realizada por un núcleo duro formado por un matrimonio, basado en experiencias compartidas en la distancia de un pasado desaparecido y capaz de acordar “vértigos clarividentes” con “estupores poéticos”, siempre acompañados por un equipo de amigos cómplices, la mayoría de origen español, con las impagables colaboraciones de los mexicanos Juan García Ponce y Salvador Elizondo y el colombiano Álvaro Mutis. Concebida, como señala la dedicatoria que aparece en los títulos de crédito, en homenaje “a los españoles muertos en el exilio”, y en la que la precariedad de medios se da la mano con la fraternidad como ya había sucedido en otro filme *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1937-1939) con el que se complementa a la perfección formando ambas, quizás, el díptico esencial sobre los avatares cinematográficos de la guerra civil española.

Se trata de una obra que permite a sus participantes combinar en el proyecto sus gustos como artistas con las elecciones técnicas y creativas que se ven obligados a adoptar forzados por las circunstancias: el tono “nueva ola” -más patente en la segunda parte del filme, aunque el uso de la voz *over* en todo él puede adscribirse a este movimiento- ; la combinación de materiales ficcionales con imágenes “documentales” (presente, aunque de distinta manera, en las dos partes del breve filme); el equipo técnico reducido; la cámara a menudo llevada en mano (sin duda, por mera necesidad, pero bien integrado el hecho en el diseño global); cierta “desdramatización narrativa” (en este caso, en la segunda parte, en claro contraste con la parte inicial); la elección de actores no profesionales, en fin. Por supuesto, hubo que renunciar por razones técnicas al sonido directo, marca de fábrica de muchos cineastas adscritos a los “nuevos cines”, pero dadas las características del filme, la post-sincronización no dañó su diseño de producción, tanto más cuanto que, pese a ser hija de españoles, la jovencísima Nuria Pereña que encarna a Gabriela en la primera parte de la película, al haber nacido en México tenía un fuerte acento que obligó a doblarla por razones de verosimilitud. En su franciscana pobreza, *En el balcón vacío* hace bueno el aforismo bressoniano que sostiene que “quién puede lo menos puede lo más. Quién puede con lo más no necesariamente puede con lo menos”<sup>4</sup>.

La película, cuyo presupuesto osciló entre los 3.000 y 6.000 dólares según fuentes diversas, se rodó a lo largo de cuarenta domingos (los días libres de que disponían los integrantes del proyecto) entre 1961 y 1962, en decorados naturales (aquellos espacios de México DF que mejor podían recordar a la España de los años treinta, como el Colegio Madrid o el Sanatorio Español), con iluminación casi generalmente natural, con una cámara de 16 mm. Pathé Webó, de cuerda, que permitía planos de hasta 35 segundos de duración, comprada *ex profeso* para la aventura y con dos objetivos, un pancinor 18-75 y un angular de 10 mm. Si la experiencia de García Ascot en la realización era escasa, también lo era la de su operador y co-productor José M<sup>a</sup> Torre. Las pequeñas incursiones de María Luisa Elío en el cine y en el teatro tampoco la predestinaban para protagonizar el empeño, pero no cabe duda de que su implicación sentimental en un proyecto que nacía directamente de su experiencia, convertían su opción en inevitable. Aparte de los ya citados, entre los principales nombres que participaron en la

producción hay que citar al crítico José de la Colina (en el papel de falangista) que se convirtió después en uno de los más agudos defensores del filme, al poeta Tomás Segovia (que se hizo cargo de la figura del prisionero de las Brigadas Internacionales al que visita la niña Gabriela), al escritor colombiano Álvaro Mutis y al pintor Vicente Rojo que no solo apoyó el filme con el dinero obtenido de la venta de alguno de sus cuadros sino que diseñó para los títulos de crédito esas paredes desconchadas que sintetizan uno de los temas esenciales de la película: la tarea necesaria de señalar la rugosidad de un pasado que a muchos le interesaría olvidar. En ese sentido *En el balcón vacío* apunta directamente a un hecho incómodo: suturada la herida, la cicatriz permanece indeleble<sup>5</sup>.

\*\*\*\*\*

¿El resultado? Una obra impar. Estrenada ante un público compuesto casi en su totalidad por exiliados españoles en la sala Molière del Instituto Francés de México DF a finales de Mayo o principios de Junio de 1962. Galardonada en Julio de ese mismo año en el Festival de Locarno con el premio FIPRESCI<sup>6</sup> y poco después con el Jano de Oro de la Rassegna Latinoamericana de Sestri Levante. Filme sobre una memoria que no se agota en la repetición vacua de un pasado inalcanzable sino que se proyecta sobre el presente y proclama, a viva voz (con imágenes y sonidos vivos) su relevancia con relación al futuro.

El filme está compuesto por dos partes de desigual duración<sup>7</sup>. Aunque algunos estudiosos han criticado la existencia de un desequilibrio estilístico entre ambas partes, lo cierto es que, muy al contrario, la película no sería lo que es sin, precisamente, esos saltos conceptuales. Veámoslo más de cerca. La primera parte está dedicada a los acontecimientos que tienen lugar en Pamplona en Julio de 1936, la detención del padre de Gabriela, la niña protagonista, la huida de la familia a Francia por el monte, el retorno a la España leal y el definitivo exilio que les devolverá a una Francia donde conocerán durante un tiempo, y de manera muy especial Gabriela, el desarraigo de la lengua materna. Esta parte se clausura con una secuencia en la que Gabriela, mientras espera con su madre y su hermana, su definitivo desplazamiento a México, intenta dormir en un espacio innominado, en una oscuridad aumentada por la angustia que crea en la niña ese francés opaco que sale de un aparato radiofónico que no vemos. Escena que, pese a su abierto carácter ficcional, compite en intensidad, con muchas de esos fragmentos documentales vistos tantas veces, que sintetizan en la tragedia individual de la soledad y el desarraigo infantil la representación de todo un pueblo que está a punto de ver extirpadas no solo sus libertades sino su mismo espacio vital. Por eso cuando, proveniente de una casa cercana, comience a escucharse la famosa *soleá* (“En Triana me crié...”) de *La verbena de La Paloma* y las lágrimas broten de los ojos de Gabriela filmada por García Ascot en tres primeros planos (los únicos de toda la historia del cine hispano que soportan la comparación con las imágenes de Ana fascinada ante la pantalla de *El espíritu de la colmena*), mientras escuchamos, una vez más la voz adulta de la niña diciendo “había conocido la nostalgia y ahora conocí el exilio”, el filme ya no podrá ir más allá en el camino cinematográfico que había recorrido hasta ese momento.

De ahí que, mucho más breve, la segunda parte que emerge en el relato señalando un hiato de veinte años, no sea un añadido colocado únicamente para superar la fatídica duración de una hora que convierte un cortometraje inservible en un largo explotable, sino en una manera de asumir la estricta contemporaneidad del hecho de filmar, de entrar en una nueva materialidad fílmica.

Es el momento de traer a colación un breve fragmento de uno de los textos más interesantes de García Ascot que, publicado en *Nuevo Cine* de forma estrictamente coetánea con los estadios finales de la realización de *En el balcón vacío*, ilumina determinados aspectos de la película<sup>8</sup>. Poniendo en valor los

aspectos más novedosos de este “cine nuevo” que comienza a emerger ante los ojos de los espectadores contemporáneos García Ascot arguye: “Una parte de la evolución temática implica una evolución formal. (...) Pero sobre todo, *toda evolución formal* implica una evolución temática. (...) Así en gran parte, nace la nueva temática. Si la forma permite representar más lo representado, el nuevo realizador va a querer utilizarla para expresar lo todavía inexpressado”.

Pues bien esto es exactamente lo que representa, después de la abrupta elipsis de veinte años, la aparición en escena de de la Gabriela adulta, encarnada en el cuerpo de María Luisa Elío. La ratificación de la modernidad del filme. Primero, haciéndonos ver que eso que el tiempo hubiera arrebatado poco a poco a Gabriela, la guerra y el exilio se lo arrancaron de forma brutal. Y aquí es justo recordar que, de forma muy aguda, José de la Colina señalaba en uno de sus textos dedicados a destacar la novedad del filme, su dimensión de “nuevo cine”, que no estamos ante una película sobre la guerra y el exilio en sentido convencional. En la medida en que su “forma está *engendrada* por la nostalgia, una nostalgia que halla prolongación en la mía, y aún en el caso de que yo no hubiera compartido esa circunstancia que han vivido los autores del film (la emigración republicana española), ésta hablaría a mi capacidad de nostalgia”.

Pero es que, como sucede en el *Stromboli* de Rossellini, parte de la gran novedad de lo que estamos viendo incide en la confusión creada por las imágenes cinematográficas entre Gabriela y María Luisa, el personaje y la actriz se solapan, se superponen. ¿Dónde reside la ficción y dónde reside la vida real? ¿Estoy viendo a Gabriela o a María Luisa? Conviene no confundirse: esto no sucede porque el filme ponga en escena, más o menos fielmente, los recuerdos de la actriz. Tiene que ver, de manera muy concreta, con la fuerza consustancial de la imagen cinematográfica que convierte en algo necesario esa encarnación a la que antes hacía referencia. El cine moderno hace su irrupción en esas escenas en la medida en que la segunda parte del filme, generalmente ocultada por la fuerza del tema de la guerra civil española, apunta, en lo que tiene de “nuevo”, a una forma de escrutar la realidad con cánones diversos que dialogan con los más tradicionales de la primera parte. En sus imágenes, sin duda las más audaces en todo el mundo hispano en aquellos años, se muestra la necesidad de superar las fórmulas anquilosadas de contar. A la aventura de la guerra y el exilio (y para decirlo con más claridad, a su intento de *recrearla*) le sigue la conciencia de que el pasado es irrecuperable y de que la soledad es un destino del que no se puede escapar. Que el cine no es sino un arte del presente y que el pasado solo puede filmarse *en* el presente.

*En el balcón vacío* recorre en una misma obra y en poco más de una hora, mediante el brutal pliegue que parece doblarla sobre sí misma, el camino que lo mejor del cine moderno tardó años y varias películas en recorrer. Si, estamos ante una película impar, que lo es, signo de los tiempos, en la medida en que se atreve a yuxtaponer en una misma obra, dos maneras de pensar el cine que dialogan entre sí. Un cambio introducido en el rodaje con relación al guion advierte cómo se articulan las dos partes: cuando Gabriela y otros niños tienen que escoger lo único que pueden llevarse a su nueva vida, la escritura original hacía que eligiera un fragmento de metralla recogido de los bombardeos facciosos. “Y yo me llevé un tapón”, será la frase que en la segunda parte de la obra terminada sancione lo que hemos visto en la primera, anunciando, en la banalidad de ese tapón de cristal exento de toda prosopopeya épica, la irremisible soledad de Gabriela/María Luisa sola para siempre, radicalmente sola, ante sus miedos, ante la ausencia de sus seres queridos, ante el tiempo que fluye inexorable.

Por eso no es banal que la obra se cierre con un viaje de ficción que en la vida real tardará años en llegar. Veinte años más tarde del inicio de su peripia personal Gabriela descubrirá en su periplo pamplonés que un reloj no

se desmonta impunemente (una de las escenas claves de la primera parte). Pocas secuencias son más desoladoras que esos planos del vagabundeo de Gabriela/María Luisa por su casa vacía de Pamplona<sup>10</sup> a la que ha accedido tras cruzarse tres veces con su infancia desaparecida. Que muestran que la memoria solo es consuelo a condición de no confrontarse con la realidad, y que su única justificación solo reside en su capacidad de hacernos soportar el desacuerdo entre la imaginación y el hecho. Si aceptamos estas premisas, las escenas finales de la película llevan al límite lo que no podía alcanzar una obra de factura más tradicional, y sacan las conclusiones pertinentes de que lo que el “nuevo cine” ponía delante de cineastas y espectadores. A saber: que ya nada iba a poder ser, ni ser visto como antes.

Lo que el filme gestiona a través de la articulación de sus dos partes tiene que ver no solo (aunque también) con la manera en que lo colectivo moldea de forma indeleble lo individual, depositando en el sujeto las claves indestructibles de su futuro sino que, además, hace visible de forma inapelable que solo la experiencia del arte permite llevar a cabo de una manera tan intensa, ciertas formas de exorcismo simbólico capaces de dar forma a la ausencia como objeto, al constituirla como la presencia real de un vacío que nunca se podrá colmar.

- 
- 1 García Márquez, G., “La novela detrás de la novela”, *El País*, 15 de Julio de 2001.
  - 2 García Ascot siempre se consideró un poeta. De hecho publicó hasta su temprana muerte varios poemarios siempre atravesados por la nostalgia de la patria perdida: *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; reedición 1992), *Del tiempo y unas gentes* (1986).
  - 3 Sobre el tema del guion (de los guiones) de *En el balcón vacío* puede consultarse el texto de Eduardo Mateo Gambarte incluido en el volumen editado en 2012 por la AEMIC (ver Bibliografía). El guion original iba a publicarse en el n.º 8 de *Nuevo Cine* que nunca llegó a editarse.
  - 4 Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Ediciones Era, 1979, pág. 37.
  - 5 Una anécdota referida por María Luisa Elío acerca del inicio del rodaje en el Desierto de Los Leones donde se filmaban las escenas que suceden en los montes navarros en las cercanías de Elizondo ilustra a la perfección este aserto: “En el momento en que García Ascot dijo ‘¡Acción!’ todos quedaron en absoluto silencio. Ante ellos apareció de nuevo la guerra de España: los actores iban vestidos con trajes de 1936, con sombreros de 1936, con boinas vascas. Cuando García Ascot gritó ‘¡Corten!’ el silencio fue absoluto y todos tenían lágrimas en los ojos” (Charo Alonso: “Una mirada hacia lo perdido: En el balcón vacío”, *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, 1999, págs. 141-149).
  - 6 Muchos años después María Luis Elío comentaría que la primera intención del jurado de la crítica internacional fue galardonar el guion del filme, pero que fue su insistencia con alguno de sus miembros la que motivó que el premio se concediera a la obra global destacando, así, su dimensión colectiva.
  - 7 Cada una de las dos partes podían llevar como *incipit* los títulos de dos poemarios de García Ascot: la primera, *Haber estado allí*; la segunda *Estar aquí*.
  - 8 J. García Ascot: “Un profundo desarreglo...”, en *Nuevo Cine*, n.º 6, Marzo 1962.
  - 9 Colina, J. de la, “Estrenos. En el balcón vacío, de Jomí García Ascot”. *Nuevo Cine*, n.º 7, 1962, págs. 20-22.
  - 10 Una Pamplona que es México DF sin dejar de ser Pamplona, como los distintos decorados de la película son distintos lugares de España sin dejar de ser México ni por un instante. De este punto de vista el filme inscribe, necesariamente, su propia distancia insalvable con un mundo definitivamente perdido. Prueba definitiva que los expatriados implicados en el proyecto no solo amaban el cine sino que lo entendían.

## BIBLIOGRAFÍA

### *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. 11, 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.

#### Ensayos:

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

#### Novelas :

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

#### Textos de crítica cinematográfica:

- "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.

#### Textos sobre García Ascot:

- 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:

#### Cuentos y memorias:

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

#### Textos sobre María Luisa Elío:

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