






Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

"Decir" de Jomí García Ascot

por Mireia Varela Rodríguez

**Análisis de la obra poética
de Jomí García Ascot**

Mireia Varela Rodríguez

NIU: 1315460

DNI: 47874110R

Fecha de depósito: 06/2022

Tesis doctoral

Filología hispánica

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Barcelona

Director de tesis: José Ramón López García

AGRADECIMIENTOS

No quiero que estos agradecimientos semejen una especie de cláusula estipulada, como un trámite necesario y obligado al que me veo sujeta. Desde mi más completa sinceridad me siento en deuda y agradecida por la labor que mi director, José Ramón López García, ha llevado a cabo con mi tesis. Una entrega, paciencia y comprensión con las que he sido obsequiada y que he estado muy lejos de merecer. Por su predisposición siempre, por su consejo, sus valoraciones, por su actitud intachable en sus obligaciones como director de tesis y por su ayuda inconmensurable hasta los últimos días del depósito de la presente. Infinitas gracias y ojalá fuera tan hábil como Ascot para lograr transmitir este sentimiento de gratitud. Asimismo, agradecer al Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) por su confianza en mí y al Departamento de Filología española de la Universidad Autónoma de Barcelona, sobre todo a Ramón Valdés y Cristina Buenafuentes, por su implicación para conmigo.

Debo reconocer que sin la ayuda que Diego García Elío ha prestado de manera desinteresada, tan cordial, tan diligente, tan generosa a la elaboración de esta tesis, jamás pudiera haber accedido a toda la información que requería. Me siento realmente honrada de poder haber contado con su favor. Espero que mi trabajo le satisfaga, es la manera que tengo para agradecer su magnanimidad conmigo.

También tengo agradecimientos para mis amigos y profesores —que ahora ya son amigos también— por todas las recomendaciones y conversaciones eternas sobre cuestiones del “yo”, del amor, de la existencia humana y de la vida en general, por todas las consultas y las veces que pedí que revisaran mis textos.

Agradezco, aunque sea inusual, a todos aquellos que escribieron sobre Ascot e inspiraron cada una de las reflexiones que se hayan en esta tesis, quiero con estos agradecimientos reconocer su labor, en especial a Eduardo Mateo Gambarte, Susana Rivera, Juan Rodríguez, Bernard Sicot y Eduardo Tasis con los que he dialogado a través del papel.

Finalmente debo agradecer el apoyo incondicional de mi familia, sobre todo de mi madre que no permitió que cayera, su mano me salvó una vez más. Especialmente, quiero agradecer y dedicar todo este esfuerzo plasmado en estas líneas a la persona que no ha dejado de creer en mí, ni de apoyarme un solo día de su vida, desde su bendita inocencia, desde el amor incondicional más absoluto, quiero agradecer a mi hijo por cada vez que no estuve para él y por todas las veces que él siempre ha estado para mí.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
PRESENTACIÓN	14
METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN	23
DE JOMÍ GARCÍA ASCOT Y SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	30
“SOBRE LO POÉTICO”	43
<i>UN OTOÑO EN EL AIRE</i> (1964)	45
- DÍA	45
- ESTE AMOR	79
- PERSONAS	87
- UN OTOÑO EN EL AIRE	110
- PRESENCIAS	144
<i>SEIS POEMAS AL MARGEN</i> (1972)	150
<i>ESTAR AQUÍ</i> (1966)	162
- TIERRA	163
- DECIR	175
- ESTAR AQUÍ	192
- OTROS CAMBIOS	212
<i>HABER ESTADO ALLÍ</i> (1970)	223
- HABER ESTADO ALLÍ	225
- DENTRO Y FUERA DE CASA	252
- DURAR	268
<i>UN MODO DE DECIR</i> (1975)	282
- I. UN MODO DE DECIR	285
- II. EL TIEMPO Y LO QUE PASA	290
- III. LOS INSTANTES DEL AMOR	328
- IV. OTROS LUGARES	338
- V. CUATRO HOMENAJES	343
<i>POEMAS DE AMOR PERDIDO Y ENCONTRADO Y OTROS POEMAS</i> (1977)	343
- I. FINAL	345
- II. INTERMEDIO	350
- III. LLEGADA A TERESA	355
- IV. OTROS POEMAS	371

<i>DEL TIEMPO Y UNAS GENTES</i> (1986)	387
<i>ANTOLOGÍA PERSONAL. POESÍA</i> (1992)	404
CONCLUSIONES	408
BIBLIOGRAFÍA	416
ANEXO I	429
- RELACIÓN DE LOS POEMAS FECHA, LUGAR Y MEDIO DE PUBLICACIÓN.	429
- REPRODUCCIÓN DE POEMAS	430
<i>UN OTOÑO EN EL AIRE</i> (1964)	430
DÍA	430
Mañana	430
Canción Marinera	431
Poema	432
Antillas	432
En el verano, antes del verano	433
Entre el cantar	435
Aire	436
De La Habana	436
Del sueño	437
Verano y retorno	438
España	441
ESTE AMOR	443
Este amor	443
Otoño vivo	443
Tú	444
PERSONAS	445
A mi madre	445
Antes	445
A Emilio Prados	446
Desde aquí	447
Ella	448
Primer recuerdo	448
Arena tiempo	449
Aquí	449

Now is the time	450
UN OTOÑO EN EL AIRE	451
Los caballos del agua	451
Otro parque	452
Quieta paloma gris	453
Un tiempo antiguo	454
Canción lejana	454
Otro otoño	455
De noche	456
Diciembre	457
Por el mundo mi sueño	458
Nocturno	459
Por el sueño	460
Jardín de noche	461
En el jardín del sueño	462
Vuelta al retorno	463
PRESENCIAS	464
Presencia	464
Memoria de la tierra	465
Sombra del tiempo	466
Aire dentro	466
Hoy, ayer	467
<i>SEIS POEMAS AL MARGEN</i> (1972)	468
Ventana	468
El grito	469
Uno se ha acostumbrado...	470
Puerto	471
Del mar	471
La costa	472
<i>ESTAR AQUÍ</i> (1966)	473
TIERRA	473
Percepción	473
Dormido en la yerba	473

Tierra	474
La casa del verano	475
Vuelo	476
Estar aquí	476
Día	477
Uno mismo	478
Hay tanto por decir	478
DECIR	479
Sentarse aquí otra vez	479
Papel	480
Poema	480
Mañana primera	481
Decir	482
Un poema	482
Cerca	483
El capitán	484
Paso	485
Hablar la lengua	486
Escribo	486
Hoy	487
A Jaime Sabines	488
Presencia	489
Decir	489
Lo súbito	490
Nombrar	491
Los otros	491
ESTAR AQUÍ	492
Vida	492
La libertad de estar	493
Del tiempo	493
Duermevela	494
Los años me van poblando	495
Recomenzar	495

Ahora	496
Círculo	497
Otros ojos	497
Un silencio	497
Desfile	498
Primer invierno	499
Ciudades	499
Atardecer	500
Hoy no sé	501
Lectura	502
Año nuevo	503
Ser persona y buscar	503
Y siempre dar las doce	504
De una amistad	505
Reencuentro	505
De esta vida	506
Porque uno espera	507
Estar	508
Pasar	508
Desoladamente	509
Desde esta noche	510
OTROS CAMBIOS	510
Y de tanto pasar	510
Exilio	511
De noche	511
Abajo	512
Recuerdo	513
De aquella juventud	513
Olor de Navidad	514
Del exilio	515
Homenaje	516
Hay	516
Identidad	517

Recuento de poemas	518
<i>HABER ESTADO ALLÍ</i> (1970)	518
1. HABER ESTADO ALLÍ	518
Todo comienza	518
Recuerdos	519
Inventario	520
De un recuerdo	521
Hubo uno vez...	522
El-Andalús	522
Ha llegado el invierno	523
Año tras año...	524
Y decir otra vez	525
Apenas, tan apenas...	525
Hoy domingo	526
Viaje	527
Cita	528
2. DENTRO Y FUERA DE CASA	529
Del silencio	529
El solitario	529
Hoy, en el cementerio...	530
Poema es...	531
Pienso en las azaleas	531
Voces	532
Ya sabías	532
Somewhere man	534
El cazador solitario	535
In memoriam	535
Imagen de Chopin	536
Vuelta	537
De Nueva York	537
Quisiera...	538
Y al romper la mentira...	539
3. DURAR	539

24 de marzo de 1967	539
Durar	540
Aquí donde me ven...	541
Un momento	541
Espera	542
Ha llovido	543
Que no vuelvan...	543
Hacer un poema	544
Oh nacer con dolor	545
Un campo de batalla	546
Estos últimos años...	547
A mi hijo	547
Buenos días	548
Libertad	548
<i>UN MODO DE DECIR (1975)</i>	549
I. UN MODO DE DECIR	549
Un modo de decir	549
Estar aquí	550
II. EL TIEMPO Y LO QUE PASA	551
Del tiempo	551
Eso	552
Anocheecer	552
En los cafés	553
Los patios	554
Cerca de ocho años	555
Ese raro momento	555
A Rosario Castellanos	556
Marta	557
Esperando el domingo	557
Octubre	558
Otra vez	558
Aquí sentado	559
Este milagro	560

Camino a casa	561
Después	561
III. LOS INSTANTES DEL AMOR	562
Los instantes del amor	562
Del amor	562
Gina, un momento	564
Tú	564
Amor, yo te sigo	565
No quiero la esperanza	566
Las cosas sin hacer	566
Y nunca más	567
OTROS LUGARES	568
D.F.	568
Abril en Nueva York	568
La Panne	570
<i>POEMAS DE AMOR PERDIDO Y ENCONTRADO Y OTROS POEMAS (1977)</i>	571
I. FINAL	571
¿Qué mentiras esconden hoy tus ojos?	571
Hoy Gina	572
Tú que no sabes	573
Despedidas	573
II. INTERMEDIO	574
Primera impresión	574
Poema para ti	575
Poema un poco disparatado	576
Victoria Delpiero en Nueva York	577
III. LLEGADA A TERESA	577
Eres, Teresa Clapp...	577
La imagen de tu rostro	578
Poema de ventanas y cocinas	579
Otro poema	580
28 de marzo	580
Las palabras	580

Y después del amor	581
Después, antes, después	581
Teresa en lejanía	581
Tepetzoltán	582
Taxco	583
Tu sonrisa	583
Qué haremos amor	584
El domingo en la tarde	585
Otra vez tu sonrisa	585
IV. OTROS POEMAS	586
Del poema	586
Espera	586
Del tiempo y una gentes	587
El filo del invierno	588
Esa larga mentira	589
Un viernes	590
Ensayo de decir	590
Estancia	592
Lento y vertiginosos...	593
El tiempo finge plomo...	594
La obra	594
Inacabablemente repitiendo	594
De los recuerdos	595
<i>DEL TIEMPO Y UNAS GENTES (1986)</i>	596
La marcha Radetzky	596
Los duelistas	597
De una nueva ciudad	597
Y otra vez Nueva York	599
Dos infancias	600
Teléfono	601
La canción	601
Vacío	602
Fin de año	603

<i>ANTOLOGÍA PERSONAL. POESÍA</i> (1992)	603
DEL AMOR	603
Todavía	604
PRESENCIAS Y HOMENAJES	605
En recuerdo de Ernesto Volkening	605
ANEXO II	606
<i>Sobre lo poético</i> , original mecanografiado con notas manuscritas. Circa 1949	606
<i>Algo sobre Joseph Conrad</i> , original mecanografiado con notas manuscritas Circa 1985	609
<i>Las notas de Francis Scott Fitzgerald</i> , original mecanografiado. Circa 1985	623
<i>Sobre el "Poeta en Nueva York"</i> , original manuscrito. Sin fecha	629
<i>Lorca en Nueva York</i> , original mecanografiado con notas. Sin fecha	653
"El nocturno" (1959): <i>Revista de la Universidad de México</i>	657
<i>Nota preliminar</i> , mecanografiado original con notas. Sin fecha	658
<i>Notas sobre una obra maestra</i> , original mecanografiado. Circa 1967	660
<i>Los motivos de la luz</i> , original mecanografiado con notas manuscritas. Circa 1986	664
<i>Placer del cine. Baseball y western</i> , original mecanografiado con notas manuscritas. 1985	667
<i>Luis Buñuel = Luis Buñuel</i> , original mecanografiado con notas manuscritas. Circa 1983	669
<i>Algo sobre Luis Buñuel</i> , original mecanografiado con notas manuscritas. Circa 1983	670
"Ante un fracaso" (1958) en <i>Novedades</i>	672
"La explosión retardada de vieja bomba artística o la repuesta de J. G. Camarena a un artículo de J. M. García Ascot" (1958) en <i>Novedades</i>	673
"Whodunits, trillers, suspense stories, spy stories..., II" (1985) en <i>El Semanario Cultural</i>	675
"3 poemas" (1955) en <i>Revista de la Universidad de Mexico</i>	678
"Verano y retorno"(1955) en <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	679
"Poemas" (1963) en <i>Revista Mexicana de Literatura</i> , pp. 3-5.	680
<i>Emilio Prados o los límites del yo</i> , original mecanografiado con notas manuscritas. Circa 1962	681
"Emilio Prados o los límites del yo"(1962) en <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	694
APARATO CRÍTICO POR ORDEN ALFABÉTICO DE LOS TÍTULOS DE LOS POEMAS	701

PRESENTACIÓN

Es de rigor empezar esta tesis haciendo alusión a la problemática que ha existido —y todavía existe— para recuperar el grueso de la producción literaria que se desarrolló durante el convulso período de la Guerra Civil Española y la posguerra. Esta coyuntura se ha prolongado en el tiempo hasta la actualidad. Tal casuística dibuja un marco desolador en cuanto a literatura se refiere: autores olvidados, obras perdidas, títulos deslavazados, textos incompletos... Gracias a la concienzuda labor de algunos grupos de investigación con proyectos de recuperación de la memoria literaria, como el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), se han podido recuperar y reeditar —o editar por primer vez— muchos de los textos silenciados por cuestiones políticas y temporales. Del mismo modo, los puentes de contacto se han fortalecido dando lugar a intercambios culturales mediante jornadas, colaboraciones, simposios... que han permitido reunir espacios, tiempos y personas con el fin de reescribir el catálogo literario de una época y restablecer la memoria, la identidad y la dignidad de los escritores exiliados. Algunas editoriales españolas, como Editorial Renacimiento, han tomado partido en esta labor y han dedicado gran parte de su archivo a textos del exilio, no sin un gran esfuerzo por su parte.

La posterior dictadura franquista a la Guerra Civil consiguió sepultar un sinnúmero de escritores que no convergían con las ideas del régimen. Régimen que no satisfecho con haber provocado su exilio, controló además el discurso político y social en el interior, sumiendo al país bajo la soflama oficial del vencedor y desencadenando una crisis literaria que arrastramos a fecha de hoy.

El Gobierno de Franco intensificó aún más, si cabe, las medidas anunciadas durante la guerra para librar a la sociedad española de cualquier elemento que le pareciera anatema. En el campo de la cultura esto supuso, en primer lugar, la imposición de una censura, que prohibía la difusión de cualquier texto que cuestionara la doctrina de una iglesia católica totalmente retrógrada, pero también la persecución — la depuración, la detención o incluso el fusilamiento— de toda persona que hubiera simpatizado en algún momento con los valores liberales de la República (Valender, 2018: 81).

Las represalias contra cualquier forma de activismo, apoyo, simpatía hacia la República o a sistemas de cariz progresista fueron tan despiadadas como efectivas,

Para el escritor exiliado una de las revelaciones más dolorosas [...] fue, sin duda, la constatación del desconocimiento y del olvido no sólo de la literatura exiliada en general, sino también de su propia obra en particular [...], ese olvido, esa desmemoria, significan tras la de 1939, la segunda Victoria de la dictadura franquista sobre el exilio republicano, acaso aún más dura y dolorosa (Aznar Soler: 2015: 13).

Más allá del conflicto bélico, el exilio se desarrolla en otros parámetros que comprometen al ser humano en todas sus experiencias vitales, en versos de Lope de Vega “esto es amor, quien lo probó lo sabe”, igual sucede con el exilio. Acaso la escritura pueda servir como desahogo de esa angustia existencial que atraviesa todos los planos de realidad y de ficción de manera absoluta. Naharro Calderón plantea una posible clasificación —no estanca— para las escrituras del exilio: “retroexilio e infraexilio”, caracterizada por escrituras traumáticas desencadenadas por el evento de la Guerra Civil; “supraexilio”, escrituras que tratan de sublimar el tema desde un enfoque “superior”, de aislamiento y erudición; y escrituras del “intraexilio”, que procuran una superación, manteniendo el tema como fundamento de cualquiera de sus escritos (Naharro-Calderón, 1998). Del mismo modo, la postura y propuesta de Juan Rodríguez respecto a las etiquetas generacionales se manifiesta en

sentido abierto, histórico en su sentido puro -no historiográfico-, flexible y en absoluto dogmático, para delimitar un conjunto de experiencias, el desarrollo de una vida en un determinado contexto geográfico e histórico, sin que ello impida que esa experiencia florezca en una pluralidad de caracteres, artísticos en nuestro caso, a menudo contradictorios y enfrentados (Rodríguez, 2013: 295).

No obstante, aunque pueda considerarse como propuesta y no imposición, no siempre estas clasificaciones son plenamente funcionales, y este es el gran inconveniente de las generalizaciones y la disposición de etiquetas. A menudo, se desarrollan polarizaciones sobre los temas que silencian por un lado e hiperbolizan por el otro. También es comprensible que desde una postura de estudio o análisis se requieran ciertas nomenclaturas para referirse de manera práctica a colectivos, realidades desde enclaves comunes. Además de intentar preservar una rigurosa imparcialidad sobre el tema para abarcar las diferentes sensibilidades al respecto. Es una tarea que resulta hartamente complicada y que ha generado interminables debates hasta la actualidad y a las que aun todavía no se ha hallado una solución efectiva y satisfactoria. Se reconoce complicado, pero no imposible; de hecho, la pretensión de esta tesis es mantener, en la medida de lo posible, una estricta neutralidad respecto a estos debates de etiquetaje, pues bien se cree que no es tanto un problema de términos sino de concepción de los referentes.

Además se suma otro grado de complejidad al tratar el tema del exilio desde la obra poética de Jomí García Ascot, ya que, fundamentalmente, el lector se encuentra con una estampida de sentimientos vívidos, confesiones íntimas y reflexiones profundamente encepadas al individuo, medidas minuciosamente para conmover el espíritu de *altri*. Esto

acarrea algunos problemas de consideración referente al grupo de hispanomexicanos, en primera instancia, y al tema del exilio, en general.

Teniendo en cuenta los testimonios de algunos de los que se incluyen bajo la nomenclatura de "hispanomexicanos", se puede observar que, aunque la gran mayoría comparte y coincide una descripción del exilio en torno al desarraigo, la pérdida, el sentimiento de des pertenencia, esta no es unánime, y hay quienes de manera manifiesta — y no exentos de polémica— achacan una sobredimensión del "horror" del exilio. Es el caso de Ayala, aunque su adscripción generacional histórica es otra, pues no es un "niño de la guerra":

Yo varias veces he insistido en que el exilio se ha magnificado y se ha dramatizado en exceso. Nosotros nos fuimos de una España que quedaba en la miseria e íbamos a lugares donde podíamos ir viviendo de manera normal, de modo que las jeremiadas acerca del exilio me parecen un poco injustificadas y bastante literarias. Últimamente ha dicho Rosa Chacel que ella se lo había pasado muy bien. Yo no diría tanto como eso, pero tampoco lo pasamos mal; podíamos trabajar, escribir lo que quisiéramos [...]. Me refiero, claro, a los que marchamos a países de Iberoamérica [...] (Salado, 1983: 4)¹

En palabras de Mateo Gambarte, "no se trata, por tanto, de dramatizar ni desdramatizar, de agotar ni de resolver un problema empírico" (Mateo Gambarte, 1996: 12). Tampoco se pretende así en esta tesis, porque el exilio es y afecta a los sujetos que son atravesados por esta condición "de manera individualizada" (Mateo Gambarte, 1996: 12). Por lo tanto, que esta tesis se su a la postura meramente descriptiva por la que ha optado a Gambarte por considerarla la opción menos comprometedor y, a la vez, más integradora. Asimismo, se comparte con ello actitud con Ascot, que siempre busca la manera de presentar lo individual en un marco colectivo, proponiendo lazos que permitan establecer puntos de encuentros reconocibles.

A propósito de esos puntos comunes, hay uno que destaca por encima del resto y es la problemática de la posibilidad de retorno.

Yo creo —confiesa José de la Colina— que nuestra relación con España fue lo menos real posible. Había gran cantidad de gente que vivió como si al volver la fueran a encontrar igual, iban a reanudar su relación como si nada hubiese pasado, como si hubiera habido nada más un paréntesis desde el 34. (Mateo Gambarte, 1996: 38)

Y ahí radica el problema, que ese paréntesis se convirtió en un punto y aparte. La posibilidad de retorno suscita un tormentoso desasosiego vital para el exiliado que vive entregado a esa vuelta, porque la cree viable y se desespera en una frustración y vacío

¹ "Il conviendrait de ne pas imaginer, au Mexique, un exil ydillique radicalement opposé à celui que vécut en Europe leurs compatriotes. Cette vision des choses ferait perdre de vue les difficultés spécifiques à l'exil mexicain, ainsi que la somme d'efforts déployés par tous pour compléter des moyens d'existence d'une grande modestie" (Sicot, 1999b : 162).

contantes que acaban por desestabilizarse, algo que no tendría lugar "si la situación de exilio se hubiese asumido como definitiva desde el principio" (Mateo Gambarte, 1996: 38).

Ocurre con Jomí García Ascot que su deseo de retorno tiene un desarrollo, enfoque y exposición particulares. No hay un deseo físico de regreso, sino que hay una intención de traslado del "allí" al "aquí", si cabe más irrealizable. Esta voluntad de regresar no está materializada sobre un espacio/tiempo, sino que se trata de un retorno mental y emocional. A través del recuerdo, el "yo" del aquí desea un regreso al "yo" del allí: de lo que fue, de lo que pensó, de lo que sintió en un espacio/tiempo concreto. Así que no se trata tanto de un regreso a un lugar, sino a un "ser" en un lugar en un tiempo determinado. Se puede observar, en las descripciones del espacio del aquí, cómo Ascot gusta del paisaje que lo rodea, se recrea en su belleza y lo ensalza, no hay un desprecio o rechazo del espacio/tiempo del aquí, sino una necesidad de recuperar la esencia del "yo" pasado. Así pues, el deseo de retorno en Ascot debe entenderse desde estas coordenadas distintas, antropológicas más que de localización.

Esta postura de Ascot, y de otras hispanomexicanos, puede explicarse por su particular experiencia del exilio. Los jóvenes que padecieron esta condición desde tan temprana edad no desarrollan una conciencia de patria arraigada, se puede decir que no tienen un lugar icónico adonde regresar sino que conservan retazos de emociones, sensaciones, pensamientos y, sobre todo, imágenes borrosas —a menudo heredadas—. Es lógico, pues, que estos regresos se hagan sobre la base del "yo" y tengan un carácter tan sublimado, idílico. Quizás, sea uno de los motivos por los que el exilio de esta generación sea más desconsolador ya que son "la más hondamente exiliada" (Marra-López, 1965: 5).

Esto también explicaría por qué en Ascot el "aquí" presenta una fuerza y preeminencia considerables respecto a su descripción del "allí". Aunque las embestidas nostálgicas son constantes por el arrebató de la memoria, Jomí García Ascot se ratifica en el "aquí" con vehemencia. Hay en el poeta una consciencia latente —y creciente— de la futilidad del recuerdo para su "yo" del aquí, ya que es juicioso ante la problemática de la idealización del pasado que "ayuda aún menos a integrarse de manera crítica a la sociedad que les rodea" (Mateo Gambarte, 1996: 51). Hay que tener en cuenta, no obstante, que "la anagnórisis real y completa es difícil" (Mateo Gambarte, 1996: 44), como puede comprobarse a lo largo de los poemarios de Ascot en los que necesita reafirmarse en esencia, presencia y estancia de manera constante en el "aquí", delante de un "allí" que es tremendamente persistente y que, además, el "yo" confiesa que es él quien lo busca, lo reclama. Aunque pueda parecer paradójico que a pesar de ser consciente de los

inconvenientes de aferrarse a este "allí", debe considerarse que por mucho que Ascot se haya entregado a su "aquí" que busque su integración y asimilación y que sea su apuesta vital, "nunca puede significar un ya está, aquí se acabó el problema [...]. El exilio [...] es un constituyente vital indisoluble e indestructible que le acompañará toda la vida" (Mateo Gambarte, 1996: 44).

Por eso la poesía de Jomí García Ascot se podría definir como una sempiterna búsqueda de armonía entre la memoria, el presente y el futuro. Y esa armonía se halla asentada sobre las bases del amor. El amor, en todas sus manifestaciones, es su fuente inagotable de creación, es inspiración y motor; desde el amor nostálgico, al amor pasional, al amor romántico, el amor de camaradería... también el odio, como forma de amor, tiene presencia en sus composiciones. En un breve artículo de José de la Colina en *Nuevo cine*, afirmaba: "En el segundo episodio, *Los novios*, es la presentación del amor como algo *naturalmente* opuesto a la dictadura". En este sentido concreto, el posicionamiento de García Ascot no queda muy lejos del Eros sobre el que Zambrano filosofa en el exilio: "Razones de amor porque cumplen una función amorosa, de reintegrar a unidad los trozos de un mundo vacío; amor que va creando el orden, la ley, amor que crea la objetividad en su más alta forma" (Zambrano, 1989: 68)

Los escritos del exilio son una respuesta al borrado que el discurso de la historia sufrió. Los exiliados se aseguraron de llenar páginas y páginas de tinta indeleble que emanaba de sus propias venas, porque, literalmente, muchos se dejaron la vida en ello. El compromiso cultural que adquirieron para con el que consideraban su país, España, trasciende a cualquier otro. El lugar que les había expulsado, condenado a esa vida, un país que los había rechazado, se había convertido en principio de toda su producción; ni todas las adversidades y calamidades que padecieron fueron suficientes para silenciar sus voces aún y desde su distancia. Recuperar la llamada literatura del exilio implica mucho más que engrosar las estanterías de una biblioteca nacional, es una pieza indispensable del testimonio cultural de lo acontecido en un período concreto de la historia del país. Su contribución ha sido clave para rearmar el entramado de discursos sobre la Guerra Civil y la posguerra y ordenar, significar y reparar la memoria pervertida por la oficialidad impositiva de los vencedores. Desde la ficción particular, a partir de episodios personales existe un propósito de universalización en pos de componer una identidad compartida, a modo de espejo donde el ser humano se refleje y se reconozca; un origen común. He aquí uno de los motivos por los que el imaginario del exilio presenta similitudes entre escritores

de diferentes lugares, edades, sensibilidades... y que rebasa cuestiones formales propias de generaciones,

el individuo que ha heredado una memoria encuentra, en relación con su propio pasado, una serie de historias, una serie de historias familiares previas, por lo tanto, la percepción del pasado y la comprensión de una herida histórica no vivida, sino heredada, depende entonces de los filtros emocionales a través de los cuales se han percibido dicho pasado y dichas heridas" (Acevedo, 2011:100).

Innegable que la obra poética de García Ascot manifiesta un abanico de recuerdos; su poesía refleja tiempos y espacios divididos, su línea de vida aparece truncada en una maraña de vivencias que apenas recuerda si son ciertas, la voz poética se fragmenta en una memoria en discordancia. Varios de sus poemas evidencian escisiones del ser, como "Dos infancias" del poemario *Del tiempo y unas gentes* (1986), que trata de un "sentimiento dual y contradictorio de pertenencia [...] trasladado de padres exiliados a hijos nacidos en el exilio" (Acevedo, 2014: 59).

Jomí García Ascot, pues, se inscribe en el tema del exilio y todos sus vértices mediante un vaciado vital de la voz poética, de identidad, de experiencias, de sentimientos y de reflexiones. En todo ello, el lector se siente apelado y se vuelve participante activo en este constructo de identidad del ser. El poeta, pues, trabaja esta temática anclándola a pulsiones de vida ya que, en efecto, hay nostalgia, memoria, reproche y angustia; también hay deseo de progreso y retorno, pero es, antes de nada, una poesía de vida en busca de claves universales de confluencias entre los individuos a partir de similitudes entre sus experiencias. Porque no se trata de una innovación en el núcleo temático del exilio, sino de hallar una voz poética funcional a su experiencia, al momento y a su manera de gestionar emociones, sentimientos e inquietudes referente a ello.

La supuesta relación entre poesía y biografía es una cuestión controvertida, sin embargo, en el caso de García Ascot es innegable este vínculo, además de ser pilar en su creación artística.

El problema radica, como se ha apuntado anteriormente, en la veracidad de esas experiencias, ya que el recuerdo se pone en entredicho, utilizando en ocasiones la ensoñación como mecanismo adúltero de realidad: "el sueño una vez más sustituye a la memoria desfallecida" (Mateo Gambarte, 2014: 68). En ese plano de realidad, García Ascot consigue recrear recuerdos desde la idealización de un espacio y tiempo utópicos que eleva el lugar de origen a topos emblemático de todas sus composiciones. Esta casuística compromete el posible compromiso testimonial, revelando, así, el escaso interés que el poeta manifiesta respecto a este propósito y ratificando la hipótesis de esta tesis de una

intención poética, estética, antropológica, además de una labor de recuperación de la memoria,

El elenco de intelectuales exiliados fue importantísimo para la cultura mexicana, y también para la española, de la que nunca se desligaron. Fueron la generación del 14, del 27 y las vanguardias históricas las que principalmente representaron aquel exilio [...]. Una de las características que mejor los define es su compromiso: social, político e histórico por los valores "republicanos". Por ende, encontramos que su obra es mucho más comprometida y politizada que la de sus sucesores-niños. Sin duda, esta primera hornada vivió y luchó por unas Españas que el segundo grupo de menores apenas conoció y de la que heredó unos ideales políticos por sangre más que por propia convicción. Por la aparente falta de entusiasmo, su seriedad y su indiferencia política, "los mayores" se sintieron defraudados con aquella generación que esperaban siguiese su legado. (Gómez Martín, Naharro-Calderón y Taylor, 2017: 279)

El poeta tampoco pretende una explicación metafísica del exilio, no intenta definir patrones que describan situaciones, sentimientos que se puedan identificar como propios de la condición de exiliado; su búsqueda se perpetúa en ámbitos ontológicos, universales, que engloben a la humanidad a través de sentimientos, emociones, reflexiones. Las situaciones personales le permiten fijar puntos de partida desde generalidades fácilmente intercambiables con otros individuos. De este modo, consigue una identificación entre sujetos, aparentemente heterogéneos, para edificar una identidad plural que pueda ser compartida. En realidad, se basa en el patrón de esa memoria heredada de la que los exiliados toman parte y la adapta a su manera para que esa "memoria" sea elemento de identidad y pueda ser utilizada por los diferentes individuos otorgándoles una entidad real; es decir, que el recuerdo sea constituyente e identitario, tanto como para volverse tangible. Evidentemente, se trata de una quimera —obsesiva para el autor— que le conducirá a una frustración literaria y vital de manera simultánea —crisis poética y de vida—. La poesía de Jomí García Ascot refleja una crisis existencial, en su caso devenida de su condición de hijo de exiliados, pero que persigue traspasar la eventualidad con ánimo de unificar un origen al que acudir en respuesta a esa búsqueda interior que, a pesar de sus singularidades es igual en todo individuo,

La conciencia del ser, la identidad, se construye pues sobre el vacío, o el doble vacío del recuerdo de un vacío, lugares: soñados, inventados, deseados, de un pasado inexistente y de un presente desasido hasta la toma de conciencia de que solo la mexicanización les permitirá enraizarse en tiempo y espacios históricos, la conciencia del estar" (Mateo Gambarte, 2014: 68-69).

De ahí que muchos de los poemas de Jomí García Ascot se centren en cuestiones sobre el "ser" y "estar", convirtiéndolo en una distinción pilar en cuanto a la construcción de la identidad. Así, lo plasma en su poemario *Estar aquí* (1966).

Ante tal conflicto de identidad, los integrantes de esta segunda generación retoman la escritura en un intento por comprender su propia experiencia. De ahí que no sorprenda que, en muchas ocasiones, las Españas se hayan convertido en *leitmotiv* de sus obras y que

además, al recrear y metaforizar la nostalgia del pasado la mayoría de estos autores se hayan decantado por la poesía como el género que mejor refleja su condición desterrada en cuanto vía para conocer y reflexionar sobre el individuo y su lugar en el mundo. (Gómez Martín, Naharro-Calderón y Taylor, 2017: 279)

Es por este motivo que en la obra poética de Jomí García Ascot, como otras muchas de escritores de la segunda generación, a pesar de inscribirse en literaturas del exilio y temáticas típicas, las preocupaciones se diversifican hasta diluirse el tema exilar y ocupan un destacado lugar en la rama antropológica. No se descarta que el exilio es arranque de inquietudes del ser y posterior creatividad. Pero el poeta opta por ramificar sin límite la temática explorando nuevas vías que mitiguen su angustia vital, por eso su planteamiento es fresco, diferente,

Aunque el exilio se mencione explícitamente muy pocas veces, la experiencia del desterrado se filtra en la casi totalidad de la obra de Jomí García Ascot como un elemento subsidiario del núcleo central de su universo poético que sobrepasa los acontecimientos históricos para enfocarse en algunas de las preocupaciones más persistentes de la condición humana (Rivera, 2017: 323).

En efecto, de manera explícita la referencia del exilio aparece en el poemario *Estar aquí* con "Del exilio" y "Exilio". Tal y como advierte Mari Paz Balibrea sobre el término,

La utilización de las palabras *exilio* y *exiliado* [...] resultó ciertamente excepcional entre los republicanos durante los primeros años. *Exilio* y *exiliado* tampoco fueron términos de uso corriente en la España de la década de los cuarenta [...] lo natural fue que en aquellos años las palabras *exilio* y *exiliado* se empleasen muy poco [...]. Durante la década de los cincuenta y en los primeros años de los sesenta se llevó a cabo la sustitución paulatina del uso de la palabra *destierro* en beneficio de *exilio*. (Balibrea, 2017: 37, 38, 39)

Aunque Ascot alude mediante otros mecanismos al exilio, estas referencias aparecen de forma velada. El poema "España" del poemario *Un otoño en el aire*, por ejemplo, trata el tema del exilio como consecuencia de la Guerra Civil, pero la utilización de metáforas entela el mensaje —habitualmente directo y llano— en una liricidad que sublima tanto la composición que afecta a la eficacia característica del estilo de Jomí García Ascot y, a pesar de todo, no aparece la palabra exilio —o derivadas—. Los topos del exilio están presente en la obra poética de García Ascot: la estación, los pasillos, los cuartos (salas de espera), los trenes, los cafés...

Hay en alguna parte
un cuarto terrible, como sala de espera,
como vestíbulo de hotel,
como alta bóveda de una estación
a la hora de la salida de los trenes
un cuarto terrible y desolado²

² "Recuerdos" (pp. 15-16) del poemario *Haber estado allí* (1970).

Son lugares de memoria, de nostalgia, de contemplación; tiempos y espacios para la meditación, para sanar y asumir la pérdida. Lógicamente invadidos por la tristeza, pero también por la ira, la frustración, incluso el rechazo. Suelen aparecer representados desde una ansiedad claustrofóbica, que a la vez mantiene al ser en una zona conocida que le provee de cierta holgura. Hay miedo a estancarse, pero también a desprenderse. Borges afirma "Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez" (Borges, 2011: 36), pero sin embargo, también admite que "El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una desilusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo" (Borges, 2011:41). Es probable que, dadas estas reflexiones sobre el tiempo, entre otras razones, llevaran a Jomí García Ascot a dedicar el poemario *Del tiempo y unas gentes* al escritor argentino. La paradoja que se establece es tan evidente como insuperable, de ahí, esa bipolaridad que a veces presentan los poemas de García Ascot, la crisis existencial provoca estos altibajos en el ser y en la conciencia de una identidad.

Esta tesis nace con el propósito de conocer la obra poética de Jomí García Ascot en su dimensión total, superando los análisis en los que el exilio figura como epicentro de su poesía, procurando una vista amplia y pormenorizada, respaldada por el análisis verso a verso del poeta. En este conocer se aglutinan diferentes puntos, como saber los ejes temáticos que predominan y cómo se abordan estos temas a nivel estilístico, semántico y literario. También el establecimiento una correspondencia entre estados de ánimo, sensibilidad y sentimiento, la explicación del proyecto poético-comunicativo del poeta a través de las declaraciones en sus poemas y la demostración de una linealidad entre poemas y poemarios atendiendo a la práctica expuesta por García Ascot en su poesía. El análisis exhaustivo y pormenorizado de cada poema responde a este propósito de rigor científico, lejos de interpretaciones subjetivas. Las afirmaciones que aparecen se corroboran a partir de ejemplos concretos y contrastados. En las ocasiones que así lo han requerido, se acompañan de tablas que recogen y clasifican los datos a modo de estadística. De acuerdo con esa escrupulosidad de trabajo, la transcripción de los poemas es lo más fiel a la forma presentada en las primeras ediciones de cada poemario. Así sea la disposición formal (alineación, espaciado, letra...) como aspectos ortográficos. No hay intervención en la reproducción del texto, tal acción se reserva para el apartado de análisis y en las notas a pie de página a modo de aclaración, apoyo o normalización lingüística. Se ha mantenido el orden cronológico de publicación de los poemarios y así aparecen en el análisis. Huelga decir que, a menudo, hay poemas que aparecen por duplicado,

circunstancia en la que se ha mantenido la primera edición —ya que en ningún caso presentaba variantes significativas en el texto— y se ha indicado la repetición en los poemarios o antologías posteriores.

METODOLOGÍA, TERMINOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN

Una investigación tiene como objetivo final averiguar aspectos sobre una o varias cuestiones, pretende, a partir de hipótesis, dilucidar aportando soluciones basadas en ejemplos demostrables y configurando una teoría en relación a las conclusiones extraídas mediante observación. Según el nivel de abstracción del tema investigado y de la fiabilidad y disponibilidad de los datos, pueden originarse distintas teorías que mantengan posiciones totalmente opuestas. Es por ello que la precisión en la recopilación de datos y el tratamiento que se les dé determinarán la autenticidad de la teoría expuesta. Existen diferentes métodos científicos que guardan un gran rigor en las pautas de análisis para evitar comprometer los resultados. De entre todos los existentes, se ha escogido en esta tesis un método de observación por comparación, estableciendo un corpus a partir de la recopilación de los datos y contrastando los elementos entre ellos para determinar su valor. Para dejar constancia de esta labor, se adjunta un aparato crítico de la aparición y variación —en escasas ocasiones— de los poemas, además de una reproducción de toda la poesía a modo de acompañamiento.³

Para el análisis, se han seguido los criterios estipulados en el *Manual de retórica española* de Antonio Azaustre y Juan Casas (1997). La exposición de los recursos y características de los textos está delimitada y favorece la comprensión del lector. Es posible, entonces, encontrar cambios en la ordenación de los conceptos de análisis a fin de concordar con la especificidad de las composiciones. Para la configuración del aparato crítico se han seguido las bases de Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual* (2001), donde se defiende una postura referencial de las versiones existentes de los textos, anotando sus variaciones, si las hubiere, sin juicios sobre la calidad o relevancia de estas, ya que se trata, a menudo, de veredictos subjetivos o que responden a intereses ajenos a cuestiones esencialmente literarias. Así, se han seguido las directrices de estos dos manuales como puntos de referencia, manteniendo una postura rigurosa a la vez que flexible para respetar también las composiciones del autor.

³ Véase anexo I (p. 408)

En línea con la filosofía de Ortega y Gasset sobre el arte, según la cual “la poesía como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real” (Ortega y Gasset, 1938:102), la obra poética de Jomí García Ascot, como tantas otras, representa esa abertura a un plano de realidad irreal, por muy paradójico que esto pueda sonar. Así como la mente humana utiliza el estado del sueño para canalizar vivencias, sentimientos, frustraciones..., el arte atiende a esta función terapéutica a la vez que con aspiraciones testimoniales. Por eso resultan tan interesantes las transiciones tonales y de actitud en los temas que Jomí García Ascot trata a lo largo de sus poemarios, pues ahí radica un interés que congrega, simultáneamente, el estandarte de la segunda generación del exilio

La poesía de Jomí García Ascot es un manual de vida y, aunque pudiera parecer extrema soberbia por parte del autor, este lo presenta con humildad sincera, basado en sus experiencias vitales y con descripciones sensoriales, a modo de una explicación sintomatológica de algunos sucesos a los que el ser humano puede enfrentar durante su vida. Dicha actitud justifica, de nuevo, la necesidad de esta tesis de referir los poemas de manera explícita, para dar cuenta de esta evolución a través del cambio de los “síntomas” y de los diferentes sentimientos que se despiertan en el poeta y a partir de los diferentes estadios o etapas vitales por las que transcurre. A menudo, determinar rotundamente las causas exactas de las decisiones de Jomí García Ascot en cuanto la elección de los temas y la disposición de sus poemas pudiera resultar demasiado osado para un proyecto de investigación que se basa en la interpretación semántica de sus composiciones poéticas. Sin embargo, al observar comparativamente los poemas con pasajes concretos de su vida se responde —y se disipan— las dudas que se pudieran generar.

A la pregunta de por qué la elección de la figura de Jomí García Ascot como objeto de análisis, hay que remontarse a las apreciaciones que algunos estudiosos del exilio han vertido sobre este controvertido tema. Y es que a pesar de que se están produciendo cambios positivos y al alza respecto a la recuperación de algunos poetas de la llamada segunda generación, que han sufrido, como diría Bernard Sicot, un “casi ninguneo” (Sicot, 2003: 16), como también opina Mateo Gambarte,

el interés de esta recuperación se debe enunciar antes de nada con la palabra justicia, derivada de un espíritu de conciencia civil. Se pretende con este trabajo plantar un granito de trigo para que empiece a florecer in interés que acabe con esa situación de injusto ninguneo, indiferencia y olvido (Mateo Gambarte, 1996: 13).

Y floreció.

Hasta hace poco tiempo era prácticamente imposible encontrar en España las obras poéticas de Jomí García Ascot de manera completa, ni qué decir de sus artículos, relatos y cuentos en revistas. Aún sigue en paradero desconocido el primer libro de poesía francesa con el que se inició Jomí en 1944 y del que se tiene noticia gracias a la nota bibliográfica de la edición de *Seis poemas al margen* en 1972⁴,

A la poesía de Jomí García Ascot, a nuestro parecer muy interesante, la han aplastado las herencias familiares. Esta editada en editoriales perdidas y necesita una recopilación y lanzamiento editorial para ser conocida. Es una poesía que sigue teniendo validez y frescura, muy llena de vida. (Mateo Gambarte, 2011: 201)⁵

Sea esta dificultad de acceso a la poesía de Jomí García Ascot otro de los motivos porque su figura despertó interés para esta tesis, en la continuación de la labor del Grupo de Estudios del Exilio Literario de recuperar la obra de estos poetas de la segunda generación.

Urge hacer un alto en cuanto a la utilización de la terminología. Más allá de consideraciones personales, que se han mencionado brevemente más arriba, a modo de consenso —y porque no se puede hablar de términos absolutos en un tema con tanta variación y multiplicidad de sensibilidades—, se ha optado por la utilización de la etiqueta “segunda generación”, “grupo hispanomexicano” y “exiliados”. Con esto no hay una postulación política ni ideológica ni se pretende menoscabar los otros términos que existen en torno al tema —“transterrado”, “refugiados”, “fronterizos”...⁶—, sino que se hace por una cuestión de practicidad a la hora de referirse al colectivo. Es tarea complicada definir aspectos abstractos con precisión y generalidad balanceadas, que intente amparar el máximo de divergencia, pero sin caer en dispersiones que dificulten un reconocimiento de las características del término. En pos de ese consenso, según Federico Álvarez,

Hablamos de “segunda generación” partiendo de criterios solamente genealógicos: generación de los padres (primera, la de los que hicieron la guerra, que coincide aproximadamente con la generación del 27 o “de la República”) y “generación de los hijos” (la de los que la vivieron con menos de 14 o 15 años) (Álvarez, 2011: 41).

Jomí García Ascot pertenece, pues, a esa “segunda generación”. Se habla de que el exilio es siempre una condición impuesta, pero en realidad para los que forman parte de la primera generación se trató de una decisión. Evidentemente que fue una elección entre vivir o morir, pura supervivencia individual y de su familia, pero fue, al fin y al cabo, una decisión. Sin embargo, los llamados “niños de la guerra” no tuvieron el destino en sus manos, fueron

⁴ Véase infra el análisis del poemario *Seis poemas al margen* (1972)

⁵ He de manifestar que la mayoría de los materiales de Jomí García Ascot recabados para esta tesis han sido facilitados por su hijo Diego García Elío, al que agradezco inmensamente su predisposición en todo momento.

⁶ Véase Mateo Gambarte (1996: 38, 55, 59, 60, 63).

herederos del juicio de sus padres, realmente ellos sí fueron exiliados por imposición⁷. Sus padres habían defendido España bajo su percepción y creencias republicanas —o de izquierdas—, habían desarrollado un amor a su tierra y un sentido de pertenencia que, en la mayoría de los casos, los hijos no heredaron ni consiguieron experimentar con una vivacidad y sentimiento reales, más allá de las enseñanzas, anécdotas familiares y ficciones extraídas de la literatura y la educación que recibieron en los centros destinados para la enseñanza de los de su condición⁸, como el caso del instituto Luis Vives. De manera consecuente, pues,

Para los nacidos en España y emigrados de niños a América Latina, las ávidas lecturas complementaban nuestra carencia de recuerdos propios y la memoria de nuestros padres o la del círculo de amigos que venían a nuestra casa [...] La formación de un "niño de la guerra" [...] no se detenía en los libros de historia. Las lecturas se prolongaban en la literatura (Aínsa, 2011: 25).

Recuerdos idealizados, ficcionalizados, literaturizados⁹, en definitiva, una memoria no propia, creada sobre un pasado ajeno. Los sentimientos de desarraigo son compartidos, pero se experimentan desde otra dimensión y con una concepción distinta de estos. Quizás sea España el motivo de esa condición de exiliados, pero es su exilio el de un origen que desconocen, que apenas si lo aman más allá de la nostalgia familiar. Son el eco de un lamento de otros.

Esta poesía se caracteriza por una sorprendente intensidad del sentir desterrado. Como si, en ella, el exilio heredado cobrara una fuerza equiparable o, algunas veces, incluso mayor que en el caso, histórico, de los poetas de primera generación, fenómeno habitualmente atribuido al impacto de los hiperbolizantes relatos familiares y escolares de los años de infancia y juventud o a la necesidad de un anclaje tanto más pronunciado cuanto más irreal. Los hispanomexicanos se encuentran así dotados de una hipermemoria (prestada) de la Guerra Civil y de España apenas conocidas en vida (Sicot, 2017: 19).

Sin embargo, esta herencia causó, si cabe, un paroxismo infinito en su existencia, quedando plasmada a través de sus manifestaciones artísticas. En Jomí, por ejemplo, no solo sus ensayos o su poesía recoge esa perturbación de la condición de exiliado, también se filtra en cada una de las escenas rodadas de *En el balcón vacío*. Según Álvarez, "los más

⁷ "el hecho de que el proceso de integración del exilio en un niño que no entiende por qué sufre el destierro, que no tiene responsabilidad en él y que le es impuesto, es diferente del de un adulto que conoce las razones por las que tiene que marcharse indefinidamente de su residencia, aunque no sea o no se sienta responsable de esas razones. Y ello a pesar de que cualquier persona que haya tenido que exiliarse de adulto podrá decir que la urgencia del exilio impedía el control y el racionamiento pleno de lo que sucedía. Ciertamente es también que, con el tiempo, alguien que haya vivido la experiencia del exilio de niño puede ser capaz, cuando es adulto, de explicar en términos políticos e históricos su exilio o el de su familia, y normalmente puede reconocer hasta qué punto ello forma parte de su propia identidad" (Céspedes, 2017: 260).

⁸ Evidentemente, no se trata de una competición de agravios, pero debe tomarse una postura de comprensión ante la actitud, las formas, los intereses... de los exiliados de "segunda generación".

⁹ "Tal vez sea Jomí García Ascot el menos español de todos los hispanomexicanos. Declara, en una entrevista: "Yo soy el que menos he conocido España de mi generación. Iba los veranos a visitar a mis abuelos" (Mateo Gambarte, 1997: 133).

jóvenes eran, paradójicamente, los que con más desazón heredaban el espíritu nostálgico de sus padres: un intimismo que venía de afuera. Era un exilio ya asumido como condición" (Álvarez, 2011: 47). Sin embargo, existe en los miembros de esta "segunda generación" una voluntad desmitificadora que el concepto exilio había ido acumulando. El tema se aborda desde diferentes perspectivas, lo que Caudet llamaría "dialogizar el exilio" (Caudet, 1995: 31). Se distancian, paulatinamente, de las enseñanzas familiares, del gueto cultural español que tanto coartaba y regía su identidad.

lo que yo llamaría "intertextualidad negativa" o "ansiedad de la influencia" término este fijado por Harold Bloom. Según el crítico estadounidense, los poetas con personalidad escriben en contra de sus precursores, es decir que la lectura crítica debe centrarse sobre la forma en que la escritura del poeta precursor ha sido superada en la obra del poeta menor (Naharro-Calderón, 1986: 398).

Jomí García Ascot llegó a México con doce años, en plena adolescencia, una edad sumamente complicada, donde los individuos realmente se desprenden de la salvaguardia paternal y se lanzan a explorarse como sujetos independientes, y lo hacen a distintos niveles. Es la etapa de la configuración de la personalidad, del temperamento, es el momento de la desenvoltura social lejos del amparo de la familia, es el primer gran momento de exposición social, siendo conscientes de sí. Al enfrentar estos cambios en un marco ajeno, extraño se producen verdaderas crisis existenciales, traumas y frustraciones que requieren un mayor esfuerzo por parte del individuo para enfrentarlos, lidiar con ellos y llegar a superarlos —o no— en la medida de sus posibilidades,

los jóvenes del exilio serán más propensos que sus mayores a integrar en ese fondo de nuevas influencias, nuevas costumbres o hablas, con frecuencia con una clara voluntad sincrética y desarrollando, en no pocos casos, el sentimiento de doble pertenencia (Rodríguez, 2017: 10).

Max Aub siempre decía que “uno es de donde hace el bachillerato” y Jomí García Ascot lo realizó en el Instituto Luis Vives¹⁰ bajo la tutela de Emilio Prados. A él le dedicó su tesis y algunos poemas¹¹. Allí pasaría siete años cursando secundaria y la preparatoria¹²,

Las aportaciones de la comunidad intelectual del entorno anfitrión, mexicanos como Octavio Paz o Fernando Gamboa, los cubanos del Grupo Orígenes como Eliseo Diego, Cintio Vitier, así como los españoles de la primera generación del exilio: Carlos Velo, Luis Buñuel, Emilio Prados, conforman un capital simbólico con gran ascendencia sobre el conjunto de la generación hispanomexicana (Muñoz Bastide, 2017: 236-237).

Es la condición hispanomexicana la que ha generado numerosas controversias. En esa voluntad obsesiva de clasificación, diversos eruditos cuestionaban las obras de los exiliados españoles en México como una literatura esencialmente mexicana, mientras que otros se afanaban en afirmar lo contrario, reivindicándose como españoles de pleno derecho: “Una generación aclimatada en México, con hijos y nietos mexicanos, con padres y otros parientes fallecidos y enterrados en México, con una educación universitaria o inicialmente publicada en México “¿no debe ser considerada mexicana?”” (López Aguilar, 2012: XIX-XX). Para Antonio Carreira, la respuesta es clara,

Uno de aquellos niños, Carlos Blanco Aguinaga¹³, ha defendido la pertenencia de esa generación que es la suya, a la literatura española del exilio, con igual derecho que la de sus mayores. A nuestro juicio se trata de un error, porque tales escritores en distinto grado si se quiere, son sencillamente mexicanos nacidos en España, Francia (Angelina Muñiz) o Túnez (García Ascot), es decir, en un estado más periférico que Yucatán o Tamaulipas (Carreira, 2015: 17-18).

Servido el dilema, la condición de exiliado de “segunda generación” procura un doble nivel exilar y de des pertenencia, un desarraigo existencial y un rechazo del prójimo, un sentimiento *nepantla*¹⁴, que les obliga a legitimar su origen, que apenas conocen, a través de una literatura que declaran profundamente española al tiempo que exigen el

¹⁰ “El Instituto Luis Vives se fundó el mes de agosto de 1939. No habían transcurrido dos meses de la llegada del primer barco a México y ya estaba funcionando una institución de enseñanza en el exilio. Durante los primeros meses la tarea fundamental del Vives fue regularizar a los alumnos para colocarlos en el nivel escolar que les correspondía y preparar a aquellos que, por los estudios realizados en España y por edad, estaban en condiciones de ingresar a la universidad para iniciar sus estudios profesionales. Las ideas guía de la enseñanza que se impartió en nuestra escuela, se inspiraban en los principios pedagógicos de Don Francisco Giner de los Ríos y de Don Manuel B. Cossío que se habían plasmado en la Institución Libre de Enseñanza y el Instituto Escuela, en donde ya habían participado activamente, como profesores o alumnos, algunos de los integrantes de la plantilla original de profesores de los primeros años de vida del Instituto Luis Vives” (Perujo, 2000: 131-132).

¹¹ “Emilio Prados” en *Un otoño en el aire*; en *Estar aquí* (1966), la sección “Decir” se inicia con unas palabras de Prados: “el lenguaje que nos da su misterio, nos realiza”. En esa misma sección, “Un poema” (p. 26) aparece con la apostilla: “a Emilio Prados Siempre”; también aparece su nombre de pila en la *enumeratio* del poema “Desde aquí” de la sección “Personas”, vid infra.

¹² Había cursado la primaria en el Lycée Neuilly

¹³ Recuérdese que es coetáneo a García Ascot.

¹⁴ Palabra y condición liminal en lengua náhuatl que significa “intermedio” o “ni de aquí, ni de allá” (Gómez Martín, Naharro-Calderón y Taylor, 2017: 275).

reconocimiento de una identidad a todos los efectos. El hastío por parte de los exiliados de la “segunda generación” ante la postergación se transforma en un conformismo que intenta definir —que no justificar— su naturaleza: “los viejos se morían como españoles, los niños crecían ya como franceses, mexicanos, argentinos. Y los que no éramos ni jóvenes ni viejos nos convertíamos en híbridos complicados, mitad españoles, mitad otra cosa, inevitablemente” (Durán, 1974: 185). Es el carácter híbrido, la dualidad, idiosincrásico de los exiliados de “segunda generación”, aquello que los sitúa en una tierra de nadie, que dificulta su definición, y eso provoca cierto rehazo en el seno de la crítica literaria, de acuerdo con la postura que Juan Rodríguez defiende,

Más allá del debate nominal, parece haber acuerdo en abandonar la comodidad del manual —o de la Wikipedia—, en contextualizar ciertos usos que nos ha legado la tradición, desvelando tanto sus mecanicismos como sus mistificaciones o esencialismos y evitando encorsetar la complejidad de los fenómenos históricos y culturales es clasificaciones y compartimentos estancos (Rodríguez, 2017: 6).

Una muestra de ello es el caso de Jomí García Ascot, que no solo debe atenderse a cuestiones históricas o culturales, sino teniendo en cuenta cuestiones personales, preferencias, situaciones puntuales del individuo. Un ejemplo de la permeabilidad que debería preservarse con la terminología se da a raíz de las publicaciones del exilio. La revista *Presencia* se considera como una publicación de los “mayores” y *Clavileño* como la de los “pequeños” de la segunda generación, y Ascot, fue impulsor de la primera, aun y pertenecer a esos “pequeños”¹⁵.

La destrucción o el amor es un poemario que Vicente Aleixandre escribió entre 1932 y 1933. A menudo, el título generaba confusión, pues se identificaba esa “o” como una disyuntiva entre los dos términos, pero, en realidad, la propuesta trataba sobre la descripción de una misma realidad que puede utilizar ambos vocablos. De esta manera, la relación que se establece entre ambas voces es de igualdad. Igual ocurre con la expresión acuñada como hispanomexicano, que permite aunar y reconciliar rasgos que se consideraban incompatibles entre sí y que resume la paradoja que los miembros de la “segunda generación” llevan en sí mismos:

Desde la perspectiva vital, el mundo mexicano se impuso con todas sus manifestaciones políticas, económicas, culturales, profesionales, etc. (Segovia, 1998). Todos tienen sus dos pasaportes. En cuanto a tañe a la propia estructura vital de la persona, la simplificación disyuntiva, a día de hoy esa "o" resulta identificativa o asociativa. De los que todavía viven en México, se puede afirmar, con las salvedades precisas, que se sienten más mexicanos que otra cosa (Mateo Gambarte, 2017 :14).

¹⁵ “El hecho de que la revista de los "pequeños" —*Clavileño* (1948)— precediera en unos meses la de los "mayores" —*Presencia* (1948-1950)— es una ironía que prueba lo relativo de la edad: ambas, junto a *Segrel* (1951), son fruto de las diferentes (aunque conectadas) unidades de una misma conexión generacional” (Rodríguez, 2017: 10).

La pléyade hispanoméxicana había sido educada en tierra de acogida, se había integrado en una cultura foránea —respecto a su lugar de nacimiento—, había comenzado su actividad profesional y se asentaría —establecería su residencia y formaría su familia— en México. Desde la percepción de la “primera generación” y también de los que se quedaron en España, los miembros de la “segunda generación” eran esencialmente mexicanos, mientras que para los nativos eran españoles. Se escindían entre dos realidades, ajenas ambas, y la elección era imposible porque no dependía de su criterio tanto como de la aceptación del prójimo, lo que Steiner vino afirmando como individuos que no tendrían “ni patria ni bandera ni himno” (Iwasaki, 2020). Y esta condición les producirá un terrible vacío existencial. José Gaos acuñaría dos términos para expresar esta naturaleza “transterrados” y “empatriados”. Por cuestiones de supervivencia, los individuos acabarán estatuyendo un pacto —de no agresión— de vida con la tierra de acogida.

Teniendo en cuenta que “la idealización del exilio fue una consecuencia inmediata de la idealización de la guerra civil y de la República” (Segovia, 1995), la obra artística de los exiliados —fueran de la generación que fuesen— queda a menudo imbuida bajo el membrete de “pieza del exilio”, estigmatizándola y prejuizgándola —con cierta arbitrariedad y sin previo análisis— al género exilar. Por decirlo de algún modo, toda obra producida por un exiliado era un suma y sigue del tema del exilio, se incluía en el mismo cajón de sastre. De ahí, ese esfuerzo por parte de los miembros de la segunda generación de reivindicar su singularidad artística, de reformular el estilo, la forma y los temas. Hay un estudio para alcanzar a un público mayor, para cautivarlo de nuevo. La destreza de este conglomerado fue la de empuñar una etiqueta común “segunda generación” y exhibir una individualidad artística, es decir, ser heterogéneo en la homogeneización impuesta.

DE JOMÍ GARCÍA ASCOT Y SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

En carta de Anselmo Carretero Jiménez a Lois Tobío Fernández con fecha de primero de enero de 1942 afirma,

Veo con alguna frecuencia a García Ascot. Trabaja en la propaganda inglesa y sigue tan simpático y leal como siempre. La otra noche estuve cenando en su casa, con él y su mujer [...] es hombre agradable y la conversación que con él tuve me confirmó el concepto que tenía puesto en el Ministro: conoce mi oficio y se entera de lo que pasa a su alrededor (Carta de Carretero, 1942).

En otra ocasión, 10/05/1943, repite al mismo destinatario, "Felipe García Ascot continúa trabajando en la propaganda aliada; creo que recientemente le han subido el sueldo. Es muy buena persona y muy simpático; y tengo con él una buena amistad" (Carretero, 1943)¹⁶. Así es, Felipe García Ascot desempeñó de manera resolutiva, gracias a su talante, el papel de cónsul general en Rabat, Lyon y Bayona. También ostentó el cargo de Secretario de la Embajada de la República en París y , según Fresco que "uno de los elementos más valiosos en el Servicio aliado de Información en México"(Fresco, 1950). Podría determinarse que con el desempeño de estas actividades adquirió una posición aventajada en los movimientos interculturales y sociales para salvaguardar la integridad de los refugiados. Jomí García Ascot parte ya con una consolidada base política. La vena artística viene infundada por su madre, María Luisa Fernández de Martini, directora de la biblioteca del IFAL; por su tía política Pilar Saiz¹⁷, que estuvo al frente de la biblioteca del Instituto Francés en México, y por su tía paterna Rosa García Ascot, pianista y compositora miembro del *Grupo de los ocho*¹⁸. La mixtura de sus orígenes¹⁹, además, le proporcionó esas inquietudes que plasmó en sus obras. Con este panorama familiar fue García Ascot forjando su identidad en un exilio que le fue sobrevenido igual que a María Luisa Elío, su futura mujer, que después de que su padre fuera detenido, cruzará la frontera francesa en 1938 junto con su madre y hermanas; en 1940 se reencontrará toda la familia en el *De Grasse*²⁰ rumbo a tierras mexicanas. Estas alianzas entre exiliados se volvieron comunes, tal vez por el sentimiento compartido, quizás por un origen, una cultura, una lengua que los hermanaba.

José Gaos será quien imparta el curso de filosofía en la UNAM con el que Jomí García Ascot consiga la maestría con su tesis *Baudelaire, poeta existencial*, dedicado a su venerado Emilio Prados. Esto le permitirá dar clases de literatura en el México City College durante dos cursos (1949-1951) y en la Facultad de Filosofía de la UNAM (1951-1952). Con apenas veintitrés años, García Ascot amplió su contacto con el mundo cinematográfico y en 1950 dirigirá el Cine-club de México en el IFAL, donde además dará clases de literatura (1951-1953) y el Cine-club Universitario de la UNAM, donde será profesor de la Facultad

¹⁶ Carta mecanografiada del *Epistolario de Lois Tobío* acceso en línea Consello de Cultura Galega, http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistolario.php?epistolario=10267

¹⁷ Contrajo matrimonio con Blandino García Ascot, hermano de su padre.

¹⁸ Formación musical perteneciente a la llamada Generación del 27.

¹⁹ Padre español, madre nacida en Estambul (francoturca), hija de un padre español y una madre italiana.

²⁰ Fernando Gamboa coordinó el zarpe de los "barcos de la libertad", la Junta de Cultura Española viajaba a bordo del *De Grasse* .

de filosofía durante un año (1951-1952). Mostrará interés por el cine documental y se pondrá al servicio de Carlos Velo y colaborará en diversos de sus proyectos como *Torero!* Dirigirá los documentales *México desconocido* (1956) y *La tierra verde* (1957). También tendrá su participación en *Raíces* de Benito Alazraki. Sus opiniones empiezan a ganar peso y se hará un hueco con una columna en el suplemento "México en la cultura" de *Novedades*, donde escribirá regularmente sobre cine²¹. También tendrá un papel destacado en la *Revista de la Universidad de México*, dirigida por Jaime García Terrés. Compaginará estas actividades de escritura con la dirección de noticieros y documentales, desempeñará el cargo de director técnico²² a las órdenes de Manuel Barbachano Ponce. Colaborará, también, en la adaptación cinematográfica de la novela de Benito Pérez Galdós *Nazarín*, dirigida por Luís Buñuel. También lo hará en *Sonatas* de Juan Antonio Bardem²³. Ese mismo año, 1959, será nombrado Primer secretario del Movimiento Español 1959.

En lo personal, García Ascot contraerá matrimonio en 1952 con María Luisa Elío, exiliada también, nacida en el año 1926 en la ciudad de Pamplona. Su padre, Luis Elío, desempeñaba los cargos de juez municipal y de presidente de los Jurados Mixtos de Trabajo de Pamplona. Tras el golpe de estado, Luis Elío fue detenido en su domicilio²⁴ y se mantuvo oculto durante el período que duró la guerra²⁵. En vista de los acontecimientos, su esposa y las tres hijas se exiliaron en primera estancia en Quincy, una ciudad a las afueras de París. Allí las niñas²⁶ comenzarán su etapa escolar durante tres años²⁷, después partirán a bordo del *De Grasse* hacia México. Es inevitable observar ciertas similitudes vitales entre María Luisa Elío y Jomí García Ascot, ambos exiliados por las implicaciones

²¹ *El cine al día*, columna de "México en la cultura" de *Novedades* bajo la dirección de Fernando Benítez; el diseño corría a cargo de Vicente Rojo y Miguel Prieto.

²² Producciones Barbachano Ponce- Teleproducciones S.A.

²³ Homónima de la novela de Valle-Inclán, protagonizada por Francisco Rabal, María Félix, Aurora Bautista y Fernando Rey.

²⁴ "En 1936 Luís Elío, perteneciente a una de las más destacadas familias de Navarra, formado por los jesuitas, emparentado con algunos de los nombres más notorios del carlismo y poseedor de una situación económica acomodada, es juez y presidente de los Jurados Mixtos de Navarra. Y el 19 de Julio es culpa suficiente que Luis Elío haya sido, por íntima honestidad, liberal y republicano para que, a mediodía, vayan a buscarlo falangistas y requetés para sumarlo a los cientos de personas que, sin juicio son asesinadas en Pamplona" (García Ascot, sin fecha, original mecanografiado, "Nota preliminar" p.1). Véase anexo (p. 658)

²⁵ Permaneció encerrado en un cuarto a pocos metros de la Ciudadela pamplonesa, donde se llevaban a cabo las ejecuciones, y escuchando las terribles torturas de aquellos que no tuvieron la suerte de escapar de las sentencias de muerte. Su obra, *Soledad de ausencia. Entre las sombras de la muerte. España (1936)*, narra la turbación de esos episodios (Eder, 2003).

²⁶ Carmen, Cecilia y María Luisa Elío Bernal, con quince, catorce y once años respectivamente.

²⁷ Esperaban el regreso del padre, Luis Elío, que estaba retenido en el campo de concentración de Gurs.

políticas e ideológicas de sus padres²⁸ y educados en instituciones francesas²⁹, además ambos gustaban del cine y la música. En esas contingencias comunes era bastante probable que ambos convergieran y encontraran en el otro un espacio identitario del que proveerse. Sin embargo, en 1968 pondrán fin a su matrimonio y María Luisa regresará con Diego, hijo de ambos, a España.

En 1960 se inicia una etapa crucial en la vida de Jomí García Ascot. De la mano de Alfredo Guevara se trasladó a La Habana³⁰ y gozó de un período de bonanza tanto a nivel personal, laboral como sentimental. Allí dirigió *Los novios* y *Un día de trabajo*, escenas de la película *Cuba 58*. Participó activamente en revistas dedicadas sobre todo al cine — *Orígenes*, *Cine Cubano*—, se adentró en el círculo de intelectuales, donde se codeará con destacados poetas y autoridades artísticas, dará conferencias, entre ellas, una dedicada a Emilio Prados y germinarán los primeros trazos del guión de lo que, posteriormente, se convertirá *En el balcón vacío*. En ese contexto social y político, resultado del triunfo de la revolución y la caída de Batista, Jomí García Ascot experimenta un estallido artístico que encuentra su concreción a nivel tangible³¹.

Cuando de Jomí García Ascot se trata es ineludible la mención de *En el balcón vacío*³², la película que, junto a su mujer María Luisa Elío y Emilio García Riera, le confirió una reputación y reconocimiento cinematográficos celebrados hasta la fecha. “La forma de un film implica [...] una actitud existencial ante el mundo [...] una auténtica y profunda reivindicación del realismo [a propósito de *En el balcón vacío*]” (García Ascot, 1961); esta afirmación encaja con la defensa de realidad que esta tesis plantea sobre la obra poética de Jomí García Ascot. Renueva el compromiso testimonial, pero con una reelaborada forma de presentación al público. Valga decir que la película se inicia con la voz en *off* de María Luisa Elío, que relata el estallido de la Guerra Civil española, y que se basa en los apuntes

²⁸ En el caso de María Luisa Elío, además, su familia pertenecía a la aristocracia navarra; en 1937 sus bienes quedaron incautados por derecho de guerra y su nombre figuraba en la lista de dirigentes políticos de izquierdas más destacados de España. También Luís Elío, como Felipe García Ascot, era considerado un hombre cultivado, intelectual, íntegro y de altos valores humanitarios. Conocedor de la Biblia y profundamente crítico, siempre avezado a resolver injusticias sociales y de enorme generosidad, cedió las casas del pueblo y parte de sus tierras a los que las trabajaban para dedicarse a la judicatura.

²⁹ Educación primaria.

³⁰ Batista pierde el gobierno de Cuba a manos de Fidel Castro, se respiran aires de revolución, de cambio que se reflejarán en las posteriores composiciones de García Ascot.

³¹ Será considerado ya como importante autoridad crítica y este reconocimiento le llevará a formar parte del jurado del *Premio Literario Casa de las Américas* junto a otros célebres artistas como Alejo Carpentier, con el que tramará una estrecha amistad.

³² “*En el balcón vacío* se hizo acreedora al Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI), en el Festival de Locarno, Suiza, en 1962, y al Jano de Oro en el de Sestri-Levante, el año siguiente. Tiene además la distinción de ser la primera película hecha sobre el multicitado tema del exilio” (Garmendia, 2011).

autobiográficos de la escritora —lo que ahora se calificaría como “película basada en hechos reales”³³—.

Además de esa documentada realidad que pretende trasvasarse mediante el arte para que este dé cuenta de la historia a través de la transformación artística, también es un catálogo de recuerdos con el que el público pueda encontrar una conjunción identitaria,

En el balcón vacío no sólo habla del exilio español tras la Guerra Civil sino que éste funciona sobre todo como “disparadero” de relaciones inconscientes, como mecanismo asociativo para *filmar recuerdos*, para acudir a la búsqueda de un pasado —la infancia— paradisiaco y esencialmente irreencontrable (Castro de Paz, 2017:246).

Esta parece ser, entonces, la actitud general que García Ascot adquiere para sus manifestaciones artísticas, un compendio entre memoria como testimonio y una búsqueda de identidad que englobe al individuo y se reconozca. Se establece un patrón artístico, un *modus operandi* que derrocaría cualquier acusación de poca implicación socio-histórica y elevaría la existencia de un discurso sólido y comprometido con los valores republicanos a la vez que con los exiliados —y no solo por su condición, sino exigiendo su cualidad humana y su derecho a ser con una identidad propia—. En el estudio de Jaime Céspedes, *En el balcón vacío: de la literatura al cine* se elabora un análisis comparativo entre la literatura —la palabra— y la película —la imagen—. Es importante comprender que el guión está adaptado a la imagen y resulta curioso, como indica Céspedes, que la palabra “exilio” no aparece en los apuntes de María Luisa Elío, así como tampoco —lo hace en contadas ocasiones— en la obra poética del autor³⁴. Al igual que en los textos de Elío, la película abarca más allá de la problemática primera del exilio, no se limita a una definición fidedigna realista del suceso, sino que explora cuestiones subjetivas donde el sentimiento y la casuística personal juegan el papel decisivo tanto en la concepción como en la interpretación: “el planteamiento general de Elío rompe de entrada con la expectativa de un relato descriptivo o justificativo para sumirnos en una visión interior de la problemática de su exilio” (Céspedes, 2017: 261). Esto es, precisamente, lo que ocurre —y lo que pretende el autor— en la obra poética de Jomí García Ascot. El poeta reparó en la potencia que tenía pluralizar el discurso y darle diferentes espacios para su dilatación, este nuevo

³³ El conjunto de textos se publicó como un todo en 1995, aunque previamente había aparecido en una publicación de la Universidad Nacional de México antes de pasar a ser el apoyo esencial *guionístico* de la película—“Elío es la única responsable de los diálogos, si bien realizó la adaptación de la obra en colaboración con García Ascot y con el asistente de dirección, Emilio García Riera” (Céspedes, 2017: 260)—. En 2002, se reeditó con en *Tiempo de llorar y otros relatos*, en la editorial Turner. Recientemente, la Editorial Renacimiento ha publicado una nueva edición con prólogo de Soledad Fox Maura (2021).

³⁴ Véase estudio infra.

ademán es el que ha asegurado el éxito de su empeño³⁵. ¿Cómo se consigue esta universalización en un público más amplio, en un tercero ajeno al drama del exilio, cómo se persuade al individuo a aceptar al exiliado en un marco fraternal que los iguala y los identifica bajo la misma comunidad? La respuesta es a través del minimalismo, el “menos es más” se convierte en un estandarte efectivo en el discurso exilar, la sugerencia implica misterio, y nada más atrayente que la curiosidad. El hartazgo del detalle, de sermones dogmáticos, de la apelación a la ética se deja —siempre de manera guiada— en manos del público, que se siente parte, logrando el principio de esa comunión que tanto se ansía:

El valor universalista de la película se somete al juicio ideológico del espectador que reconoce las marcas históricas que sitúan el exilio en el contexto de la Guerra Civil Española, como puede apreciarse en las inscripciones de la celda del preso con el que simpatiza Gabriela: “ROTE FRONT, CNT, FAI, UGT, SALUD CAMARADAS, JSU”. Aunque la identificación se haga de manera silenciosa, sin discursos ideológicos en *off* que lo precisen, el director no oculta cuál es su bando, pero lo hace sin establecer diferencias ni recordar las grandes divisiones y los grandes enfrentamientos que hubo (Céspedes, 2017: 263).

El minimalismo también se deja notar en el discurso exilar, se evidencia una rotura entre referente y referencia, la palabra por ella misma no puede significar la envergadura de tema y se fragmenta; en la poesía lo hace a través de imágenes —metáforas— y en el cine a través de imagen simbólicas. La importancia de que los códigos sean descifrados en el mensaje depende de la habilidad del artista. Cuando se alude al fallo del lenguaje en su labor, no solamente se refiere a la inefabilidad romántica, sino a una carencia de referentes comunes donde anclarse a partir de un código de identificaciones compartidas, como consecuencia del

abandono de la concepción judeocristiana del signo lingüístico, según la cual el signo representa el ser, lleva a la conciencia de la vaciedad de las palabras (por falta de designación, no de significado) y de la crisis del lenguaje como instrumento para decir el ser (Céspedes, 2017: 269).

El crítico propone dos poemas de Ascot —“Poema es...” (p. 15) de *Un modo de decir* (1975) y “Al romper la mentira” (p. 67) de *Haber estado allí* (1970)— como muestra de este lenguaje fallido, pero sus poemarios al completo se vertebran alrededor de este tema. Sin embargo, la propuesta poética de García Ascot, a pesar de todos los reproches que lanza contra el lenguaje, se radica en el “decir”, en la palabra. Ciertamente que él plantea una

³⁵ Como J. Céspedes advierte con *Cuaderno de apuntes* de Elío —y en acuerdo con Álvaro Mutis y Salvador Elizondo—: “lo que vivió es la esencia misma de su texto, que no pretende razonar ni justificar lo vivido (aunque intentemos aquí hacer más comprensible su discurso), sino que manifiesta una vivencia existencial de carácter universal.” (Céspedes, 2017: 261). Se comprueba que esta nueva manera de transmitir el exilio tiene ese carácter íntimo con valor de expresión y reconocimiento universal. También Buñuel, con vistas a este carácter global, utilizó un mecanismo similar en su película *Los Olvidados* (1950) —patrimonio de la humanidad según la UNESCO—, en la introducción se indicaba que las imágenes bien podían pertenecer a cualquier lugar, con el propósito de radiar el mensaje lo máximo posible.

palabra "nueva", que signifique a la vez que represente e identifique. El cambio parte del usuario —se vislumbran aquí ciertas influencias de la concepción romántica del artista— que ha sido el causante de la corrupción y el truncamiento lingüístico. De ahí esa fijación de reelaborar el discurso, de buscar nuevas formas de transmisión eficaces de la expresión del individuo.

Una de las claves de *En el balcón vacío* es el repertorio musical elegido para significar las diferentes escenas. Como es de conocimiento popular, la música, a la vez que el silencio, son los idiomas universales sin barreras idiomáticas. A menudo se define a Jomí García Ascot como melómano, él utilizó otro término en su *Con la música por dentro* (2006) "este es el libro de un adicto a la música que, a lo largo de más de cuarenta años, ha recibido de ella mucho placer" (García Ascot, 2006:20). Se confesaba con adicción a la música por la satisfacción que de ella obtenía, mas lo relevante en ese prólogo es "compartir ese placer con otros. Y discutir un poco, sin afán de disputa, sobre cosas que han surgido en mi cabeza a lo largo de esos años. Charlar de música, eso es todo" (García Ascot, 2006: 20). Es decir, está buscando, en cierta manera, poner en comunión "cosas que han surgido en mi cabeza" —y no todas son de cariz musical—; sigue indagando sobre el individuo a través de un aprendizaje de otros, aprenderse a sí mismo; continúa con esa persecución de una identidad propia a partir de la comunión de los individuos. Hay un matiz que determina y respalda de nuevo la defensa de esta tesis en cuanto al discurso exilar de Jomí García Ascot, y por extensión al resto de miembros de la segunda generación, y es esa actitud transigente, sin pretensión ni dogmática ni didáctica, no se apuesta por una verdad sino por la variedad de la verdad según cada individuo: "Claro está que toda charla es arbitraria y subjetiva. Este libro no pretende ser otra cosa" (García Ascot, 2006: 20) Ahí queda sentenciado: ni este ni ningún libro de Ascot pretende una verdad absoluta, no es lo que a él interesa, realmente cree que no es de su competencia. Su intención es otra, aunque tampoco se limita a un simple testimonio literaturizado, tampoco es una mera exploración y sanación del "yo" interior; busca la identidad en lo común de la afirmación aristotélica: "el ser humano es un ser social por naturaleza". En esa línea de evitar un sermón autoritario —autoridad moral por su condición de exiliado—, en *En el balcón vacío* se seleccionan músicas como *El paso del Ebro*, "una canción más asociada con el anarquismo que con el comunismo" (Céspedes, 2017: 263), la sonata BWV 1031 de J. S. Bach, "en versión para piano: música clásica, aunque también música nostálgica y de connotación pastoral por su carácter de siciliana" (Céspedes, 2017: 263), "En Chiclana me crié" de *La verbena de la paloma*. Nuevamente la aproximación del

discurso exilar se hace desde otros ángulos que puedan aportar nuevos matices sobre el testimonio cruento, de la ferocidad de los hechos.

Jomí García Ascot amplió su nueva técnica de discurso a otros campos con los que coqueteó con éxito: la publicidad y la novela negra. En cuanto a la publicidad, además de trabajar para Manuel Barbachano Ponce, como se indicó anteriormente, también lo hizo para Noble y Asociados (1961-1963); McCann Erickson (1963-1978); y para ICONIC (1979 - 1985). La actividad publicitaria de Jomí García Ascot le permitió dedicarse a la contemplación de lo que le rodeaba y, además, le obligaba a trabajar la intuición para averiguar aquellas informaciones veladas y construir un artefacto empático para persuadir al prójimo. Por ello, la publicidad requería de individuos con altas habilidades creativas,

Era y es una tarea compleja, no solo era cuestión de estudios, tenía mucho de arte y de saberes distintos. El creativo publicitario era una ocupación muy intuitiva por aquella época. Debía de ser como un buen perro de caza: olfatear por las calles, por las relaciones personales, por todas las actividades diarias: ver a la gente, estar en los bares, restaurantes, cines, centros comerciales y pequeñas tiendas... En una palabra, oír y escuchar los intereses y las necesidades, los gustos y los disgustos, lo que falta y lo que le gustaría que hubiera del consumidor. El publicista debía ser un termómetro. Debía tomar la temperatura de los comentarios de los clientes para satisfacer sus necesidades, deseos o para inducirlos con su lenguaje, con sus querencias... (Mateo Gambarte, 2017b: 289-290).

Así es como García Ascot estableció el mecanismo de funcionamiento de su discurso, estudiaba el receptor del mensaje para adecuar la información y hacerla atractiva y, de este modo, que fuera efectiva. No se trata de una burda manipulación, al contrario, el poeta consideraba de tal importancia el mensaje y que tuviera un calado, que amoldó la forma de cómo presentarlo, pero no debe verse como un sacrificio, sino como una transformación. ¿Qué relevancia tiene un mensaje sin ningún tipo de calado en el receptor? Por ello, la estrategia de Jomí García Ascot se basa en el estudio de la identificación del sentimiento y presenta en su multiplicidad las posibles manifestaciones, dilatando tanto el espectro como la certeza de su recepción. Ascot fue un ferviente partidario de la innovación, la difusión global y un incansable innovador de formas comunicativas y expresivas para poner en comunión a los individuos. Además de las cuestiones morales, metafísicas... la publicidad no deja de ser un negocio y como tal también lo entendió y consideró Jomí, que encontró un importante sustento económico, aunque no perdiera de vista sus otras metas.

Música, cine, publicidad, prensa, poesía y novela negra. *La muerte empieza en Polanco* (1987) fue la única novela de Jomí García Ascot, publicada de manera póstuma en 1986. Juan Rodríguez, en su análisis del texto aporta datos definitivos que ratifican la autoría, autenticidad del manuscrito, que le confieren todo el mérito a Jomí García Ascot,

“Gracias al original, mecanografiado y fechado en 1986, que amablemente me proporcionó su hijo, Diego García Elío, se puede aseverar que en el momento de su repentino fallecimiento la novela estaba ya concluida y corregida de puño y letra por el autor” (Rodríguez, 2017b: 339). Así como su gusto por la música era hartamente conocido, también por este género literario y, aunque su novela se ajusta al estilo y preceptos de la novela negra — y como era esperable según la personalidad de Ascot—, su narración presenta aspectos originales que la hacen interesante más allá de un único punto de vista literario. No obstante:

No hay en *La muerte empieza en Polanco* ni una vocación de crítica social —pese a que Jomí, como veremos más adelante, se permite algunos guiños políticos en el contexto de la historia de espías que elabora— ni un reflejo de la violencia que provoca el enconamiento de la lucha de clases en el país, a pesar de que aparezcan unos cuantos cadáveres en la novela y su título apunte a esa circunstancia. Tampoco se refleja en la novela del hispanomexicano el lenguaje coloquial de las diferentes capas sociales (de hecho, tan sólo tiene presencia en el texto la burguesía ilustrada a la que pertenecen el protagonista y sus amigos), sino que los personajes utilizan una suerte de koiné del español en la que ocasionalmente aparecen modismos mexicanos (Rodríguez, 2017b: 349).

¿Cuáles son, pues, esos rasgos de marcada originalidad que hacen especial al texto? Como viene siendo habitual en Ascot, se desmarca de los patrones establecidos sobre los rasgos que deben reunir los personajes-tipo de este género y confiere a su investigador, Martín Mesa, unos atributos poco apropiados para su profesión, mostrando limitaciones y vulnerabilidades atípicas en este tipo de novelas,

Ya desde el principio del relato rompe con la condición de astuto al admitir que no se dio cuenta de que lo andaban siguiendo [...] No es grosero ni violento, aunque puntualmente pueda hacer uso de la violencia en defensa propia, y la audacia que evidencia a lo largo del relato frente a dos poderosos enemigos se mueve más por la voluntad de preservar su vida y la de Romi [...]. No se corresponde tampoco el detective de García Ascot con el desengañado marginal y sin escrúpulos, situado en los límites de la legalidad [...] Tampoco responde Martín Mesa al cliché del hombre rudo y seductor de mujeres [...] [a propósito de la pareja del detective, Romi] además, contrariamente a lo que suele ser habitual en los estereotipos del género, va a desempeñar un importante papel en el desarrollo del argumento y en la resolución del caso, hasta el punto de constituir un complemento indispensable, lo que supone otro rasgo de originalidad frente a los modelos (Rodríguez, 2017b: 351-352).

En lo que refiere a motivaciones y finalidades de escritura, esos subtemas adheridos al argumento que realmente encierran el sentido de la novela, Ascot los mantiene en un plano descriptivo más que crítico, pues evidentemente hay una presentación de realidades pero sin afán de condena: “No hallamos tampoco en *La muerte empieza en Polanco* (1987) otro de los rasgos característicos del género negro, como es la crítica social y la denuncia de la corrupción política, judicial y policial” (Rodríguez, 2017b: 352). Dicho rasgo concuerda con esa intención de evitar voluntades morales y universales; pudiera verse como falta de

implicación, pero en la línea del profesor Juan Rodríguez, esta tesis encuentra asimismo una nueva adecuación del género, también en la novela negra, porque prima su objetivo inicial de extender un nuevo modo de proceder ante la realidad, la verdad y la idiosincrasia del individuo:

Si bien es cierto, como ya se ha apuntado anteriormente, que García Ascot evita una mirada crítica acerca de la realidad mexicana, no hay que descartar la influencia que en ello pueda ejercer su condición de exiliado, como expresión de un cierto endeudamiento con el país que le dio acogida, algo que, como ya explicó Carlos Blanco Aguinaga a propósito de esta "segunda generación" de escritores del exilio republicano y del grupo de la revista *Presencia*, en el que también estaba encuadrado Jomí, redundaba en una cierta internacionalización y universalización de los temas tratados (Rodríguez, 2017b: 353).

Se podría decir que la intención de Jomí García Ascot es sobre-humanizar sin caer en la caricatura el género de la novela negra, del que era un incondicional, y aportar una realidad cercana que resuene en el lector con constantes guiños e incursiones: "Cuando lean en una novela policiaca acerca de largos ayunos llenos de actividad, no lo crean" (p. 115). No deja de ser un mecanismo de verosimilitud al texto. Es inevitable ver desdoblamientos que invaden los límites literarios: "Empecé a escribir crítica de cine (o mal pagada o no pagada en absoluto) y me metí de detective" (p. 6), alude a la época incipiente de su etapa como crítico de cine, pero también como ese carácter de observación —"detective"— que tuvo que desarrollar en su actividad de creación publicitaria y su cualidad de *flâneur*, la cual pondrá en práctica en algunos de sus poemas para reproducir el entorno³⁶: "Parece mentira, pero si uno se "posiciona" bien (eso lo aprendí en la agencia de publicidad) y trabaja honradamente en una actividad que se base en la deshonestidad de los demás, hay bastante trabajo, bastante buen dinero" (p. 6).

Además de estos aspectos sobre los personajes y temas, *La muerte empieza en Polanco* (1987) confluye con los poemarios de García Ascot en esa modulación lingüística para que signifique y describa a través de la fuerza de la palabra la máxima carga semántica de los sentimientos que se pretenden transmitir. Hay una voluntad por parte del autor de referir diferentes estadios de la lengua con varios propósitos. El primero es evidenciar la mixtura lingüística —que ocurría entre los exiliados acogidos en México—, por lo que se incluyen mexicanismos: "aún más pinche" (p. 62)³⁷, "café de olla y bisquets" (p. 115) y, asimismo, construcciones sintácticas típicas de la lengua coloquial en México: "¿A poco crees que te voy a dejar por ahí, solo? (p. 86), "ni creas" (p. 105); anglicismos — con variaciones formales: "shampoos" (p. 19), clóset/ closet, (p. 63), "casting" (p.85),

³⁶ Véase infra "Antillas" (pp. 16-17) del poemario *Un otoño en el aire* (1964) y "Hoy en el cementerio" (p. 47) de *Haber estado allí* (1970).

³⁷ Toda la paginación referida corresponde a la edición de 1987 de la Editorial Diana, véase bibliografía.

"*tweed*" (p. 97), frases hechas típicas de una localización concreta: "a cuadra y media", (p. 17), "no más le echo arena a este ocre" (p. 19), "*post-mortem*" (p. 35) —que se incluye como cultismo, tecnicismo, propio del género de la novela negra—, "La curiosidad mató al gato, como dicen los ingleses" (p. 64), "pero basta de plástica" (p. 66), "¡Qué hijos de la chingada son todos" (p. 75), "*fade-out*" (p. 87), "algo me latió mal [...] ya no me latió" (p. 104), "nos dedicamos a la hueva integral" (p. 148). También se realizan lecturas directas para incidir en las situaciones de bilingüismo tan comunes en México: "mientras observaba en inglés *-They'll have to clean all this shit tomorrow*" (p. 77) y transliteraciones de conversaciones "respondió Landry—*Did you Bring the guns?*" (p. 77). A veces la mixtura se lleva a extremos radicales: "Y no se haga, *don't play it dumb*" (p. 121), también aparecen frases en alemán: "*Komiet Gosudarstvennoy Bezopasnoti*" (p. 33); galicismos: "*gruyère*" (p. 19) —curiosamente—; también aparece "restorán" (p. 53), como forma adaptada al español, "*j'avais du Chien*" (p.102); insultos: "¡Habla, hijo de puta!" (p. 68) y términos despectivos: "huevoón" (p. 17), "pendejos" (p. 45); onomatopeyas —algunas en distintos idiomas, marcadas en cursiva—: "Pfund" (p. 72), *clang* (p.80), "Brrr" (p. 94), "*clie*" (p. 97); neologismos o invenciones: "Vuittoniana" (p. 63) —del diseñador de moda Louis Vuitton—, "chuequez" (p. 119) —de chueca—, "juliandrewmanos" (p. 135) —referente a los seguidores de la actriz Julia Andrews—. Se recogen una infinidad de diminutivos, característicos del lenguaje coloquial del español de América: "tienditas", (p. 15), "azotehuela" (p.17), "patiecito" (p. 62, 93). Esta batería de pluralidad lingüística a distintos niveles busca, además de la muestra de diversidad cultural, apelar a la pluralidad del público que pueda recibir la novela, de ahí que la crítica y la ironía se disipen en pos de simpatizar con los diferentes grupos de recepción.

Tal como ocurre a nivel lingüístico, sucede en el recopilatorio cultural, de carácter gastronómico, con referencias a lugares: "Hotel Camino Real de Monterrey" (p. 6), "Bella Época", Cineteca" (p. 7), "Hipódromo Condesa" (p. 8), "Museo de Arte Moderno" (de Lerma, p. 145), "Paza Popocatépetl" (p. 85), "Correos de la calle Atlixco" (p. 133), estación de Buenavista (p. 130). Del mismo modo aparecen referencias literarias: "leyendo a Jorge Ibarguengoitia" (p. 16), "molinos de viento" (p. 86), "*Hamlet*" (p. 87) y cinematográficas —ya sea de películas actores, directores—: "Ford, Lang y Hawks" (p. 7), "Johnny O'Clock, película de Robert Rossen" (p. 13), "Spielberg" (p. 16), "Yul Brynner" (p.22). También alusiones referentes al mundo del teatro, de la pintura: "galería Pecanins" (p.18), "Sofía Bassi" (p. 19), "unos bellos Ramírez, cuadros de Gabriel Ramírez, Lilia Carrillo, Joy Laville, Pablo Amor, Lucinda Urrusti, Oscar Gutman, Toledo, Aceves Navarro, Gabriel Macotela,

Falfán, Von Gunten" (p. 129, 130). También la arquitectura tiene su espacio a través del personaje "del arquitecto Urrutia" (p. 140). Los musicales, como era esperable en Ascot, también tienen sus referencias: "*Chants d'Auvergne* de Canteloube, con Kir Te Karawa, un cuarteto de Brahms que ya tengo muy rayado, y una grabación que no conocía de Coleman Hawkins con Count Basie" (p. 16); deportivas: "una victoria de los Pumas sobre el América" (p. 20) " y los Dodgers" (p. 30) e incluso hay algunas referencias televisivas: "esperé la nohecita para ver un programa de goles" (p.30). Todo esto configura un plano vasto referencial que aglutina un grueso cultural inagotable y sugerente al mismo tiempo para el lector.

Por último, cabe destacar de *La muerte empieza en Polanco* (1987) una de las temáticas más propias de las novelas psicológicas o *thrillers* (p. 35): la cuestión del doble, entendido como emblema de la otredad, muy característico en los poemas de Jomí. Las incursiones narratológicas del autor suponen un desdoblamiento en primer grado, pero el propio personaje también presenta cierta duplicidad. La pugna individuo social/misántropo establece la matriz de separación del sujeto, el "yo" completo debe encontrar el balance perfecto para convivir en sí mismo, la aceptación debe fluir en dos direcciones para consigo y para con la comunidad, debe equilibrar lo que se espera de él como integrante de la sociedad y lo que él espera de sí mismo; tal proceso no deja de ser la forja de la identidad humana. El hecho de que Mesa juegue constantemente a identificar a los individuos a partir de características que le sugieren personajes ficticios así como bautizarlos con otros nombres está evidenciando el problema de las etiquetas y los convencionalismos, y manifiesta la subjetividad de estas pretensiones clasificatorias y el funesto resultado que tienen con la realidad. El planteamiento de que él mismo forme parte de este entramado de ficción rocambolesca enfatiza la problemática y se confiesa como perpetuador —con ambición de dejar de serlo— de los cánones tradicionales sobre la conducta humana. Si Mesa no encaja dentro de los estereotipos del detective de novela policíaca es porque Jomí García Ascot, concienzudamente, así lo ha creado.

No se trata, tampoco, de un personaje irreverente, sino que Ascot pretende encarnar en él las propias contradicciones del individuo en su mera existencia. Nietzsche sentenciaba: "El peor enemigo que puedes encontrarte serás siempre tú mismo; tú mismo te acechas en las cavernas y en los bosques" (Nietzsche, 2019: 58). En *La muerte empieza en Polanco* (1987) esta disputa interna no se presenta tan acérrima como sí lo hace, por ejemplo, en los poemarios. A menudo, el poeta protesta sobre esa condena del recuerdo que le obliga a un estancamiento y le priva de una posibilidad de futuro. Asistimos a una

pugna entre la afirmación del ser, "yo soy", la pregunta del ¿qué soy? y el deseo del ¿qué seré?, todo ello mezclado con las aspiraciones personales, las restricciones sociales, la huella del pasado... De este modo es como se corrobora esta duplicidad de la voz poética — siempre en lucha— entre un pasado y un futuro que condenan su presente, en alusión a los célebres versos de Juan Ramón Jiménez,

¿Soy yo quien anda, esta noche,
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín,
al caer la tarde...? (Jiménez, 1998: 118, vv. 1-4)

La búsqueda de identidad se dispersa en su agonía en diversas direcciones: al pasado, al futuro, al deseo interno, sancionando el presente; aunque el poeta, a veces, se concede momentáneamente el indulto, regresa a este castigo auto-impuesto —también por la sociedad—, siempre en busca de respuestas satisfactorias y absolutas, que, al fin, reconoce imposibles tanto en él como en el otro. Tal y como Rebeca Martín apunta,

Si hay alguna inquietud consustancial al individuo moderno, ésa es la preservación de la identidad. La búsqueda de cobijo en un colectivo, la solución de unas marcas que permitan al sujeto identificarse con un grupo concreto de personas y, por contraste, diferenciarse de otras, parece hoy en día un trámite obligado para poseer una identidad, para ser alguien (Martín, 2006: 7).

Para concluir, en total acuerdo con Juan Rodríguez, la propuesta de novela negra de Jomí García Ascot no es solo diferente u original, se mueve en los parámetros temáticos y escriturarios que interesan —y obsesionan— al autor:

alejan el texto de García Ascot del neopolicial latinoamericano predominante en el momento de su publicación, sin dejarlo caer en el difuso territorio del calco ritual, del pastiche o del mero juego culturalista, pues el sentido homenaje del autor a las claves y modelos del género se nutre, no sólo, como afirma Brémard, del tiempo y la memoria, "obsesión contenida en toda la obra de Jomí" (2006: 158), sino también de la propia experiencia literaria, cinematográfica y vital (Rodríguez, 2017b: 359).

La dedicación, implicación, originalidad de García Ascot se verán recompensadas en 1984 con el premio Xavier Villaurrutia. Para ese entonces, aunque aún se encontraba en activo, las fuerzas de Jomí se vieron resentidas por su enfermedad. Se retiró a las playas de Mérida en Yucatán y regresó a D.F., donde fallecería en 1986.

Todo aquel que coincidió por un largo o breve tiempo con el polifacético Jomí coincide en resaltar su extraordinaria altura moral y sus valores humanitarios. Antes, siquiera, de reparar en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, su condición altruista, generosa y sociable se eleva por encima de todo. Cuando ya se adentran en cuestiones de arte, le recuerdan como un personaje innovador, profundamente comprometido con

aquello que hacía, un artista en todo campo en el que se adentrara, capaz de hacer rebrotar un proyecto árido y transformarlo en un proyecto exitoso.

“SOBRE LO POÉTICO”

Para Jomí García Ascot, “La poesía es todo y todo es capaz de poseer poesía. No hay cosa que esté exenta de ella, que no la lleve en potencia más o menos intensamente” (García Ascot, 1949: 1). En estos términos de absoluto define la entidad de la poesía en “Sobre lo poético”, un breve artículo que publico en el tercer número de *Presencia*. La tarea del poeta es desentrañarla puesto que “la poesía está allí: alrededor y dentro de nuestro ser, en la naturaleza y en el subconsciente, en las sensaciones y en las percepciones, en lo que se siente y en o que ven los ojos, en todo” (García Ascot, 1949: 2) Estas tres líneas recogen toda la poética en la que se basa Ascot para escribir sus poemas. Básicamente, su poesía se cimienta en la percepción del exterior —mayoritariamente suscitado por paisajes de naturaleza—, la descripción del sentimiento interior y también por elementos reflexivos a partir de la identidad —robada—, el legado y la propia experiencia. Sobre todo, se trata de una percepción visual, no solo desde el sentido de la vista —que también—, sino desde imágenes recreadas en la mente a través del ejercicio de la memoria. La poesía de Ascot es altamente sensitiva y muy visual. La imagen adornada o privada de cromatismo y luces es en sí misma un contenido poético.

Para Ascot, la dimensión poética abarca diferentes planos, uno de carácter interno y otro de carácter externo. Mientras que el primero se desarrolla a partir de la sensación, la emoción y del propio “yo”, el externo opera como una “poesía de la vida misma” (García Ascot, 1949: 2). Sin embargo, no deben entenderse estos dos planos de manera diferenciada. En los poemarios de Ascot la simbiosis entre ambos es tal que es complejo, a veces, discernir donde se halla la linde entre ambos. Tal y como él indica: “los valores poéticos externos se caracterizan también por poseer unidad poética equivalente al tiempo de los valores internos” (García Ascot, 1949: 2) y es en este encuentro balanceado de ambos planos donde “después de haber llegado a estos tiempos internos y a estas líneas externas, [...] al encontrar esta relación última, máxima e infranqueable ya, habrá llegado a la belleza. Será entonces verdaderamente poeta, poeta absoluto, poeta Dios” (García Ascot, 1949: 2). A pesar de esta afirmación tan rotunda, en Ascot no se percibe esta determinación poética de divinidad. Su poesía tiene un valor más llano, la búsqueda obsesiva a la que el poeta se entrega se centra más en lo propiamente humano. Se podría

hablar de una poesía altamente antropológica y filosófica, es decir, que busca la explicación, la definición de la vida del ser humano a partir de sus experiencias, ya sean sensaciones corporales como emociones o pensamientos. Con esto no se quiere decir que su poesía no esté repleta de búsqueda de belleza, la hay, pero se hace a partir del "yo" como individuo y no como "ego". Evidentemente, al ser una obra como diario vital hay un marcado contenido personal, la poesía de Ascot es reflejo indiscutible de su persona, pero la pretensión es la de dar a ese individuo cierto carácter de universalidad. Debe entenderse que esto no es una propuesta de modelos, patrones, definitivamente, no. Es una poesía del individuo como ser vital, es un reflejo de una vida concreta, pero que se asume, que es compartida por semejanzas con otros individuos.

Todos estos elementos se concretan en poemas de aparente sencillez, muy accesibles, en una espontaneidad falaz en su mayoría, que se sustentan en la imagen y en la música. La repetición, en todas sus variantes, marca el estilo de Ascot, su vehemencia. Es una poesía directa, penetrante y muy sentida, pero ante todo es una poesía equilibrada. Podría postularse que esa belleza a la que alude Ascot en su texto se transcribe en sus poemas con esa habilidad para acompañar las fluctuaciones vitales, para retener la exaltación desmesurada y para dar énfasis a la ligereza de la pena. Por eso resulta imprudente de hablar de facilidad, de poesía fácil, porque es solo una ficción tendida por el poeta. Las intertextualidades que establece entre sus propios poemas y otros poetas como Prados, Baudelaire, Quevedo, Lope de Vega... ya son muestra de una elaboración medida y pensada. Y de nuevo surge el tema del equilibrio, como él mismo hace notar en "Sobre el arte de escribir", una selección de citas de distintos escritores. Así, tan pronto está de acuerdo con la afirmación de "Hay que escribir más 'fríamente'". Desconfiemos de esa especie de calentamiento que llaman inspiración y en donde entra muchas veces más emoción nerviosa que fuerza muscular" (García Ascot, 2002: 15) de Gustave Flaubert, como esta: "El arte no tiene nada que hacer con límites, esposas, mordazas, él os dice 've' y os echa en el gran jardín de la poesía donde no hay fruto prohibido. El espacio y el tiempo son del poeta. Que el poeta vaya donde quiera, haciendo lo que quiera; ésa es la ley" de Victor Hugo (García Ascot, 2002: 17). Citas que son en sí mismas una contradicción. Ahí, en el justo medio en el que discurren ambas sentencias, en ese equilibrio poético, discurre la escritura de García Ascot.

UN OTOÑO EN EL AIRE

La primera edición de este poemario fue publicada en México en 1964. Aparece dedicado a María Luisa, su primera esposa. Se divide en cinco secciones: "Día" (pp. 10-29), "Este amor" (pp. 32-37), "Personas" (pp. 40-55), "Un otoño en el aire" (pp. 58-83) y "Presencias" (pp. 86-92). Reúne un total de cuarenta y dos poemas de extensión, estructura, métrica y temática diversas. No resulta conveniente hablar de poemario de juventud, ya que el poeta ya tenía treinta y siete años cuando lo escribió y una enorme mochila de experiencias a la espalda. Podría definirse como el primer acercamiento poético de manera tangible que Jomí García Ascot presenta. A lo largo de la lectura se desarrolla una evolución poética, temática en respuesta a las inquietudes vitales que crecen en su interior. Así, las primeras composiciones irradian frescura, vitalidad, energía positiva y cierta ingenuidad que, progresivamente, van difuminándose y dando paso a las primeras líneas de angustia de la voz poética. Esta contingencia es demostración incontestable del vínculo personal con sus escritos, aunque el poeta a veces procure un distanciamiento —impostado y forzado— lo personal se injiere en los versos de tal manera que es imposible discernir entre autor y voz poética. Los poemas de Jomí García Ascot no solamente son altamente autobiográficos, sino que atienden y dan salida a las inquietudes vitales del poeta transmutadas en forma de creación artística.

A partir de la observación y el análisis de los poemas, se pueden establecer patrones escriturarios que configuran una suerte de manual poético —fin que persigue la presente tesis— de su obra.

DÍA

Bajo este epígrafe se recogen los poemas "Mañana" (p. 11), "Canción marinera" (pp. 12-13), "Poema" (pp. 14-15), "Antillas" (pp. 16-17), "En el verano, antes de este verano" (pp. 18-19), "Entre el cantar" (pp. 20-21), "Aire" (pp. 21-22), "De la Habana" (p. 23), "Del sueño" (p. 24), "Verano y retorno" (pp. 25-27) y "España" (pp. 28-29). Estos poemas comparten ciertas similitudes tonales y de actitud poética, son impetuosos, enérgicos en las palabras y en las imágenes, presentan una armonía en cuanto a la actitud poética, que es positiva, todos manifiestan gran sonoridad y colorido. Como será habitual en García Ascot, las últimas composiciones de cada sección, incluso de cada poemario, dan pie para la temática, el tono y gesto poético del sucesor. En este caso "España" (pp. 28-29) difiere al

resto en cuanto a la actitud que el poeta declara, aunque todavía no se hace explícita la angustia existencial, comienzan a vislumbrarse las primeras muestras de dolor, que se irán acentuando a lo largo de la lectura. Este modo *in crescendo* se repite en Jomí García Ascot ya sea en la estructura interna de un poema o entre varios poemas pertenecientes a la misma división, ya sea entre secciones distintas, incluso entre poemarios —separados en el tiempo por largo años—. Es importante entender esta evolución como el modo de plasmar el transcurso vital del poeta. Jomí García Ascot entiende la poesía como ejercicio vital y así lo demuestra.

El poema "Mañana" (p. 11) abre la sección "Día" (pp. 10-29), consta de dieciocho versos en rima libre y asonante. Gráficamente se divide en cuatro estrofas y en cuanto a estructura interna, se pueden establecer dos estrofas: del primer verso al décimo tercero, ocuparía la primera y del verso décimo cuarto al décimo octavo, la segunda. Esta partición se determina mediante la exclamación del verso décimo cuarto, por la presencia del yo de modo activo—mediante la acción del verbo "quiero" (v. 15)³⁸. El poema presenta una evolución desde un tono global, hasta una exhortación concreta personificada en elemento de la "vela blanca" (v. 14). Los colores escogidos tienen un papel destacado; mientras que en el poemario *Un modo de decir* (1975)—con excepción de los últimos poemas—prevalecen los colores oscuros, grises que se identifican con un estado de melancolía y pesar; en *Un otoño en el aire* (1964) son los colores claros los que abundan. Esto se debe a la postura del poeta frente a la situación plasmada en el poema. La luz, el cromatismo tienen una acción directa sobre la interpretación de la lectura, es un código de una gran sutileza que el lector puede pasar por alto, pero su incidencia es efectiva. A través de la aparición, de la ausencia, de la tonalidad de la luz, se puede dilucidar el estado de ánimo de la voz poética. En *Un modo de decir* (1975), la sucesión de tonos cenizos se prolonga hasta prácticamente tres cuartas partes del libro, cuando en la última sección empiezan a aparecer colores vivos, llenos de luz y claridad y el lector advierte este cambio de la voz poética tan explícito. En este poemario la evolución, que se hará de modo más paulatino, tiene una direccionalidad inversa. Iniciar el poemario con "Mañana" (p. 11), inundado de claridad hasta ir inundándolo de oscuridad³⁹, se podría tomar como una estrategia literaria

³⁸ Aunque en el verso cuarto aparece el posesivo "mi" solo para situar en un contexto al lector.

³⁹ En la sección final "Presencias" (pp. 86-92) de este poemario: En el poema "Presencia" (p. 87) "y se suspende el día y lo sonoro/y retorna mi sombra a su lugar adentro" (vv. 12-14); en el poema "Sombra del tiempo" (p. 89) "sombra del tiempo, roto,/me asomo al vértigo del viento que me cruza./ Yaciente en lo oscuro de mi espalda"(vv. 1-3) y en "Hoy, ayer" (pp. 91-92) "En este flotar dentro, entre raíces/hacia la tierra oscura del recuerdo [...]/luz templada/Bajo este sol, ahora/mientras la luz se esparce por la brisa" (vv. 1,2,12,13,14).

o, como lo que es, un aumento de la sombra en la voz poética, un crecimiento de la angustia vital que encapota el ánimo del "yo" poético". Además de la luz y el color, hay otros elementos que acompañan la poesía de García Ascot: espuma, velas, palomas, juventud, sueño (sustantivos) y galopar, atravesar, durar (verbos).

El tiempo es indispensable como eje temático en toda la obra artística del poeta. Su dilatación o detención condicionan el estado de ánimo del poeta, pero también incide en la percepción de los estímulos exteriores y las situaciones. Hay un contagio de la angustia del poeta al resto de componentes y pudiera parecer que la dirección es del exterior al interior —esa es la intención poética para desdibujarse—, pero la congoja íntima se modula a partir de la creación literaria de los componentes que le sirven para acomodar este pesar y dejarlo fluir para que signifique. No es solo una actividad de liberación terapéutica, hay una voluntad de transmisión, de descripción de ese pesar para hacerlo accesible e identificable desde otros sujetos.

El poema se enmarca en una exaltación del "yo" poético: "galope de luz" (v. 2), salta mi juventud (v. 4), "Un pecho desbocado" (v. 5), "vuela con las palomas" (v. 6); se trata de una acumulación de acciones: atraviesa, fija, suspende (v. 11), que marca el dinamismo frente a ese tiempo ("la vida") que "se detiene" (v. 8).

La voz poética sufre una escisión en las tres primeras estrofas, el "yo" poético está arrebatado por el espíritu de un velero que surca el mar con ímpetu, rompiendo el aire. La imagen de un barco zarpando rodeado de aves en el muelle es la que evoca la descripción del poeta; sin embargo, en la última estrofa, él es un tripulante de ese barco y desde una posición inferior (de altura respecto al mástil) como rogándole a la "vela blanca del palo mayor" (vv. 14, 18). Este contraste precisamente encaja con el vaivén frenético que las situaciones de crisis provocan en el ser y que se irán plasmando en una asfixiante desesperación y en una obsesión de memoria que anclará cualquier acción generando un estatismo perenne.

Esto recuerda al poema "El hombre y el Mar" que el propio Ascot menciona en su tesis⁴⁰,

¡Hombre libre, siempre adorarás el mar!
El mar es tu espejo; contemplas tu alma
En el desarrollo infinito de su oleaje,
Y tu espíritu no es un abismo menos amargo.

Te complaces hundiéndote en el seno de tu imagen;
La abarcas con ojos y brazos, y tu corazón
Se distrae algunas veces de su propio rumor

⁴⁰ García Ascot, 1951: 81

Al ruido de esta queja indomable y salvaje.

Ambos sois tenebrosos y discretos:
Hombre, nadie ha sondeado el fondo de tus abismos,
¡Oh, mar, nadie conoce tus tesoros íntimos,
Tan celosos sois de guardar vuestros secretos!

Y empero, he aquí los siglos innúmeros
En que os combatís sin piedad ni remordimiento,
Tanto amáis la carnicería y la muerte,
¡Oh, luchadores eternos, oh, hermanos implacables! (Baudelaire, 1991: 123)

Se puede comprobar las semejanzas entre ambos poetas, a partir de la concepción que Ascot tiene sobre Baudelaire y la fluencia de sus estados, la búsqueda de un orden que regle una predestinación vital, de este modo "Baudelaire quiere verse en segunda persona, *como si fuera otro*, y, conservando su conciencia de yo, de primera persona, poder por lo tanto cobrar conciencia de esta misma conciencia" (García Ascot, 1951: 81). Es lo que ocurre en este caso en "Mañana" (p. 11) en el que el "yo" se multiplica en presencias de sí mismo, se desdobra. Esta situación de escisión del "yo" será constante en Ascot y propiciará la percepción en las dicotomías pasado/ presente ya que, como él mismo advierte en Baudelaire "Este mismo mecanismo aparece dentro de su especial predilección por el *recuerdo* en donde—y ésta es una experiencia común— nos *proyectamos* en segunda persona como sobre una pantalla cinematográfica" (García Ascot, 1951:81), cosa que en Ascot, además, se hará patente con la proyección de *En el balcón vacío*, "nos vemos vivir y, sin perder al mismo tiempo nuestra conciencia actual, podemos percibirnos en totalidad y vivirnos a la vez como *objeto y sujeto*, lo cual es en definitiva la meta baudelairiana" (García Ascot, 1951: 81).

"Canción marinera" (pp. 12-13) está compuesto por veintiséis versos con rima libre y asonante, la versificación es corta y la estructura se asemeja a la de una tonada. Se presenta en seis estrofas, pero internamente funciona como bloque único. El poema continúa con la metáfora del mar. El "yo" es un navegante que se fascina con su entorno y se recrea en su descripción. La voz poética, cual trazo de pintor, dibuja ante los ojos del lector cada parte del paisaje, como si de un cuadro se tratase. Es la vista el sentido que se erige por encima del resto, aunque aparecen referencias al oído "las gaviotas me cantan" (vv. 1, 25), el tacto "como una mano en el agua" (v. 6). Los ojos toman un protagonismo explícito "fueron avistadas" (v. 13); "miradas perdidas" (v. 15); "los barcos cruzan mis ojos" (v. 23). Así pues, los primeros receptores son los ojos del "yo" y estos sirven como canal hacia los del lector. La información es filtrada, la realidad se hace evidente desde la estrategia de exponer una descripción aparentemente objetiva del ambiente y aportando

pincladas personales "adentro de mi pecho" (v. 3), "y las gaviotas del aire traen noticias/ de otros tiempos" (vv. 16, 17). El lector no se cuestiona el posible condicionamiento subjetivo de la percepción del entorno, ya que diferencia entre los rasgos objetivos—la descripción— y los rasgos personales —las noticias de otros tiempos—.

Los elementos se suceden en forma de catálogo, diseminados a lo largo de las estrofas, y después se sintetizan en la estrofa final. El recurso estilístico de diseminación-recolección está entre los más utilizados por parte del poeta, que manifiesta de manera recurrente esta práctica de inventario para sus composiciones. De hecho, en el poemario *Un modo de decir* (1975) se recoge un poema bajo este título.⁴¹ La repetición es otro de los recursos más empleados en la obra poética de García Ascot, por esa voluntad de grabar, enfatizar el mensaje, pero sobre todo, por la naturaleza musical con la que compone sus poemas. En este caso, el mismo título lo indica, "canción marinera". La repetición es inherente a la canción, ya en el estribillo porque permite una cadencia rítmica que facilita la memorización y que el auditorio la interiorice con suma sencillez. "Las gaviotas me cantan/las gaviotas me cantan" (vv. 1, 25); "cruzando el gris del mar/cruzando las ventanas/ cruzan mis ojos" (vv. 2, 4, 23); "como una mano/ como un pañuelo/como un ave/ como el eco" (vv. 6-8, 10) que además se sirve del símil para perfeccionar la imagen que el poeta quiere transmitir; "las olas vuelven/las olas vuelven" (vv. 10-11) esta repetición de "volver", a nivel semántico también, se complementa con la imagen del retorno del eco "como el eco" (v. 20); "lejanas, más lejanas" (v. 14); "de otros tiempos/ de otros silencios" (vv. 17, 18), "el mar/la mar" (vv. 18, 26); "mi pecho/ el pecho" (vv. 3, 26), en este caso la disposición es también paralelística. La estructura tiene esta intención de similitud para establecer un inicio/final cíclico: "las gaviotas me cantan/ [...] adentro de mi pecho" (vv. 1, 3); "las gaviotas me cantan/ la mar y el pecho" (vv. 25, 26).

Se exhibe, de nuevo, los elementos habituales en la poesía de Jomí García Ascot: "espejo, mar, tiempo, silencio, playa, ventanas, pecho, olas, ojos"; su connotación es positiva o afable, incluso los silencios son "abiertos" (v. 18). El "yo" se muestra expedito, se descubre ante el lector con predisposición de avance. Cabe destacar que, en esta ocasión, la posición es la de la distancia, evoca la imagen de *El caminante sobre el mar de nubes* ⁴².

El espacio atraviesa la voz poética y el elemento del barco tiene un papel destacado en la temática en el exilio, "barcos de la libertad" (Aznar Soler, 2017). El vuelo de las gaviotas por el aire incide también en esa condición de liberación, "libre como un pájaro".

⁴¹ "Inventario" (pp. 17-18) en *Haber estado allí* (1970) vid. infra.

⁴² Friedrich, C.D. (1818): *Der Wanderer über dem Nebelmeer*

La nostalgia es leve, no presenta desgarró ni reproche, mantiene la esperanza "para darme entre las manos/mi constancia" (vv. 21, 22). El tiempo aparece como subtema, pero los "otros tiempos" no incurren en una postura apesadumbrada y lacerante, la presencia del recuerdo no angustia a la voz poética. El título encuentra su justificación a través de los componentes que se incluyen en valor de hipónimos de la cualidad "marinera": "gaviotas, mar, agua, olas, playas, sal, barcos" (vv. 1, 2, 6, 10, 19, 20, 23). Se cumple, por el momento, la linealidad estilística, temática y la sensibilidad —actitud— poéticas de la sección "Día" (pp. 10-29).

Otro de los temas pilares, no solo de la sección, ni del poemario, sino de toda la obra del poeta, gira alrededor de las inquietudes expresivas de García Ascot que tienen su mayor manifestación en el formato del poema, hasta nueve veces aparece de manera explícita la palabra "poema"⁴³ como título de sus composiciones. Pero las referencias a la escritura, a la comunicación, son innumerables; tanto es así que le dedicó un poemario completo, *Un modo de decir* (1975), en esta misma línea, y se tituló con "Decir" (pp. 15-21) la primera sección de *Antología personal. Poesía* (1983) y la segunda sección (pp. 19-41) de *Estar aquí* (1966). En un análisis, al recabar todos los datos, es crucial ponderar el hecho de tanta insistencia. Voz, escritura y comunicación son pilares temáticos en la obra poética de Jomí García Ascot; al igual que lo es el tiempo o la memoria. Mientras que estos últimos, están arraigados a la entidad de la voz poética, ligados a una experiencia concreta e intransferible, más allá de la voluntad de divulgación para ser compartidas que el poeta pueda ansiar; la expresión, la transmisión, el "decir", —así como la memoria y el tiempo— son temas de dominio universal, de la humanidad. Es evidente, que la temática de la imposibilidad de expresión está absorbida por la índole del exiliado, pero no en monopolio. La inefabilidad es connatural a las preocupaciones artísticas, el deseo de transmitir es, per se, la función primera de cualquier expresión artística. Tal es así, que la constante búsqueda o intención de plasmar una definición de poema, o de cómo llegar a elaborar uno, no es tarea única de Ascot, ya desde Bécquer se arrastra este concepto de la dificultad de expresar, paradójicamente, que tiene el ser humano. De expresar en cuanto a dotar de sentimiento y significado en pos de conmover al prójimo, en definitiva, de buscar un reconocimiento identitario en el otro.

⁴³ "Poema" (pp. 14-15) en *Un Otoño en el aire* (1964), "Poema" (p. 23), "Un poema" (p. 26) y "Recuento de poemas" (p. 94) en *Estar aquí* (1966), "Poema es" (p. 48), "Hacer un poema" (pp. 82-83) de *Haber estado allí* (1970) "Poema para ti" (p. 26), "Poema un poco disparatado" (pp. 27, 28), "Poema de ventanas y cocinas" (p. 35) y "Del poema" (pp. 51-52) en *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), además de los dos poemarios *Seis poemas al margen* (1972) y *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1978).

El poema está precedido por unas palabras de Carlos Blanco Aguinaga dedicadas a la creación literaria, pero con un trasfondo temporal. "Cada día un día distinto", la elección de esta cita antepone la clave de lectura. El poeta considera —o tiene esperanza— de un progreso, un avance vital. Esto se respalda con los versos del poema "salía el sol" (v. 1), "cielo abierto" (v. 2), "llenar el tiempo nuevamente" (v. 4), "levantar en la luz" (v. 6); "desdoblado el horizonte" (v. 12); "empujando las costas y los caballos" (v. 13), "agitado de velas" (v. 14); "yo cantaba un alto pulso en la garganta" (v. 24); "como el deseo, como el salto" (v. 25). Efectivamente, el "yo" poético se exhibe desbocado como en el poema de "Mañana" (p. 11), estableciéndose una linealidad de tono, tema y sensibilidad. Adviértase, pero, que la composición está escrita en un pretérito —aunque imperfecto— y se filtra cierta nostalgia.

Como el anterior, el poema consta de veintiséis versos en arte menor y mayor combinados con rima libre en asonante y con una disposición de cinco estrofas de distinto número de versos. Este es el patrón poético que mantienen —salvo en contadas ocasiones— los poemarios de García Ascot. Existe, por decirlo de algún modo, una armonía poética, no únicamente a nivel estilístico, sino semántico. Se repiten los elementos puntales en su poesía: "espuma, ventanas, tiempo, sol, luz, aire, palabras, pecho, horizonte, caballos, parques, tarde, garganta". Huelga decir que la caracterización de estos va variando dependiendo del momento vital de la voz poética. La presencia de la fenomenología atmosférica, "sol, aire, viento, humedad, nubes, sombra, día" va ligada de manera intrínseca al cromatismo, la luz y su percepción. La claridad es esperanza y positividad, mientras que la sombra, la noche y la oscuridad es recogimiento y reflexión, y gradualmente se convertirá en tristeza, depresión y muerte. Como así ocurre, por ejemplo en Baudelaire donde la noche también asume ese rol de identificación con la muerte "es fácil identificar la jornada con la vida y la noche con la muerte: "mon esprit, comme mes vertèbres/ Invoque ardemment le repos;/ Le Coeur plein de choses funèbres,/ je vais me coucher sur le dos/Et me rouler dans vos rideaux/ o rafraîchissantes ténèbres" (Ascot, 1951: 65).

Hay que prestar atención al título de "día" de esta sección, porque este momento revela siempre aspectos positivos, se da una postura dispuesta, con fe. Así, el poema *Mañana* aglutina todo ese optimismo y esperanza. En esta composición, sin embargo, hace

su aparición el momento de la tarde, que ya predispone a un "suave declive" (v. 19), que precede la oscuridad de la noche y al abatimiento anímico, incluso la muerte.⁴⁴

Aparecen centros neurálgicos del sentimiento: el pecho, "golpe de pecho" (v. 16), en cuanto donde brota o se alberga el sentimiento, y la garganta, "pulso en la garganta" (v. 24) en cómo se expresa.

En el poema predomina, principalmente, la acción, es esencialmente enérgico, contundente, "golpe, agitado, salto". Se caracteriza por una vivacidad tangible, que el poeta intensifica de manera vehemente, porque así lo siente. La sugerencia de movimiento no solamente se hace a través de los verbos, también a través de la sugestión por extensión, esos "caballos" (v. 13) que encarnan el "galope", elemento constante en los poemas de Jomí García Ascot. En su conjunto, se vislumbra la fe, la esperanza que aún guarda en su interior el poeta.

Puede entenderse que las composiciones que giran alrededor del tema de la poesía son un procedimiento, un acercamiento a la definición de qué es o —más bien— qué se debería sentir, pensar, experimentar al crear poesía y cuáles deberían ser las aplicaciones de esta escritura. No desde un punto de vista categórico ni con voluntad de criba, sino como un indicador de adecuación de los sentimientos al verso. Jomí García Ascot tiene una propuesta totalmente libre, propugna una pluralidad y diversidad creadoras basada en la percepción y el sentimiento. Es la poesía, para él, una herramienta comunicativa terapéutica pero no solamente como ejercicio individual, sino que tiene matices de "salvadora" de la humanidad. Las características intimistas que la poesía presenta permiten esas identificaciones con el sentimiento individual, una escritura de los sentimientos, de ahí que sea una de las preferidas en los escritos del exilio. El poema es espacio compartido de sentimientos humanos reconocibles, donde las situaciones son motor y reflejo de la voz poética y sugieren sin condicionar un sentir que se expande de manera colaborativa. Con aires dramatizados, pero distintos a los del teatro, la poesía adquiere un papel notorio en la escritura exiliar.

"Antillas" (pp. 16-17) es una muestra de lo que anteriormente se ha referido sobre las excepciones estilísticas en los poemarios de Jomí García Ascot. Es una composición inusual en cuanto a la consideración del estilo escriturario del poema. Ante la extensión, la naturaleza prosaica, la disposición a modo de pauta temporal, pudiera ser una especie de reflexiones recogidas en un diario, para la ocasión, poetizado. Aparece dispuesto en nueve

⁴⁴ Véase análisis "Anochecer" de *Un modo de decir*, "El domingo en la tarde" de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977) y "De noche" en *Un otoño en el aire*.

partes diferenciadas, son básicamente descriptivas. La acción se inicia en un modo de gerundio, que favorece la dilatación en la descripción y se termina en el último "verso"⁴⁵ con un pretérito perfecto inmediato "hemos llegado". El texto se despliega en momentos del día: "alba baja" (l. 2), "bajo rumor de sol" (l.2), "se va izando la mañana" (l. 4), "el sol zumba despacio" (l. 7), "Mañana es hoy" (l. 9), "A mediodía" (l. 16,17), "es el rumor de la tarde" (l. 20), "la tarde se suspende" (l. 22). El lector presencia el transcurso del día— téngase presente el título de la sección— a partir de las descripciones de tiempo y luz de la voz poética. El viaje, en sí, se diluye hasta la sentencia final, que cae tajante "hemos llegado". De esta manera, el "yo" contempla como *flâneur*⁴⁶, un espectador que admira su entorno, disfrutando del *viaje* del que el lector ya se había olvidado, hasta el final.

La imagen que se describe de las Antillas es favorable, no hay pesar, se recrea en la contemplación gratificante. El recuerdo de este lugar le reportará cierta felicidad: "Vi, cerca de Jamaica, sonreír a las Antillas" (l. 19)⁴⁷. En el propio poema se describe como "nostalgia deslumbrante" (l. 6). Los estímulos del exterior son altamente sugerentes, su descripción es sutil, melosa, dulcificada, se percibe la recreación en el color y las sensaciones. Los tópicos en Ascot, incluso aquellos que representan la balanza negativa, como la sombra, aparecen caracterizados positivamente: "La sombra canta suave, sola, recostada" (l. 25, 26). El ambiente transpira sosiego, no se perciben perturbaciones en el alma del poeta, la dilatación y parada del tiempo, le son satisfactorias: "la tarde se suspende y se reclina" (l. 22). Las repeticiones contribuyen a esta serenidad recreada: "la palma ondea, la palma ondea" (v. 19), el vaivén es acompasado, plácido. Los sonidos son agradables al oído: "alisios cantan los horizontes" (l. 5); "el sol zumba despacio" (l. 7); "lluvia y canto" (l.18) "rumor" (l. 20), "abejas" —su zumbido— (l. 21), "sombra canta suave" (l. 25). Estos zumbidos y rumores se volverán, a partir de ahora, en una constante en las descripciones del entorno⁴⁸ confiriéndole mayor participación y relevancia al sentido del

⁴⁵ Para facilitar la localización de las referencias concretas, se ha contabilizado el texto en líneas, ya que no se ajusta a ningún patrón poético reconocible, por tanto, se ha contabilizado de manera que las líneas encajan con la disposición gráfica que se le ha dado en la publicación de esta edición en concreto, de ahí esta particular reproducción.

⁴⁶ Es una estrategia habitual en Jomí García Ascot, véase "Hoy, en el cementerio" (p. 47). de *Haber estado allí* (1970).

⁴⁷ "Del mar" (pp. 19-20) en *Seis poemas al margen* (1972).

⁴⁸ Véase siguientes: "En el verano, antes de este verano" (pp. 18-19), "De La Habana" (p. 23), "Del sueño" (p. 24), "Este amor" (pp. 33, 34), "Desde aquí" (pp. 44, 45), "Los caballos del agua" (pp. 59, 60), "Por el sueño" (pp. 76-77), "Aire adentro" (p. 90), "Hoy, ayer" (pp. 91-92) de *Un otoño en el aire* (1964), y trascenderán a otros poemarios: "Dormido en la yerba" (pp. 8-9), "Papel" (p. 22), "Escribo" (pp. 33, 34), "Duermevela" (p. 49), "Ahora" (p. 52), "De noche" (p. 82), "Olor de navidad" (p.87) de *Estar aquí* (1966); "Recuerdos" (pp. 15-16) de *Haber estado allí* (1970) ; "Un modo de decir" (p. 9), "D.F" (p. 80) en *Un modo de decir* (1975) y "Ventana" (pp. 3-4) de *Seis poemas al margen* (1972)

oído. La vista, pero, sigue siendo primordial respecto al resto de sentidos, que apenas tienen presencia "perfume invisible de la costa ligera" (l. 13), "olor del plátano maduro" (l. 19, 20), "huele a monte" (l. 26).

El cromatismo vuelve a ocupar papel protagonista, a través de los cambios de luz, y el lector identifica amanecer, atardecer y anochecer en el poema. Así, el "leve hollín del alba baja" (l. 1-2) alude al tono grisáceo de la niebla matutina, el mar se torna verde, color esperanza, "verde de sueño de agua" (l. 7), que es la sensación de la vegetación sobre el agua del mar. La nieve "dorada" (l. 8) es una sublimación del elemento, para aureolar el paisaje, y el epíteto de "costa azul" (l. 16) se mimetiza con el "vaho y de lavanda" recreando una escena llena de color. La alusión de los plátanos en la tarde sugiere como el sol empieza a descender en tonalidades amarillentas: "A lo lejos el sol pone abejas de luz sobre la costa" (l. 20, 21), preparando el atardecer, "un ancho gesto rojo se abre sobre los cerros" (l. 22, 23), hasta la imagen de la llegada de la noche: "la sombra canta suave, sola, recostada" (l. 25, 26). La viveza y pluralidad de colores y luces revelan un estado de ánimo armónico, iridiscente, optimista y, sobre todo, vital. A medida que crece la angustia en la voz poética estas condiciones cromáticas sufrirán una radical transformación. Queda probado, que no es el paisaje el que influye o se mimetiza con el poeta, sino que es la índole de su estado de ánimo la que altera la percepción del medio. La intención de una supuesta objetividad poética desaparece completamente. En el poema "Hoy, en el cementerio" (p. 47) se recupera esa neutralidad disociando percepción, "yo" y realidad; es una evidencia más de la evolución poética y existencial que se pretende demostrar en este estudio. Sin embargo, la evolución no es lineal, sino que fluctúa a lo largo del poemario —y en su obra— a partir de la emoción que arrebató al "yo" poético. Esto tiene una repercusión directa en el poema, además de en el tema y la forma de abordarlo, también en el estilo. Esto ocurre, por ejemplo con el poema que sigue, "En el verano, antes del verano" (pp. 18-19). Esta composición es ligeramente más extensa que las anteriores con cuarenta versos en rima libre y asonante. Se presenta en ocho estrofas, pero la estructura interna se fundamenta en dos bloques, el primero, comprende los veinte iniciales y se caracteriza por una descripción del entorno alrededor de un "tú" que se contempla —el verso cuarto da cuenta de ello: "me vuelvo; y ya no está" (v. 4)—. En el segundo bloque (vv. 21-40), la voz poética se materializa y personaliza en un "yo" poético a través de los determinantes posesivo: "Corre mi corazón" (v.26, 31), "mi noche" (v. 29), "en mi pecho (v. 33) "suben por mis ojos" (v. 40) y los pronombres personales: "Me llega" (v. 21), "me mira" (v. 4).

Se da una prosopopeya inicial en que se diluyen un "tú" femenino con el espacio. Así "la dorada melena de la tarde" (v. 1) se compara a través del símil "como la lenta curva de tu cuello" (v. 3), se resuelve la discordia, de nuevo, el paisaje no influye al espíritu de la voz poética, sino que desde su ánimo la percepción se articula de tal modo que la recepción de los estímulos exteriores le reporten esa sensación y haya una simbiosis entre ambos. Tampoco sería lícito hablar de una acción premeditada por parte del "yo", resulta una sugestión pactada. El poeta busca una respuesta a esa angustia incipiente y el recuerdo — idealizado— le satisface, en este momento concreto. Con posterioridad, el entorno actuará en consonancia con su desesperación, demostrándose así ese sincretismo entre las partes.

Empiezan a despuntar los primeros registros de conceptos negativos, "el miedo de los grandes espacios vigilados" (v. 5), una clara mención a la imposibilidad de retorno bajo sanciones severas; "el tejido de polvo de las ruinas", esta metáfora del polvo como una tela que cubre las ruinas como metonimia de "recuerdos" —que se mencionan de manera explícita en el verso vigésimo segundo—; "el grito inmemorial/ que penetra las noches" (v. 8, 9). El grito será un elemento que se identificará con esa congoja interna que no encuentra modo de expresión para ser paliada, se convertirá en la antesala de enfermedad y muerte, como último acto de desesperación de la voz poética; se convertirá en poema recogido en el poemario siguiente, *Seis poemas al margen* (1972) y en posteriores poemarios y antologías⁴⁹, ya como idiosincrásico del autor. "Por los ojos que viven, muertos, en mi pecho" (v. 33) es el verso más sintomático de este leve cambio hacia una incipiente aflicción. La aparente contradicción entre vida/muerte se resuelve a raíz de la lectura de los versos anteriores "hasta el recuerdo/ hasta los bajos patios/donde un niño me mira/ en un espejo" (vv. 22-25). Los ojos muertos corresponden a ese niño mirado a través del espejo⁵⁰, que proviene de un recuerdo de un espacio familiar personal⁵¹, esa infancia⁵² muerta, perdida, que el poeta empieza a considerar irrecuperable y que ya apunta a una posterior fijación en acumular recuerdos que están "en fuga" (v. 22) para no perder "esos gestos, a las mejillas suaves/que arropaban mi noche/ para cruzar el sueño" (v. 30). Un sueño que ahora aparece perturbado por ese grito penetrante. Aún así el poeta mantiene una actitud abierta, "abraza su llegada" (v. 34), "este amor no perdido"⁵³ (v. 36).

⁴⁹ En *Del tiempo y unas gentes* (1986) y en las dos ediciones de *Antología personal. Poesía* (1983), (1992).

⁵⁰ "Cita" (pp. 37-38) del poemario *Haber estado allí* (1970)

⁵¹ "Los patios" (p. 35) del poemario del poemario *Un modo de decir* (1975)

⁵² "Dos infancias" (pp. 28-30) del poemario *Del tiempo y unas gentes* (1986)

⁵³ Este verso dará lugar a un poemario *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977).

La luz, de nuevo, actúa como moduladora de sentimientos. Tal y como se comentaba en el poema anterior, el zumbido y rumor se harán muy presentes en los poemas posteriores de Ascot, en este caso "zumba de sol" (v. 2), "rumor de sol" (v. 37) que actúa como un ciclo de luz desde el inicio del poema hasta su término. Así adquiere entidad "la lenta curva" del verso tercero, recordando la órbita que dibuja la esfera terrestre alrededor del sol y que define el momento de luz día/noche. Obsérvese el contraste de la segunda estrofa, donde el viento es "oscuro y helado" (v. 7, referente a las "ruinas" (v. 6), y la tercera estrofa, "donde el ala desliza su blancura,/ corta el azul,/ tiende su espacio abierto" (vv. 13-15). A su vez, entra en divergencia con la presencia de espacios cerrados "en las habitaciones" (v. 16). La segunda y tercera estrofa actúan como tándem, "el tejido de polvo de las ruinas" (v. 6) se identifica con "el olor de la ropa planchada⁵⁴/ y el polvo, ya en oro suspendido", que incide en ese cromatismo dorado (v. 1). Se establece la dicotomía entre espacios abiertos (el mar) y de recogimiento (habitaciones, patios). Aparecen, también, las primeras lágrimas; aunque a través de la *enumeratio* se dulcifican "tibias, suaves, queridas lágrimas" (v. 39), por tanto, no representan un dolor, sino una emoción por el recuerdo, aún este le resulta placentero. No es paradójico, entonces, que las lágrimas suban, "lágrimas/ que hoy suben por mis ojos" (vv. 39- 40) —la ascensión se identifica con valores positivos—, la imagen que la voz poética pretende describir es una ascensión de un sentimiento "por los ojos que viven, muertos, en mi pecho" (v. 33). Del pecho emanan las emociones hasta los ojos, donde se acumulan, pero no caen; la caída representaría el llanto y el poeta se resiste todavía a ese sentimiento de abatimiento y derrota. Algo similar ocurre con el verso décimo séptimo, "suben como el llanto a la garganta" (v. 27) en el poema "Diciembre" (pp. 70-71) de este mismo poemario. El llanto aparece en su expresión habitual en "España" (p. 26), aunque es un "humo del llanto" (v. 14) producido por esa inoperancia comunicativa que la voz poética empieza a insinuar, "garganta en que me nacen las palabras" (v. 13). Las lágrimas es un elemento que sufre esta evolución en proporción al crecimiento de la angustia de la voz poética. Así, en *Un otoño en el aire* (1964) las lágrimas se "desnaturalizan" como elementos de llanto y tristeza, y a medida que avanza la escritura del poeta, adquieren de nuevo su entidad. Las lágrimas son un elemento vinculado al recuerdo y en relación a si la memoria de ese recuerdo suscita dolor o nostalgia feliz, así serán caracterizadas. De este modo, además de en este poema, en *Un otoño en el aire* (1964) las lágrimas aparecen en "Diciembre" (pp. 70-71) con esta misma condición, de lágrimas que no caen; en este caso, aparece latente, "palpita entre los dedos

⁵⁴ "Inventario" (pp. 17-18) del poemario *Haber estado allí* (1970)

otra lágrima “ (vv. 20-21) y en “Por el sueño” (pp. 76-77) con un valor de pasado, “las lágrimas antiguas” (v. 30). En *Estar aquí* (1966) su presencia es anecdótica, “Año Nuevo” (p. 64) donde las lágrimas también se vinculan a un recuerdo, que es ya superado “las lágrimas pasan” (v. 19). Es en el poemario *Haber estado allí* (1970), pues donde se empieza apreciar esta evolución, pero realmente se hace visible en la disposición de los poemas en *Un modo de decir* (1975), evidenciando, una vez más, la estrecha conexión que mantienen estos dos poemarios más allá del tiempo transcurrido y generando un hilo temático vertebrador a través de la obra poética de García Ascot. Por ello, el hecho de que se recojan de nuevo poemas anteriores en nuevos poemarios adquiere una dimensión distinta, certifica ese valor de continuidad en una línea vital de tiempo y espacio. En “Hacer un poema” (pp. 82-83) las lágrimas no aparecen como tal, sino su huella “como la mancha de una lágrima sobre una carta” (v. 24); en “Hoy domingo” (pp. 31-32)⁵⁵ se alude, de nuevo, a las “lágrimas antiguas”, como ocurría en “Por el sueño” (pp. 76-77), son lágrimas del pasado “y las lágrimas se secan “ (v. 7). En “Uno se ha acostumbrado” (pp. 11-12)⁵⁶, las lágrimas incluyen otro elemento emblemático de Jomí García Ascot, la luz, “La luz queda dentro de una lágrima/ para reconocerlo, ya perdido” (vv. 29-30). Aquí el poeta aúna dos elementos en su variante menos positiva para establecer una imagen nueva, una luz vinculada a un pasado añorado que se derrama dentro de la lágrima, que al caer, se pierde. Se da una referencia explícita de llanto y lágrimas cayendo en “Cerca de ocho años” (p. 37)⁵⁷, donde el recuerdo genera una aflicción desmedida, “He llorado inacabables horas” (v. 5). El cambio en el trato que reciben las lágrimas es sustancial, determina una mudanza de ánimo del “yo” y una transformación estilística. En *Del tiempo y unas gentes* (1986) se aprecia una nueva etapa evolutiva, el pasado conlleva una nostalgia lejana, apenas dolorosa ya; “y la mojada sal de lágrimas que corren/ por los años, por los años, por los años” (v. 29-30), y en “Dos infancias” (pp. 28-30) son motivo de una memoria entrañable, sin pesar, “Una cuando el Caribe, lágrimas en los ojos” (v. 18).

Se aprecia la importancia de los sonidos —o su ausencia— como manifestación evidente de los sentimientos. Son el silencio y los rumores los protagonistas en esta composición, de manera que su presencia suscita un ritmo pausado pero constante que desencadena una especie de melodía de fondo, como si se tratara de una escena acompañada por una tenue música, que además se acentúa a partir de las aliteraciones

⁵⁵ Ambos del poemario *Haber estado allí* (1970)

⁵⁶ Del poemario *Seis poemas al margen* (1972)

⁵⁷ De *Un modo de decir* (1975)

fonéticas. Es la música un eje medular en la obra de García Ascot y así quiere expresarlo; el poema que sigue se introduce mediante esta cita: "El cantar tiene sentido, entendimiento y razón. Polo Margariteño". En "Ensayo de decir" (pp. 61-63) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977) vuelve a hacerse referencia a El Polo Margariteño y se hace manifiesta la admiración que profesa a la música popular, pues coloca el folklore venezolano a la altura de Brahms, Chopin, Bartok y Stravinsky, ya que "su voz que yace en espirales/ [...] que resuena solo/sin más autor que naves catedrales" (v. 15-16). La música ha sido, sin duda, pilar indiscutible en la vida del poeta, que en 1982 publicó *Con la música por dentro* (2006), con título ya comprometidamente significativo, como es habitual en García Ascot. Un catálogo en el que se revisan los diferentes estilos, sus peculiaridades, aporta datos históricos y variedades de cada uno de ellos. Lo hace desde la reflexión, con numerosas notas subjetivas, pero lejos de una intención ensayística, el autor toma una postura distendida, a modo de tertulia.

Recorre, en todas las composiciones poéticas de García Ascot, un halo musical intencionado. El autor busca en sus composiciones un eco melódico, como él mismo dice en numerosas ocasiones, "que resuene". Las repeticiones, las estructuras paralelísticas y las construcciones de paranomasia son aliadas en su estilo poético, además de la rima asonante que adecúa el oído. Claramente, pueden observarse estos procedimientos en "Entre el cantar" (p. 20), el título da pie a la repeticiones de la tercera a la sexta estrofa a modo de anáfora y en la última estrofa, además, la anáfora se repite en cada uno de los tres versos que la componen (v. 23-25). Las dos primeras estrofas también comparten un inicio anafórico con la preposición "desde" (v. 1, 6). Esta distinción ya marca la división interna de dos bloques, que comprenden las dos primeras estrofas, por un lado (v. 1-12) y las cuatro restantes (v. 13-25) por el otro. El primer bloque equivaldría, en términos musicales, a la *intro*, en este caso aparece en dos agrupaciones de cinco y siete versos. Es un bloque esencialmente visual, las imágenes son propias del repositorio popular, la vida como un campo de tierra que debe labrarse⁵⁸, "desde la vida / arada lentamente/por memorias" (vv. 1-3). En esta primera estrofa, el "yo" advierte a través de la metonimia, "me busca el pecho" (v. 3), como la música incide en su corazón —ánimo, sentimiento—. La memoria es punto de partida de la voz poética, es palmario que el poeta encuentra en la poesía un modo de canalizar sus inquietudes. Considerar y leer su obra poética únicamente atendiendo a este eje temático es desnaturalizar tanto su voluntad como los poemas que escribió, es indudable que su condición de exiliado acentuó y propició su creación artística,

⁵⁸ De ahí la locución popular "labrarse un futuro"

es en esta línea en la que se puede comprobar la distancia generacional y la pertenencia a la llamada segunda generación. El tema exilio se pluraliza, es erróneo defender que estos poetas de "segunda generación" no mantienen el mismo compromiso político que los exiliados de la primera generación, la cuestión es mucho más lógica. Observados los estériles resultados de sus antecesores, exploran otras vías de inclusión a la causa, a la vez que se expían. Si el testimonio y el grito a la movilización no han resultado eficaces para perturbar el ánimo global, se necesitan otros temas de encuentro —de ahí la fijación del poeta de reconocimiento entre individuos—, asuntos que conciernan desde un enfoque más antropológico, esencial, ligados intrínsecamente a la existencia y experiencias humanas. Hablar de menor compromiso con el exilio es, al menos, inadecuado para una generación que buscó alternativas funcionales, a partir de sus posibilidades y circunstancias personales, para restablecer la memoria colectiva, pero además para reparar a niveles emocionales a los sujetos que habían tenido que padecer, desde la "no-elección" personal, unas consecuencias salvajes, heredadas, de rebote. El desarraigo es aún mayor, muchos de ellos apenas pasaron años en una tierra que los expulsó por ser descendientes de exiliados, su falta fue, pues, nacer. Arrastraron una condición familiar y una carga política que no les correspondía, no tuvieron elección, y aún así, su compromiso con la causa fue férrea, insistente y, sobre todo, su acción se diversificó y extendió a nivel mundial. Buscaron otros lenguajes, a través de la música, el cine... con el propósito de enmienda y de restaurar la memoria.

La generación hispano-mexicana mantiene cierta distancia y objetividad con esos conflictos, y aunque persevera en los principios republicanos y continúa con las actividades antifranquistas, su conformación política, vivencial e histórica hace que entiendan la batalla política con otro prisma, y que sean muy críticos con los que buscan posturas de enfrentamiento y, en sentido contrario, tratan de lanzar o construir puentes (Muñoz, 2017: 206).

La música es un lenguaje universal, trasciende fronteras y cuestiones idiomáticas, ni siquiera es necesario entender una letra —ni que la composición musical la tenga— para que conmueva. Tiene una índole de eternidad que le confiere una permanencia entre generaciones, es plural en temas y tipos y tiene el don de ser fuente identitaria universal "entre los nombres estáis,/ nombres del viento" (vv. 13, 14), "entre el cantar estáis, /rostros del tiempo" (vv. 19, 20) y también individual "entre el cantar de mis nombres"/ entre el cantar de mi tiempo" (vv. 23, 24). El hecho de aplicar algunas de las herramientas musicales sobre la poesía tiene efectos inmediatos a nivel de nemotecnia. Las consonantes vibrantes, además, inciden en un rumor sugerente y pegadizo. Ciertamente comparten estructura y características rítmicas y ha habido transferencias y trasvases entre ambas

ramas artísticas, fluctúan en un espacio de expresión compartido y tal eventualidad las enriquece. El poeta pretende elevar la música como motivo de memoria, identidad y expresión cumpliendo así con los fundamentos que él considera determinantes de la existencia humana. Se produce una confluencia —ex profeso— entre la música y la poesía mística a partir del verso “¡Oh llama de amor viva/a fuego lento! (vv. 21, 22) que evoca el verso análogo de San Juan de la Cruz: “¡Oh llama de amor viva/ que eternamente hieres” (vv. 1, 2).

Los elementos habituales en la poesía de Jomí García Ascot se repiten: “espuma, cielo, playa, recuerdo, muebles, pecho, madera”. Hay tres elementos que, en este caso, toman relevancia, “nombre, voz, rostro”, como indicadores de identidad y expresión. El nombre es a la vez de una etiqueta clasificatoria de reconocimiento social, un principio identitario a partir de la dicción. La voz es identidad a través del oído, por su cualidad de unicidad, además de generadora de palabra, y el rostro es un transmisor de individualidad a través de la vista. Vista, oído y palabra son las columnas donde se cimienta la base poética de Ascot, “desde los hombres,/ donde nace el idioma” (vv. 6, 7). Como ya se ha referido anteriormente, los elementos naturales desempeñan roles destacados en las composiciones de Ascot, además de esa conexión con el exterior por su condición de espontaneidad y libertad. No hay previsión, incluso en los que presentan características más inmutables. De este modo, el aire ostenta claramente esas propiedades de libertad y descontrol. Sin embargo, pueden aparecer en aparente tranquilidad —como es el caso de las brisas— y eso le permite al poeta un sinfín de posibilidades de movilidad —o de sensación de esta— en un marco estático; por ello es una de las constantes entre el catálogo de elementos de la poesía de Jomí García Ascot. Como otros, el aire se caracteriza según el ánimo de la voz poética, además de tomar diferentes formas (brisa, aire, viento...). En “Aire” (pp. 21-22) es, sin embargo, el viento el que aparece entre los versos tercero y undécimo; en ambos se pondera su cualidad acromática “invisible” (v. 3) y “transparente” (v. 11). Se trata, como el resto de los poemas que integran esta sección, de un poema de búsqueda, concretamente de una prospección del origen a través de la arena y la tierra “Arena de la mirada/dura y mil sobre la grave tierra que termina/ en arena” (v. 5-7), donde ya se está definiendo un ciclo —no solo temporal— sino espacial. Los elementos tienen su propia curvatura “de vida”. El “principio del mundo de las cosas” (v. 9) se halla en la naturaleza viva, algunas piezas son indicadoras de este origen “los árboles señalan” (v. 8). Es significativo que la tierra esté ligada a la mirada a través de la metáfora del color, los

ojos color arena —marrón— la percepción visual es indispensable en la obra poética de Jomí García Ascot.

El poema consta de siete estrofas, la última de un solo verso, después de dedicar las cinco estrofas primeras a ensalzar la naturaleza como "principio del mundo" (v. 9), también pretende resaltar su fragilidad y fortaleza, "podrías deshacer todo mi espeso tiempo/ con un solo roce de tus más finos dedos" (v. 13, 14) el tiempo, ese fundamento inexorable, insuperable, impracticable para el ser humano, podría ser disipado por el viento, aún incluso con su condición de "espeso". El origen es creador y destructor, así, los elementos naturales podrían destruir también ese obstáculo temporal. Mas esta fuerza no se hace tangible y, a pesar, de ese potencial, el aire se limita "tan solo una gaviota suspendes" (v. 15); la voz poética reconoce su fragilidad ante la naturaleza, a modo de rendimiento, pero a la vez apunta a su volatilidad. Incide en esta propiedad la distancia, malogrando las características básicas de los elementos. Es en este caso, entonces, el espacio el problema del recuerdo y el impedimento para recuperar ese estado inicial, esa identidad y el "espacio hecho de viento" (v. 11) es una paradoja en sí mismo, ya que es su propia dificultad, auto impuesta. Aquí se revela el tema central del poema, toda limitación está en el individuo, asumida. Es posible cierta acción solvente sobre el tiempo y espacio, el hecho de asimilar una barrera infranqueable condiciona al individuo para no superarla nunca y, de este modo, mutilando la naturaleza del ser.

El individuo suele obsesionarse con identificar los sucesos vitales que le desestabilizan, lo etéreo —que se presenta sublimado— no tiene cabida en el mundo práctico donde debe desarrollarse, es por ello que se da esta paradoja entre el ansia de libertad, pero controlada. En este caso, se puede percibir que el poeta ha dispuesto sus piezas como si de un diario de a bordo se tratase —ya que se desarrollan en un ambiente marítimo—. Esta disposición se presenta ante el lector ayudándole a armar un mecanismo de referencias, correspondencias e interpretaciones, con lo que pueda distinguir y relacionar —incluso re-significar— los elementos que reaparecen a lo largo del poemario. Esta articulación se desarrolla tácitamente en esa complicidad entre sujetos —más allá de escritor lector—.

Así ocurre en "De La Habana⁵⁹" (p. 23), pues la aclaración del segundo y tercer verso se engarza espacial y temporalmente a "Antillas" (pp. 16-17) y también en ese estilo pautado como horario. Se inicia tras la llegada, "atrás nuestra llegada" (v. 2), que conecta con el último verso de "Antillas" (pp. 16-17) "hemos llegado". El hecho de que el poeta lo califique como "llegada silenciosa" alude a dos aspectos, el primero tiene que ver con la disposición del poema "Antillas" (pp. 16-17), tal y como se comentó, la descripción embebe la acción que se desarrolla en una línea paralela, de ahí el silencio; el segundo viene a colación de comprender la metáfora de una llegada silenciosa por el halo de prohibición, por un lado, de salvación desesperada, por otro, que los barcos abarrotados de exiliados españoles atracaban en costas americanas. Era un silencio de tristeza y a la vez de alivio, tras tanta impiedad e hostilidad, la contemplación de un espacio sereno, ajeno, sí, pero que tiende su mano a la acogida, aparece tan sinuoso, delicado, idealizado en el recuerdo que evoca el "yo". Un bálsamo dulce recubre cada una de las referencias al entorno, *bucolizado*. Hay un ejercicio de recreo, la voz poética se complace desde sí misma y para deleitar al prójimo. Es cierto que la poesía ha devenido en innumerables ocasiones como proceso de redención, en el caso de la escritura del exilio,

como un exorcismo al trauma del desarraigo, ya que la lengua, el idioma, la capacidad de expresarse mediante la palabra, significa la posibilidad de proyectar la propia identidad a través de la rememoración de una herida, de un hueco que existe en el pasado, de una brecha que se ha producido en la memoria colectiva de esta generación, que no es otra que la recuperación de los universos simbólicos de la infancia que la guerra cercenó (Muñoz, 2017: 208).

La voz poética describe un recorrido, como si asistiera a una suerte de crucero trasatlántico, lo hace con una descripción bordeando cada espacio, como acompañada por el vaivén de las olas, estableciendo así una lectura metapoética. El lector se balancea junto al "yo" y puede embriagarse con las sugerentes imágenes que el poeta coloca ante sus ojos, trascendiendo la imposibilidad de niveles sensoriales de planos de realidad distintos. Recuerda al poema de Edgar Allan Poe, cuando el poeta es capaz de hacer al lector escuchar el graznido de un cuervo a partir de la reproducción de una sola palabra. Es la misma técnica que utiliza Ascot, aunque entran en concurso todos los sentidos. No

⁵⁹ "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»" (Rodríguez, 2007: 104). En este tiempo y en este mismo hotel empezará la escritura del guión de lo que después se convertirá en la película *En el balcón vacío*: "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" (Rodríguez, 2012: 32)

solamente es una poesía intimista, terapéutica, más allá de "la formación de una identidad a partir de la exorcización del trauma de la guerra civil" (Muñoz, 2017: 203), está aunando principios básicos literarios, busca establecer conexiones de reconocimiento a través de mecanismos que puedan proporcionar estados de placer sobre el lector. Se cumple, pues, una de las premisas que los escritores del exilio de primera generación por tanto tiempo intentaron: comunicar, hacer ostensible su situación, el drama, revelar un panorama político social salvaje e injusto, incitar a la repulsa y la condena de estos actos, pues buscaban aliados, fuerza, poder y unir bajo un mismo objetivo de justicia.

El reproche, el desdén, entonces, no tiene cabida hacia la segunda generación del exilio⁶⁰, que se mantuvo fiel a un único propósito: restaurar un discurso objetivo, reparar la memoria corrompida y conmemorar justamente caídos y exiliados. No había una obsesión por un retorno real, sino que su compromiso era a un nivel humano que incluía conceptos históricos, políticos, sociales y éticos.

Desligada tanto del determinismo biologista como del esencialismo idealista, lo que define a la generación ya no es la proximidad de nacimiento, ni el impacto de un acontecimiento histórico, ni el "misterioso espíritu de una época", sino la existencia de un conjunto de individuos que ocupan posiciones próximas en el campo social y se reconocen como tal, adquieren conciencia de esa proximidad y elaboran los rasgos (la entelequia) de su propia percepción generacional. Se acepta, pues, que una concreta posición social (lo que incluye también las circunstancias cronológicas, históricas y culturales) constriñe "a los individuos a determinado terreno de juego dentro del acontecer posible", e implica una modalidad específica de vivencia y pensamiento una modalidad específica de encajamiento en el proceso histórico (Mannheim, 1993: 209); pero, como explica en sociólogo, no son las vinculaciones generacionales las que estableces "grupos concretos" sino más bien son estos los que apelan a una "conexión generacional" para dar cohesión al grupo. (Rodríguez, 2017: 7)

En el caso de Jomí su compromiso se valida por su actividad altamente participativa, heredero de una familia con un férreo vínculo político —su padre, Felipe García Ascot desempeñó el cargo de Primer Secretario de la Embajada del Gobierno de la República en París—, convirtiéndose en adalid de los valores republicanos y actividades culturales que proclamaban sus convicciones antifascistas. Uno de los problemas que se derivan de adjudicar características a colectivos para definirlos suele incurrir en agravios como este. Es innegable el papel de responsabilidad adquirida por parte de Jomí García Ascot para con el exilio, en todas sus manifestaciones. El hecho de tildar a los individuos pertenecientes a la llamada *segunda generación* como exiliados de segunda con un

⁶⁰ "¿Quiénes, si no ellos, habían luchado por nosotros? ¿Quiénes, con gran dolor y nostalgia suya, habían intentado educarnos como no se educa 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, 2002: 38). Esta opinión se hace extensible al resto de los integrantes de la "segunda generación" que mostraron agradecimiento y respeto a sus antecesores.

compromiso menor, que no atendían ni entendían el concepto de la guerra en su magnitud ni sus consecuencias⁶¹ no está justificado,

No percibe y vive del mismo modo el exilio forzoso una persona en edad próxima a la jubilación quien verá muy complicado rehacer su vida en el nuevo país de acogida y cuya productividad será ya escasa, que las personas jóvenes y con energía para luchar tanto en el sentido de la aclimatación en el nuevo medio como en el de recuperar la patria perdida. (Rodríguez, 2017: 8)

Ascot se formó en un ambiente profundamente *mexicanizado* y que apenas mantuvo un contacto con España —excepto cuando visitaba a sus abuelos en verano⁶²—, pero que invirtió toda su creación artística en dar voz y luz a las vivencias exiliares⁶³.

La poesía de Jomí García Ascot está íntimamente ligada a sus experiencias vitales, aun y con una hipotética falta de datos biográficos no sería complejo elaborar una reconstrucción de su vida a partir de la lectura de sus poemas. El léxico, el tono, incluso la ordenación de los sintagmas son un reflejo del ánimo del poeta. De este modo, se puede leer su poesía como un vertido de experiencias vitales con su consiguiente carga sentimental. Claro que puede realizarse una lectura disociada del contexto, pero al incluirlo alcanza una dimensión que encaja con la propuesta poética de Jomí García Ascot.

Era apodíctico un poema como “De La Habana”(p. 23)⁶⁴ que describiera experiencias y sentimientos arraigados a este período exacto, cabe destacar como García Ascot anota de manera referencial puntos determinantes en su vida. Es decir es razonable considerar que guarda cierta sensibilidad testimonial en su poesía a dos niveles, qué ocurre y cómo le afecta, y esto es una característica connatural de las escrituras del exilio. Una prueba más que desmonta esa falacia del poco compromiso de los integrantes de la segunda generación del exilio para con la historia y la realidad,

cogidos entre dos mundos, 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 (Aub, 2002: 13-14)

⁶¹ Juan Marichal sobre la postura de los miembros de la “segunda generación” en asuntos políticos, determinó “han sido y son una honra para España [...] han sabido mantener unos principios políticos tan respetables como los mejores” (Marichal, 1953: 161-174).

⁶² “Yo soy el que menos he conocido España de mi generación. Iba los veranos a visitar a mis abuelos. Ese era mi conocimiento de España. En cuanto a la guerra, a los diez años es una excitación, es la tensión que se vive en la casa, en los alrededores, etc...,es como un partido de fútbol que uno tiene en un mapa y ve como van avanzando y retrocediendo. No puedo decir que me haya causado una gran impresión, pero sí que me izquierdizó notablemente. Ya lo éramos, pero me hizo más” (Mateo Gambarte, 1997: 135).

⁶³ Ascot afirmaba “aunque yo he sentido siempre que ni soy español ni soy mexicano.” (Muñoz Bastide, 2017: 203)

⁶⁴ A la lista de barcos legendarios (*Sinaia, Ipanema, Méxique, Winpeg, Serpa Pinto...*), que transportaron a muchos republicanos al exilio, hay que añadir el *Habana*. Entre 21 y el 23 de mayo de 1937 evacuó a casi cuatro mil niños vascos, maestros, sacerdotes y auxiliares hasta Inglaterra (Monferrer, 2011: 215)

También incide en la idea de insatisfacción existencial; ese lugar paradisiaco de acogida con miles de oportunidades para los exiliados y en el que, sin embargo, no consiguen lograr una acomodación completa. Hay un vacío sin fondo que, a pesar de todo empeño, nunca alcanzan a colmar.

En cuanto a la simbología, se repiten los elementos del repositorio del exilio, algunos muy recurrentes, sin embargo se concentran solamente en este poemario. Es el caso del término "pañuelo". Como cantará Sabina, "este adiós que sabe a despedida, a vinagre en las heridas a pañuelo de estación"⁶⁵, el pañuelo se vincula e identifica como una separación, la partida muy relacionada con los trenes y estaciones, también icónicos en la poesía de Ascot. "como un pañuelo tendido hacia el ocaso" (v. 11), donde la imagen se complementa con la caída del sol —ausencia de luz— que se identifica con finales —el final del día—. Anteriormente había aparecido en "Canción marinera" (pp. 12-13) "como un pañuelo blanco" (v. 7) que se relaciona con un alejamiento y un cambio "por donde se aleja" (v. 5) "la migración del tiempo" (v. 9). Compartiendo sentido y significado también se exhibe también en "Desde aquí" (p. 44-45), "los altos pañuelos de mañanas perdidas" (v. 15) que se relacionan con el gesto de alzar agitando un pañuelo sobre todo en los muelles al zarpar un barco, "zarpando de su muelle cuerpo adentro" (v. 16). En "Otro otoño" (p. 68) "en que soplan memorias y pañuelos" (v. 13) alude a este movimiento que hace ondear la tela y, por extensión, a la memoria; el pañuelo queda, pues, ligado a la nostalgia.

Es importante prestar atención a los últimos versos del poema: "volverá a nacer en nuestro pecho/ la oscura rumorosa/ceiba de la noche" (vv. 17-19), ya se había hecho mención al rumor como nuevo elemento y a la noche como un espacio y tiempo de reflexión, recogimiento y congoja. Es significativo que se haga mención a la ceiba por su marcado componente mitológico profundamente enraizado en el seno de la cultura habanera.⁶⁶ La ceiba es un árbol de fruta perenne ligada, pues, a una perpetuidad,

En el centro del mundo crece un árbol gigantesco cuyas raíces salen del inframundo y cuya copa alcanza el cielo. Este árbol es la ceiba (yaax che), que significa "árbol verde", el sostén del mundo. Este árbol cósmico tiene una serie de representaciones vinculadas con la fecundidad y la fertilidad humana. El árbol de la vida existe en todas las mitologías mayas y es un aspecto cosmológico compartido por las diversas culturas mesoamericanas. (Marion, 2000: 46).

la imagen que el poeta pretende emitir es la de un origen común que puede ser recuperado, "volverá a nacer en nuestro pecho"(v. 17), es decir, de los sentimientos. Así, ese origen es

⁶⁵ Sabina, J. (2000): *Nos sobran los motivos*

⁶⁶ Para ampliación del tema, véase Bravo (2001)

común e individual a la vez, porque cada sujeto lo expresa desde "su muelle cuerpo adentro" (v. 16), pero es "nuestro" (v. 17), pertenece a un nosotros. Podría haber mencionado otro árbol, pero quiere apelar concretamente a un pasado compartido.

La conquista española del reino chiapa de Napiniaca empezó en 1524 con Luis Marín y después por Diego de Mazariegos en 1528. Marín logró la capitulación de esta guerrera demarcación; y fundó un primer asentamiento sobre la antigua ciudad indiana, a un costado de una enorme ceiba [...] Los reales fundadores de Chiapa de los Indios fueron los frailes dominicos, que arribaron en 1545 bajo la guía de fray Bartolomé de las Casas [...] Entre los primeros misioneros que llegaron a Chiapa estuvo fray Tomás de Casillas dedicándose a la catequesis y la enseñanza de diferentes trabajos logrando el afecto de los indios chiapa [...] Dicho fraile fue el primer agrimensor y arquitecto de la naciente Chiapa de los Indios. Él debió percatarse que las ceibas del lugar influían de manera importante en la ordenación espacial del sitio porque su posición topográfica fue trascendental para reticular y triangular el área de la fuente, el conjunto conventual, las manzanas, las capillas de los barrios, las calles y el camino real que atravesaría la misión dominica. Resulta interesante observar que esos árboles estuvieron sembrados desde la época prehispánica y los dominicos sacaron partido de su disposición por la significación teológica que les asignaron (Chávez, 2014: 64-66).

Resulta evidente la identificación que el poeta intenta referenciar entre culturas, pero también entre actitudes y reacciones de los seres humanos, busca establecer correlaciones ancestrales, relacionadas con la fe, reformulando una cosmogonía,

Las premisas teológicas estuvieron manifiestas en el ordenamiento geométrico y urbano de Chiapa de los Indios; al convertirse las antiguas ceibas chiapanecas en una revalidación de los árboles bíblicos de la vida y el conocimiento (Chávez, 2014:67).

Estas correlaciones ancestrales se buscan, también en otras líneas de comprensión a la lógica natural de la realidad. El sueño es un espacio mítico del exilio, donde los recuerdos se hacen vívidos, posibles; la dimensión de realidad del sueño permite al individuo satisfacer sus deseos, aplacar su angustia y esclarecer sus dudas. En el sueño, la mente actúa preclara, tiene un sinfín de respuestas y soluciones a los problemas, que en estado de vigilia nunca se conciben. Se podría entender que, "En este sentido, el mundo de García Ascot es inequívocamente machadiano; un mundo de recuerdos y de sueños en el que las borrosas vivencias de la infancia ocupan un lugar privilegiado: son el origen, "las vísperas de todo" (Rivera, 1989: 180). No es tanto la imposibilidad de retorno, que en algunos casos llega a convertirse en tangible, aunque retumbe la sentencia aubiana "He venido pero no he vuelto" (VV.AA, 1969: 18) condición sine qua non de la literatura del exilio español, sino la imposibilidad de un origen concesivo de identidad. Aunque el regreso no sea el esperado,

No puedes ver Valencia como es porque se te representa como fue. Y eso que las calles y las plazas se pueden fotografiar y dejar constancia. Ahora bien, traslada eso a la manera de ser, de pensar y dime si puedes ser juez. Y no puedes serlo porque ya no eres parte (Aub, 1971: 66)

puede llegar a darse. En cambio, el origen no es una entidad tangible, ni recuperable, forma parte de un imaginario humano que fluctúa entre cuestiones biológicas, antropológicas, de fes y cavilaciones metafísicas. Podría decirse que en una escala de imposibilidad, el reconocimiento e identificación de un origen universal y múltiple que fuera amparo de la colectividad y del individuo de manera simultánea estaría en el puesto más elevado de la gradación. En la línea de lo que Max Aub refirió tras su llegada, se trata de un retorno mental y no físico, "Lo que sucede es que aquí estás buscando lo que no hallarás nunca. Ni tú ni nadie. "¿Qué?". El tiempo pasado. Tu juventud" (Aub, 1971: 67). Aunque el hecho de regresar ya permite un contacto y una consiguiente reacción, en el caso de Aub, el regreso le permitió avanzar en la aceptación de exiliado, por su rechazo de lo que encontró en España, de repente la obsesión de "la vuelta" se disipó, tuvo una reacción aversiva a lo que encontró en España,

Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes, no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo. Estos españoles de hoy se quedaron con lo que aquí había, pero son otros. [...] Los de la España "grande, única, sola" o como se diga (¡una, grande, libre!) Asesinaron a la que conocí. (Aub, 1971: 403).

Aub se queda con su recuerdo idealizado de "su" España y rehusará de ese nuevo país que no reconoce. El alejamiento, la recreación de un espacio y tiempo en su literatura le generaron unas expectativas tan elevadas que la frustración de un regreso a un punto tan específico era irreal e imposible. El mismo cavó ese fracaso a renglones de tinta, "los helados, la horchata, tan a menos... ¿O serán los mismos y todo se lo ha llevado el recuerdo? (Aub, 1971: 89). Quedan, entonces, dos espacios para mitigar ese sentimiento de frustración, dolor e impotencia: la literatura "que la literatura me sirva una vez de algo" (Aub, 1976: 106) y el sueño.

Es en Jomí el encuentro entre literatura y sueño lo que le permite una concurrencia entre sus "egos". Sin embargo, incurrirá en el mismo error que muchos otros exiliados, la sublimación del recuerdo con su literaturización engendrará un constructo mítico. A propósito de *En el balcón vacío*, M^a Luisa Elío, que era esposa de Jomí para cuando empezó la escritura del guión de la película, declaró años después,

«La película es un pensar y pensar mío de años y años y años, en los que yo sólo podía pensar en aquella niñez, en aquella España. Darle vueltas y darle vueltas..., y ya, en un extremo de soledad y de angustia sale ese texto de la película que yo no había vivido. Ahora, es hasta tal punto exacta la fantasía, exacta la realidad, que cuando yo vuelvo a España, revivo esa fantasía de *En el balcón vacío*, que pasa a ser después en un libro mío, Tiempo de llorar [...]» (Torres, 2006: 113)

Por suerte, el regreso real no supondrá una condena para Jomí García Ascot, su desasosiego vital trasciende al simple viaje físico, su propuesta artística explora otras direcciones, es, en este momento, donde se ratifica con pleno derecho en la etiqueta de exiliado de segunda generación, como hispanomexicano. A través del recorrido evolutivo que presentan sus poemarios, se puede observar como la aceptación de esta condición le permite superar ese estigma del exilio, hay una reconciliación con su memoria, el recuerdo cicatriza y da paso a una suerte de serenidad pactada. No quiere decir que el dolor desaparezca por completo⁶⁷, es como si de un volcán inactivo se tratara: no hay peligro de erupción, pero no por ello pierde su condición de peligrosidad, ya que siempre hay ese temor a un posible estallido del magma —pues este no se volatiliza—, es decir, el recuerdo continúa existiendo, pero ya no produce un efecto de angustia en el poeta. El recuerdo genera una nostalgia almibarada, sus recuerdos pierden la capacidad de enfermarle, de hacerle sufrir. Sus manifestaciones artísticas le han provisto de un vacuna que no cura, pero remite en alto grado los efectos negativos.

“La vuelta a España sería vuelta en el espacio, en la geografía, no en el tiempo, en la historia: a la España de la que partimos no podemos volver, porque ella misma ha dejado de existir, y para siempre...” (Gaos, 1957). Una de las formas para alcanzar ese tiempo que ya no existe, y que el recuerdo que se tiene de él es, mayoritariamente, una herencia familiar, es a través del elemento onírico.

El sueño provee de herramientas al “yo” poético para paliar dolores y reconciliarse con la memoria y su realidad; irá adquiriendo mayor protagonismo en sus poemas⁶⁸, por un lado, por ser un emplazamiento donde la expresión alcance un sentido elevado y eficaz y, por otro lado, por la habilidad balsámica que le proporciona el estado de la ensoñación. Se convertirá en salvoconducto lingüístico y narcótico del alma. En el sueño, además, encontrará la exactitud de la palabra, la expresión eficaz y significativa.

Jomí García Ascot se adscribe a las teorías de Bergson del sueño como un espacio preexistente que encuentra manifestación en los sueños como “memoria inconsciente” a partir de la cual es posible reconstruir un pasado, y por tanto, una identidad,

El sueño nos reintroduce en nosotros mismos debilitando los lazos que nos une con el mundo exterior y, justamente por ello, se manifiestan en él un enriquecimiento de la percepción y una presencia multitudinaria de recuerdos que, en cambio, están restringidos cuando nos vemos obligados a estar atentos a las exigencias de nuestra acción en el mundo. Las representaciones que aparecen en nuestros sueños vendrían a ratificar su teoría [la de

⁶⁷ La evolución hacia esa aceptación se ve con claridad en el conjunto de poemas de la sección “los instantes del amor” de *Un modo de decir* (1975).

⁶⁸ En este poemario, además del presente poema, se recogerán *Por el mundo mi sueño*, *Por el sueño* y *En el jardín del sueño*, víd. infra.

Bergson] sobre la conservación de nuestro pasado y la existencia de recuerdos inconscientes (Chacón, 1988: 108).

En el poema "Del sueño" (p. 24) las fluctuaciones de la memoria se identifican con el agua. En la primera estrofa se alude al "rumor de olas lejanas" (v. 3), es decir, a un murmullo del pasado; en la tercera estrofa se habla de "aguas que se han marchado" (v. 9) y en la última estrofa a "agua que se ha ido" (v. 15). Es evidente que todas refieren al pasado, un pasado que es imposible recuperar a no ser de las inmersiones del "yo" poético en el sueño, donde a pesar de esa ausencia, "vienen lentamente del fondo de espejo/ y tejen" (v. 17, 18), es decir el sueño permite crear.⁶⁹ El sueño es una accésit de vida a través de la recolecta de fragmentos de memoria instaurados en recuerdos —a menudo adulterados—, es un espacio donde el ser halla la forma de deshacer los impedimentos que se interponen entre él y el origen y entre él y el futuro, de ahí que cobren sentido los versos aislados del poema —configurando una estrofa de únicamente dos versos—: "A ambos lados de cualquier rayo de luz/ un ojo mira un ojo que lo ve". El "yo" del pasado frente al del presente a través de la idea del reflejo del espejo a partir del sueño, que actúa a modo de médium entre esos dos mundos irreconciliables y establece un acuerdo para la redención del ser que se encuentra en un estado crítico que puede desembocar en su desaparición. Soñar es vivir, es mantenerse vivo y hacer por que esa existencia tenga sentido.

La primera estrofa explica la fase inicial del sueño, el poeta la ubica "alrededor del aire de la frente" (v. 2), a partir de la metonimia de contigüidad de frente>mente. Es decir el sueño es una actividad esencialmente mental, no es algo involuntario, se trata de un ejercicio humano con un sentido, en este caso conectar con un pasado cuyo acceso aparece boicoteado constantemente sobre los planos de realidad conocidos. De nuevo, el poeta añade elementos donde puede anclarse esta interpretación; la mención de "Domingos" (v. 4) como elemento de recuerdo recurrente así lo demuestra. En el sueño, la voz poética hace acopio de pruebas, algún vestigio que le permita seguir un rastro, "la sombra es el eco de aguas que se han marchado" (v. 9), en este caso "la sombra" se refiere a la huella que el

⁶⁹ A propósito de la metáfora de la vida como una tela, véase análisis del poema "Ese raro momento" en *Un modo de decir* (1975).

agua deja sobre la arena cuando se retiran las olas —a las que se hacía referencia en la primera estrofa—, la ausencia es, entendiendo esta propuesta, señal de presencia.⁷⁰

Atendiendo al primer verso de la última estrofa, “el sueño es aire que vuelve de una agua que se ha ido”, se ve el cambio de estado del líquido, confiriendo esa condición etérea y añadiendo dificultad en su reconocimiento, el agua puede observarse, el aire sentirse. No es baladí, pues, que sea *Un otoño en el aire* (1964) el título de este poemario, ya que es en este estado y medio donde la voz poética se desenvolverá. Los diferentes aires —brisa, ráfaga, viento— junto con los matices que les acompañen —suave, nuevo, seco, alto, pasado— determinan la importancia del elemento en cuanto al ánimo de la voz poética. En el poema el aire introduce el sueño, “aire de la frente” (v. 2), pero a su vez es estímulo exterior, “entrarán el aire y el sol/ por las persianas” (vv. 5, 6). Obsérvese como el aire aquí presenta un talante favorable, al aparecer junto al sol —luz—. El tiempo queda interrumpido, “tiempo dormido” (v. 8), la concepción temporal humana discurre en otra concepción inasimilable en el plano de realidad. El tiempo es una convención adaptada a los límites de la comprensión humana, y en el sueño no se rige por estas reglas, de ahí que se eleve a la condición divina. Las fluctuaciones temporales, descritas mediante vaivenes, preparan el tema del siguiente poema, donde el aire, el viento y la brisa tienen un destacado papel en el desarrollo y la interpretación del tema. Además del sueño como espacio mítico, el poeta recrea espacios y tiempos que le permiten sugestionarse desde lo idílico, como es el caso de las diferentes estaciones del año.

El verano va a estar presente en los recuerdos más emotivos del poeta. Dado que es la estación que cuenta con mayor presencia de luz; la energía y el optimismo, que se desprenden del tono de la voz poética, difiere notablemente del resto de poemas. En construcciones metafóricas aparecerá de manera hiperbólica comparando amor y verano, “y tu sonrisa como todos los soles del verano” (v. 21)⁷¹; el verano es estallido de felicidad, siempre tiene un nimbo de melancolía pero complaciente, “en lentas tardes curvas comí cerezas ventradas del verano” (v. 24)⁷². El verano se filtra e irradia todas las estancias “el frescor del armario en el verano” (v. 10)⁷³, a pesar de impedimentos, “el sol se esparce por

⁷⁰ De esta idea parte la configuración de la revista *Presencia*, “no sólo fue el título de la revista que aglutinó a la generación de los hispano-mexicanos [...] fue sobre todo una reivindicación del hecho de existir, de hacerse presentes en ese no lugar del destierro al que se vieron abocados y que trataron de exorcizar a través de la escritura” (Muñoz, 2017 : 7). Véase también “Presencia” en *Un otoño en el aire* (1964).

⁷¹ “Tú que no sabes” (pp. 18-19) del poemario *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977).

⁷² “La panne” (pp. 83-84) del poemario *Un modo de decir* (1975).

⁷³ “Un poema” (p. 26) del poemario *Estar aquí* (1966).

los cuerpos,/ una sangre dorada/como el verano detrás de unas persianas" (vv. 5-7)⁷⁴ o clausuras "como un cajón conserva el olor del verano" (v. 23)⁷⁵, es un recuerdo perenne e insuperable, "¿Quién no recuerda la casa del verano? (v. 1)⁷⁶, un recuerdo lleno de belleza "los hermosos veranos" (v. 7)⁷⁷, y colorido marcado por la luz, modulado por el sol y la tarde, "los lentos atardeceres del verano" (v. 13)⁷⁸, "hacia el abrazo rojo del verano" (v. 12)⁷⁹ —refiriéndose al color rojizo de la caída del atardecer—, "y zumbe despacio como una tarde de verano" (v. 13)⁸⁰, "al torrente de sol de algún verano" (v. 12)⁸¹. Obsérvese como en este poema se describe el final del verano y, con él, terminan los estímulos exteriores y se transforman en remanentes interiores —recuerdos imprimados— que nos reconectan con un origen a modo de un viaje cíclico inevitable, "Allí otro canto espera,/ amasado despacio un silencio más antiguo que el tiempo./ Y habrá que escucharlo hasta el final" (v. 46-48). La pérdida del verano evoca los recuerdos de la dicha que provocan nostalgia y a la ansiedad de suposiciones. Esta transición de sentimientos se sustenta mediante la construcción lingüística del presente: "cumple" (v. 1), "se callan" (v. 2), "cesa, embarca, navega" (v. 3), "es" (vv. 5, 32), "comienza" (v. 12), "está" (v. 18), "empieza" (v. 19), "ruedan, empujan" (v. 20), "señala" (v. 21), "se seca, cristaliza" (v. 29), "se hunden" (v. 33), "notas" (v. 34), "recuerda" (v. 35), "hay" (v. 36); al futuro perfecto en las tres últimas estrofas "bajará" (v. 39), "se moverán" (v. 40), "cantarán" (v. 41), "será" (v. 42), "daremos" (v. 44), "habrá" (v.49). Aparecen dos versos en la octava estrofa conjugados en pasado, "fueron" (v. 26) y "quedó" (v. 27), relacionados con la música, "canto de pescadores" (v. 26). Se dan diferentes alusiones, en primer lugar, el componente primitivo de la música; en segundo lugar, la pesca, que tiene esa connotación de sustento, de trabajo forzoso y duro y referencias bíblicas; en tercer lugar, la red que se va tejiendo con ese topos ya utilizado por Ascot de la vida como tela, en este caso, la red arrastra recuerdos y aparece esa imagen sutil de los detalles que se cuelan entre los agujeros, "lo que en las redes quedó" (v. 28), lo otro se pierde, pero tiene sentido, pues, los verbos consecutivos de "secar" y "cristalizar" (v. 29), aquí se refleja como el ser humano, representado bajo la cualidad coral del "canto de

⁷⁴ "En el jardín del sueño" (pp. 80-81) del poemario *Un otoño en el aire* (1964).

⁷⁵ "Desfile" (p. 56) del poemario *Estar aquí* (1966).

⁷⁶ "La casa del verano" (p. 11) del poemario *Estar aquí* (1966).

⁷⁷ "El grito" (pp. 7-8) del poemario *Seis poemas al margen* (1972).

⁷⁸ "Estar aquí" (pp. 13-14) del poemario *Estar aquí* (1966).

⁷⁹ "Año nuevo" (p. 64) del poemario *Estar aquí* (1966).

⁸⁰ "Hacer un poema" (pp. 82-83) del poemario *Haber estado allí* (1970).

⁸¹ "Marta" (p. 40) del poemario *Un modo de decir* (1975).

pescadores", se aferra al recuerdo como señal de identidad y que inmediatamente se vincula a la imagen de la niñez "canto de dentro, de niño" (v. 30) que simplemente oye el rumor "resonar de caracola en el oído" (v. 31) de una identidad heredada "de dentro", que resuena, evocadora. A lo largo de las catorce estrofas, el canto funciona denexo poético, y lo hace manifestándose en su variedad múltiple, aunque siempre reconocible. En la segunda estrofa aparece "la voz" (v. 3), que es exterior "afuera" (v. 3), pero está vinculada al mar "embarca y navega" (v. 3); en la sexta estrofa esta "voz" (v. 15) es "reconocida apenas" (v. 17) a medida que avanza el tiempo en el que el verano se aleja. El movimiento se consigue mediante las fluctuaciones del aire: "brisa" (vv. 9, 16), "viento" (vv. 18, 29, 38), y los verbos de movimiento "embarca", "navega" (v. 3), "se muevan" (v. 8), "empujando" (v. 14), "empieza" (v. 19), "ruedan" (v. 20), "se empujan" (v. 20), "se fueron" (v. 26), "se hundan" (v. 33), "se moverán" (v. 40), "daremos la vuelta" (v. 44), "volver" (v. 46), "espera" (v. 47); sustantivos "reposo" (v. 9); adverbios: "despacio" (vv. 13, 48); adjetivos: "lentas" (v. 14), contrastes: "últimos" (v. 7)/ "primero" (v. 14), "primera" (v. 16); "finales" (v. 16)/ "principio" (v. 22)/ "final" (v. 49). De este modo, la música, como elemento de identidad que conecta "aquel pasado" (v. 23), regresará con un "viento nuevo" (v. 38) y después de "amasado despacio un silencio más antiguo que el tiempo" (v. 48), regresará para revelar una verdad común. Ni siquiera el tiempo, con su antigüedad, puede quebrar ese origen compartido, es decir, el recuerdo prevalece en la idiosincrasia de la voz poética y es la música la que permite ese vínculo ancestral dando lugar a la consolidación de un "yo" mediante el recuerdo, entre el pasado y el futuro que está por venir.

A pesar de que este poema tiene cierto cariz melancólico, no presenta rasgos de abatimiento. La utilización de la forma perfecta de futuro ya indica que el poeta confía plenamente en la llegada de ese canto, transformado, "viento nuevo" (v. 38), pero conocido y reincidente "cantarán las cigarras nuevamente" (v. 41), "se callan las cigarras" (v. 2). El poeta accede a la espera, "inútil espera" (v. 43), por ese canto, después del "silencio" (v. 48) que podría identificarse con el paso del otoño y el invierno. La espera es un trámite necesario, aunque irritante y agotador, pero la impaciencia y la frustración no aparecen en este poema como lo harán a posteriori, a pesar del rechazo e impaciencia, la espera se integra como un elemento que incentiva la esperanza y la subsiguiente satisfacción. Es importante resaltar la sinestesia final: "con los ojos abiertos", el canto propio del oído y la voz será recibido por los ojos. No se trata de una locución simplemente, el poeta juega con la ambigüedad semántica de estar alerta, "ojos abiertos" (v. 50), pero alude a que ese canto son hechos, tangibles, observables y que la espera debe ser enérgica y aunque parezca una

contradicción, aquí simboliza que no es una actitud de zozobra. La nostalgia que produce el recuerdo de los estímulos estivales en la playa tampoco consigue aplacar ese canto de esperanza hacia el cambio. Sin embargo, no hay que obviar la sensación cíclica que se desprende, ya que el tiempo repartido de manera estacional genera una ansiedad de la llegada de ese verano, tras la angustia del resto de estaciones, que actúa como impasse, puede entenderse cómo la congoja del recuerdo pesa y que, como una herida profunda, puede llegar a no sanar de manera completa. Este poema evidencia esa tendencia en la voz poética a modo de montaña rusa emocional, en la que el tiempo y el entorno juegan papeles decisivos a la hora de la interpretación de sentimientos. Se destaca por la sensación de hiperactividad constante pues el movimiento descrito proporciona un ambiente dinámico que resta la carga negativa y de pesadumbre angustiosa que la espera supone para el poeta. A lo largo del presente poemario —y en posteriores— el lastre comenzará a arrastrar el ánimo, el tono, y se plasmará en la lingüística poética.

Las secciones de los poemarios engloban composiciones que se relacionan entre ellas a modo de bloque unitario, fijando los referentes y los significados, creando un ideario concreto para los poemas de Ascot. Pudiera sorprender, entonces, que la sección "Día" se cierre con un poema como "España" (pp. 28-29). El poema disuena tonal y estilísticamente con sus predecesores y es que este cambio —de tono, actitud y léxico— es indicador de la primera transformación de la voz poética y de García Ascot que coincidirá —de manera intencional— con el inicio de una nueva sección.

Aparecen en los poemas de Ascot numerosos topónimos, en parte por una voluntad de homenajear y ensalzar el lugar en cuestión, en parte como punto a trazar en su recorrido ligado a su trayectoria vital. Cada espacio se conecta de manera significativa "España era, sí, un dato insoslayable pero (incluso en Jomí García Ascot) con una emoción más pensada, más reflexiva" (Álvarez, 2011: 47).

Como ocurre con el término exilio⁸², el topónimo España aparece de manera explícita en dos ocasiones, en el presente poema y en "Inventario" (pp. 17-18)⁸³. Se pueden postular muchas teorías al respecto de este silenciamiento, pero son conjeturas hipotéticas sin una base sólida en la que aferrarse. Puede responder a una estrategia poética; puede ser intencional para buscar ese guiño con el lector para que descubra lugares típicos sin ser mencionados —aunque aparecen de manera tan bucólica que sería arriesgada una

⁸² Véase infra, Susana Rivera.

⁸³ "Sobre mapas en que España era amarilla o naranja" (v. 23) en la primera sección del poemario *Haber estado allí* (1970)

identificación concreta⁸⁴—, puede ser para recrear el dolor que le produce el recuerdo de la infancia... ninguna teoría es lo suficientemente consistente para desbancar a la otra. En esta tesis se apuesta por un compendio, es decir, el poeta utiliza estos silencios de manera múltiple, no existe un único motivo, sino que según la situación que él quiere transmitir, utiliza el silenciamiento de un tema acorde a la intención poética. Valga decir que la nostalgia que García Ascot exhibe tiene ese carácter más diluido que cualquier otro miembro de la primera generación, puesto que su experiencia con el país es mínima. Por decirlo de algún modo, es un espacio poético fruto de recuerdos heredados de familiares, profesores o amigos y de lecturas realizadas; esto no quiere decir que su sentimiento de nostalgia sea impostado, en absoluto, sino que el referente al cual se vincula es una literaturización. Esta afirmación se consolida mediante la comparación de otros espacios que suscitan nostalgia en el poeta frente a España, por la concreción, exactitud y la enumeración detallada de espacios concretos como La Habana o Nueva York, que además doblan en aparición a España. La causa directa de esta coyuntura es, obviamente, el contacto del poeta con el lugar, la cuestión puramente física. Por supuesto, que se sostiene el hecho de una interpretación más poética en la que el espacio España se silencia por el dolor que ocasiona en el "yo" poético.

Atendiendo estrictamente al poema, se observan cinco estrofas, las tres primeras presentan una estructura de cadena, dos, tres, (uno), tres versos y las dos últimas agrupaciones de doce y diez versos. Hay, pues, un trueque en la forma habitual escrituraria de Jomí García Ascot. La condensación o descripción iniciales han sido trasladadas y el efecto que se consigue es la dulcificación a través del compás melódico de la saturación del verso. Las sentencias aparecen, esta vez, al principio a modo de consigna, se trata, pues, de una especie de manifestación que clama a la unión, a partir de esa conjunción identitaria. Se da una estructura de paralelismos añadiendo la personalización en "tú" plural, "vuestra" (vv. 2, 4); así del genérico, se pasa a la concreción, estableciendo una conexión recíproca que configura un todo. De esta manera se consigue un llamamiento amplio y el "yo" poético consigue trasladar sentimiento, inquietud, reivindicación y memoria buscando el rebote afín.

Sintácticamente, se trata de oraciones simples, basadas en la anáfora y el paralelismo. Prima la vehemencia y sencillez por encima del ornamento. El hecho de que el verso sexto aparezca como desplazado y desprendido de la estrofa a la que pertenece tiene

⁸⁴ Una vez más esta técnica sugestiva le permite afianzar su propósito de universalizar su poesía para ese fin de ampliar las identificaciones y correspondencia entre los individuos.

una función de énfasis, ya que surge por primera vez el término España —después del título—. Aquí hay una apelación directa a la pléyade del exilio español, “el canto de estas nubes es España” (v. 6), es decir, este poema, este himno, este sentimiento aúna a los individuos bajo una misma identidad. A partir de este momento el vocablo España aparecerá de manera repetida en anáforas y epíforas, dando lugar a construcciones de *complexio* en “España, sombra, España” (v. 12), “España, nudo, España” (v. 19) y “Lejana, España, España” (v. 22). El hecho de que en este poema aparezca de manera constante la voz “España” ha suscitado esa idea del término tabú, es decir que la contención de “España” en los poemarios se debe a ese dolor inefable que le produce al poeta. Coincido con Susana Rivera en que la imagen de España que se proyecta es fruto de un artificio mimético creado a partir de una tradición del “tema de España [...] movido por sentimientos contagiados o leídos, y por un impulso de solidaridad con las actitudes de sus mayores” (Rivera, 2017: 316, 318). Una vez más, con este hecho, se demuestra que realmente sí existe un compromiso de Ascot hacia la llamada primera generación. Aun así, en este poema, el “yo” poético confiesa que la aflicción que siente emana de ese origen español “el peso de mi sangre” (v. 8), y que le condena por ser “memoria del olvido” (v. 9)⁸⁵. Este oxímoron después se verá reforzado en el trigésimo verso “donde habita el dolor” y que evoca al famoso poema de Cernuda “Donde habite el olvido” (2012: 95), aunque el tema se trata desde dos posiciones que nada tienen en común, pero sí en el trato del topos a partir de la imagen del lago Leteo para extirpar el dolor producido por la memoria, condición propia de la especie humana. Existen numerosas coincidencias entre ambos poetas, pero antes de calificarlo de influencia, resulta más prudente afirmar que ambos comparten una misma tradición literaria del y, aunque no de manera categórica, a veces se encuentran similares mecanismos de exposición, descripción y desarrollo. En este caso concreto, también para Cernuda, la sombra es un espacio de memoria dolorosa,

Al despertar de un sueño, buscas
Tu juventud, como si fuera el cuerpo

⁸⁵ En la conferencia que pronunció sobre Emilio Prados en La Habana, Ascot: “La obra de Emilio Prados nos habla constantemente de esos límites del yo y de la realidad, los límites del espacio y del tiempo, los límites de la memoria y el olvido. Y así se llama el libro que comentaré básicamente aquí: Memoria del olvido. Porque en él (y aunque Prados recogió y desarrolló posteriormente sus temas fundamentales) se encuentra ya todo el ciclo esencial de la obra del poeta, su preocupación central, su vida misma. Memoria del olvido lleva como epígrafe dos líneas de la segunda epístola a los Corintios de San Pablo (VII. II): “Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé”, en estas dos líneas están ya contenidas todas las grandes cuestiones que se va a plantear Prados en su poesía. Este tema de la participación al mundo y de la participación del mundo en el poeta no es, en su raíz, nuevo. Es uno de los temas más importantes de la poesía moderna. Una de sus primeras formulaciones distintas se encuentra en Baudelaire” (García Ascot, 1962: 23, 24). Véase anexo pp. 681

Del camarada que durmiese
A tu lado y que al alba no encuentras.

Ausencia conocida, nueva siempre,
Con la cual no te hallas. Y aunque acaso
Hoy tú seas más de lo que era
El mozo ido, todavía

Sin voz le llamas, cuántas veces;
Olvidado que de su mocedad se alimentaba
Aquella pena aguda, la conciencia
De tu vivir de ayer. Ahora,

Ida también, es sólo
Un vago malestar, una inconsciencia
Acallando el pasado, dejando indiferente
Al otro que tú eres, sin pena, sin alivio. (2012: 270)⁸⁶

En este poema también la ausencia (v. 5) se representa desde otros ángulos, pero con el mismo alcance, "fugitivo" (v. 3), "hueco" (v.20); del mismo modo, la voz (v. 9), "garganta en que me nacen las palabras" (v. 13) o en el caso de "sin voz le llamas" se puede ver el eco en "nudo del pecho" (v. 15); la juventud "donde nació esta tarde" (v. 28), el sueño "caliente pan del sueño" (v. 18). Estas correspondencias cruzadas también se pueden ver en otros dos poemas de Cernuda, "Elegía española I" (pp. 144- 146), "Díptico español" (pp. 339-344) y, el anteriormente mencionado, "Donde habite el olvido" (p. 95)⁸⁷. Estas correspondencias no revelan una influencia de Cernuda en Ascot, no de la manera que se entiende en literatura la *imitatio*, sino que comparte un paradigma sobre el "tema de España" y por estrategia poética —lo que para los medios sería estrategia comunicativa— utilizan un abanico limitado en pos de buscar reconocimiento en el otro. Tampoco descalifica su capacidad inventiva, ya que, al contrario, necesitan utilizar la misma temática, con unos patrones ya fijados y subvertirlos de la manera más sutil posible para conferirles ese estatus de autoridad, de toque propio, por un lado, y de modernidad, por otro. Por tanto su capacidad creadora no se ve condicionada, sino que se revaloriza con este elaborado procedimiento de creación dentro del canon. De ahí la calidad poética de Jomí García Ascot que sabe dosificar su talento y combinarlo, adaptando a una finalidad última. Huelga decir que en algunos poemas es más fácil la intertextualidad entre textos, como en este caso, y en otros es evidente la innovación absoluta. En Jomí García Ascot conviven de manera armoniosa, sin apenas estridencias visibles, tradición y vanguardia. En el "tema de España", por ejemplo, García Ascot es posterior a Cernuda y ya se puede

⁸⁶ Pertenece al poema "La Sombra" de *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949)

⁸⁷ La paginación corresponde a la edición de 2012 de Alianza Editorial *Luis Cernuda. La Realidad y el deseo* (1924-1962).

apreciar esa reformulación del tema desde un ángulo distinto. Este metamorfosis es resultado, por un lado, a la naturaleza de las experiencias vividas, su pertenencia a generaciones distintas, por otro, a un ejercicio de revisión del discurso poético; no es un déficit de compromiso, sino un marco y un estilo distintos en busca del mismo fin, se trata de una adecuación al momento concreto de cada poeta en su época.

El poema se recoge en una estructura circular, se inicia con la idea de "esta tarde que muere" (v. 1) y se repite al final de la última estrofa "esta tarde que aquí muere" (v. 29), matizado con el deíctico demostrativo "aquí". Lo mismo ocurre con "pecho" (vv. 5, v. 31), en la segunda estrofa está lleno de "canto de estas nubes" (v. 4) y en la última estrofa lleno de dolor, "donde habita el dolor" (v. 30); en la cuarta estrofa, "empañada de mentas" (v. 10) y en la última "empañado de mentas" (v. 27), dándose una sinestesia luz<mentolada; aire mentolado. Los pasajes ocurren bajo el manto de la tarde, cincelandos esa sensación orbicular.

Los adjetivos funcionan a modo de epíteto, creando, además, una cadencia melódica "España, sombra/ humo del llanto, España/ España, nudo/ Lejana España" (vv. 12, 14, 19, 22). Se destaca, además, los versos décimo cuarto, décimo quinto y décimo sexto con un marcado compás en rima asonante -u/o, -a/-o, "humo de llanto/ nudo del pecho/ largo muro" (vv. 14-16) y encorsetan en sintagma "España" (v. 14).

Se dan otras dos construcciones anafóricas destacables, "bajo" (vv. 3, 5), que indican el lugar al aire libre y proponen una visión vertical desde el suelo hacia arriba—que se intensifica con otros versos "largo muro de cal del horizonte" (v. 16), "fugitivo nivel de la mirada" (v. 17), "donde termina el arco/ de mi cielo" (vv. 24, 25) y adjetivos como "alta" (v. 29). Mientras que el primer marcador "bajo el cielo fugitivo" desprende esa sensación de malestar por la fugacidad —es un adjetivo que también aparece repetido (vv. 3, 17), destacando así la importancia del término escogido— la segunda se recrea de manera apacible en la descripción del ambiente, las mentas otorgan un *locus* bucólico que después se verá trocado en dolor por el recuerdo que su aroma le evoca, "empañado de mentas/ donde nació esa tarde que aquí muere,/ pálida y alta,/ donde habita el dolor" (vv. 27-30). La otra construcción mediante anáforas se sitúa en la última estrofa y también hace referencia a un marco espacial a través de "donde" (vv. 23, 24, 26, 30), con tangibles connotaciones de aflicción de la voz poética. Obsérvese como del clamor inicial, amplio y universal, que dirigía a un vasto público, se ha reformulado hacia lo personal. Así de "es también vuestra tarde (v. 2) se ha llegado hasta "este mi pecho" (v. 31). La transición se hace de manera escalonada a mitad de la cuarta estrofa, donde "nudo del pecho" está

desprovisto de posesivos, pero ya aparece "hueco de **mi**⁸⁸ boca" al final de dicha estrofa (v. 21).

El poema evoca el vacío a través de la descripción de la fugacidad, "cielo fugitivo" (v. 3), "fugitivo nivel de la mirada" (v. 17), "huyen" (v. 5); de la oquedad, "hueco de mi boca" (v. 20), del recuerdo, "memoria del olvido" (v. 9); la ausencia de lenguaje o expresión, lo inefable, "garganta en que me nacen las palabras" (v. 13), "humo del llanto" (v. 14) "nudo del pecho" (v. 15), nombres del aire" (v. 21) y el marco temporal de pasado.

La música se erige, nuevamente, como lenguaje primigenio, apto para la comunicación en el tiempo y en el espacio. Insiste en que la transmisión se realiza mediante un elemento natural, el aire, confiriéndole de esta manera, un estatus divino. Obsérvese como en la pugna entre un ambiente desfavorable y el "yo" poético siempre sale perdiendo este último. Aunque el estado de ánimo pueda alterar su percepción del entorno en algunas composiciones, siempre termina venciendo el marco a la voz poética y ahí es donde se ratifica el componente de realidad en la poesía de García Ascot. No hay una supremacía de la especie humana, se está exponiendo la fragilidad y la caducidad de los seres humanos agravadas por su limitación de gestión de las emociones, por un lado, y por incapacidad de comprensión del mundo, por otro. Así se expone en el poema, se trata de una exhortación, "daos cuenta", de que lo que está ocurriendo, "identificad estos patrones" y reconocedlos. Se desprende de esta petición la esperanza de restablecer un origen e identidad comunes que permitan una solución al caos que el ser humano provoca con sus acciones (guerras, hambruna, pobreza...). Se da una mezcla entre una intención didáctica y una base profundamente sentimental.

Como ya se ha indicado con anterioridad, el poema "España" (pp. 28-29) va a significar un cambio en la postura poética, en su tono, en la percepción de la realidad, en el léxico, incluso a nivel estructural y sintáctico. Este proceso se hace de manera paulatina y con altibajos, emulando la heterogeneidad de los estados de ánimo del ser humano que son inestables y cambiantes. El poeta se va desprendiendo de una esperanza posible o que se presenta factible en un futuro próximo y la cambia por una esperanza lejana inaccesible, descrita como un sueño inalcanzable que provoca una profunda frustración en el poeta. Además, Jomí García Ascot, ha querido resaltar este aspecto colocando el poema como colofón de la primera sección e iniciar una nueva, "Este amor", donde ya se perciben estas pequeñas variaciones.

⁸⁸ El resaltado es propio.

ESTE AMOR

Esta sección recoge “Este amor” (pp. 33-34), “Otoño vivo” (p. 35) y “Tú” (p. 36) lo que se trata de una sección corta —apenas integrada por tres poemas— no es impedimento para notar los primeros rasgos de la invasión de un estado de ánimo en decadencia, pero hay pasajes en los que el “yo” poético se aferra a ápices de esperanza. Sin embargo, estos aparecen impostados, como una práctica forzada para asentarse sobre una base que se tambalea y, de rebote, desestabiliza al poeta. En algunos casos pudiera dar la impresión que este terremoto se provoca del exterior y se propaga hacia el interior, cuando, realmente, la duda, el miedo y la incertidumbre se generan desde el interior del poeta. De ahí que se den situaciones de contraposición entre el interior (“yo” poético) y el exterior (marco espacial). Se podría decir, pues, que la descripción de la realidad y del sentimiento aparece en esta sección altamente manipulada para generar esa sensación de pérdida de control por parte del sujeto y de transición en su actitud y postura frente a la realidad que se le presenta.

“Este amor” (pp. 33-34) abre la sección homónima del poemario. Se trata de un poema de seis estrofas de métrica y versificación irregular con rima libre en asonante. Abundan las construcciones anafóricas mediante la conjunción copulativa “y”, que además funciona de manera polisindética en la quinta estrofa (vv. 17-19) con una intención enfática a partir de la *enumeratio*, aportando una sensación de cadena de factores que se deriva del recuerdo de “la casa preñada de verano” (v. 15). Esta anáfora se disgrega a lo largo de todo el poema, otorgando un tono de ilación que crea un patrón rítmico muy marcado. Eso intensifica el sentido del poema, que retoma la temática musical del poema de la sección anterior a través del canto, “canciones lentas en las manos” (v. 23). De este modo, se observa que el poeta quiere establecer una continuidad —y de ahí la ordenación decidida— para hacer más visibles las alteraciones que se van a dar. Esto demuestra que, más allá de considerar los poemarios de García Ascot como una paleta de sentimientos humanos, hay una labor literaria pensada y trabajada en la configuración de los poemarios.

Aparecen en el poema varios asideros léxico-temáticos que permiten esta lectura fasciculada de los poemas, como si el lector asistiera a una entrega de otro capítulo en la vida del poeta. Ni qué decir de la efectividad de esta estrategia literaria sobre el lector, además de contribuir en la relación de intertextualidades entre poemas y como red de identificación de sentimientos. Además del canto, que aparecía de manera constante en “España” (pp. 28-29), también se reitera la imagen de espacios: “horizonte” (v. 1), “las

olas" (v. 2), anatómicos, "mi pecho" (v. 1), "boca" (v. 7), "garganta" (v. 21). También hay una analogía en la presentación de olores evocadores: "boca de siesta y de naranjas" (v. 7), "menta fresca" (v. 10). Sobre la base que se cimienta el poemario —y toda la poesía de García Ascot— se originan pequeños grupos de conexiones que remiten entre sí. A veces las intertextualidades pueden darse de manera muy amplia, y otras, como en el caso de estos dos poemas, se hacen por proximidad. Tal técnica poética contribuye a una cohesión interna fuerte que proporciona una dinamicidad estilística, en primera instancia, pero también temática, lo que vendría a ser una especie de "guiño" de complicidad entre el "yo" poético y su público. También en el poema aparece un "tú" (v. 3) explícito, ampliando la visión de un poema de temática amorosa —inducidos por los títulos de la sección y del propio poema— se interpreta un "yo" como voz poética y un "tú" que corresponde a un "yo" del pasado. Hay una escisión del sujeto que el lector determina a partir del reconocimiento de los estímulos exteriores que funcionan como un tópico. Es decir, la reincidencia del olor de la menta hace que el lector identifique el elemento propio de un recuerdo del "yo" poético, permitiendo, así, la lectura de una contraposición entre pasado y presente. Estas conexiones serán habituales en Jomí García Ascot. En este caso, utiliza una intertextualidad de corto recorrido —apenas acaba de referirse en el poema anterior, "España" (pp. 28-29)— y permite asentar un ideario poético propio que le atribuye una nueva dimensión semántica.

Este desdoblamiento ya aparece en el primer verso de la primera estrofa "entre mi pecho" (v. 1), donde el poeta inicia la contraposición entre el sujeto y el marco espacial, del mismo modo que entre la "estancia" (v. 1) y el "salto" (v. 2). El poema avanza mediante binomios en oposición —aunque no antagónicos—, así interior/exterior y estático/dinámico. Obsérvese que en los poemas anteriores esta bipartición era complementaria, es en este momento cuando empieza a exhibirse en pugna. Aquí se evidencia el primer cambio de actitud de la vox poética. El lector ya había reparado en esta oposición natural de estos elementos, pero ahora el poeta admite la separación que antes había envuelto de una posibilidad simbiótica, una convivencia posible entre dos elementos de naturaleza dispar. Es importante entender la acción del poeta en este sentido, porque está exponiendo su propia limitación como ser humano, está demostrando que sus sentimientos estaban condicionando la percepción de la realidad. Es decir, el "yo" poético se sentía esperanzado e ilusionado y ante un marco espacial que se presentaba desfavorable —aún no hostil— era capaz de buscar a través de la metáfora de la luz un resquicio para aferrarse a una realidad soñada. Ahora esa luz se va oscureciendo y la presencia de la sombra descrita anterior

mente en otros poemas —a la que se le restaba protagonismo— empieza a adquirir notabilidad y un sentido específico, en cada caso asociada a diferentes sensaciones de negatividad (frustración, impotencia, nostalgia, miedo, pérdida, desconsuelo...). Sin desprenderse de su valor ingénito, la luz perderá fuerza —que no acto de presencia— versus la sombra traspasando parte del protagonismo adquirido, y sus apariciones se limitarán a enaltecer la oscuridad, que tiene un mejor rendimiento simbólico con esa actitud decadente que se empezará a revelar a partir de ahora.

Siguiendo la línea de intertextualidades, en el poema aparecen tres símbolos claves en lo que a la poética de Jomí García Ascot refiere. En primer lugar, el color azul (v. 19), que ya ha aparecido con anterioridad, y que se identifica con la luz y, por lo tanto, con actitudes positivas. En este caso, coincidiendo con las anteriores, el azul transmite paz, tranquilidad, además adjetiva el agua que también es "clara" (v. 19). Se concentra esta luz a partir de un recuerdo de otro elemento clave que hasta ahora no había salido, pero que adquirirá tal protagonismo que dará título a un poema —ratificando así su importancia en Ascot—; se trata de la imagen de la "casa de verano"⁸⁹ asociada a un recuerdo en un espacio y tiempo concretos con un significado positivo. Un recuerdo apacible que genera una nostalgia afable. Por último, aparece el elemento "abejas" que se inició con la sugerencia del zumbido, pero este rumor será permanente y le trasladará —por su capacidad evocadora— a recuerdos de la infancia. Cabe destacar que en el poema "Hoy, en el cementerio"⁹⁰ las abejas desempeñan un papel clave en la oposición entre el "yo" del pasado y el del presente. De esta manera, García Ascot, anuncia de manera constante que los elementos que aparecen en sus poemas tienen una función concreta, así como sucede en la realidad. El ser humano se sujeta a pequeños subterfugios para ir comprendiendo, descifrando y asimilando su propia existencia. Detrás de todo este artificio poético se esconde una profunda reflexión sobre la existencia humana y aborda las preguntas filosóficas troncales sobre las que se ha erigido el ser humano. Por eso es indispensable la visión panorámica en la poesía de García Ascot —y frente a cualquier lectura o circunstancia— ya que testimonia sobre la versatilidad de los elementos poéticos según su disposición y según la realidad a la que refieren.

En el cuarto verso de "Este amor" (pp. 33-34) se dice "y tú/ de miel y sol de otoño vivo" (v. 3, 4), dando entrada al título del presente poema. Como es costumbre en García Ascot esta clase de enlaces a distancia crea una sensación de sujeción del poemario,

⁸⁹ "La casa del verano" (p. 11) del poemario *Estar aquí* (1966).

⁹⁰ "Hoy, en el cementerio" (p. 47) del poemario *Haber estado allí* (1970).

atendiendo a esa idea de diario. Es el otoño una estación clave en la poesía de Jomí García Ascot, se hará presente en numerosos versos de distintos poemarios, siempre vinculado a una nostalgia que conmueve el ánimo. Es importante resaltar que entre el poema anterior y el presente hay un paso más en la evolución hacia ese estado de decadencia, si bien en el poema anterior se habla del verano y aquí se inicia con la estación del otoño. Ya se ha hablado de la relevancia del marco estacional del poeta y la simbología concreta que se desprende tras la descripción de cada estación en sus poemas. Con esta cadena *consecutio temporum* el poeta remarca de nuevo esa línea temporal natural y se contrapone en la fluctuación de los sentimientos. Se constata la escisión entre el tiempo que es connatural a la existencia y el sujeto. Se describirá una diferencia irreconciliable entre la realidad y el individuo, que se sentirá expulsado con el único propósito de volver a formar parte. A partir de este momento, el "yo" poético, con unos parámetros preestablecidos, intentará abordar una realidad que ya no le es propia y deberá encontrar la manera de lidiar con la sensación de no pertenencia y la pérdida de identidad.

El poema consta de cuatro estrofas de métrica irregular y rima libre en asonante. Las dos primeras estrofas, de tres versos cada una, muestran un tono imperativo, "ven" (v. 1), "abrigate" (v. 4), y se aferran a un pasado próximo, "el parque está aún terno de una lluvia de tarde" (v. 2). Se entiende que hace referencia una lluvia de verano —otro de los símbolos habituales en los poemas de Ascot— pasada y que anuncia la entrada del otoño. La tercera estrofa se inicia con una anáfora con el primer verso, "dame tu mano" (v.7), pero pierde ese carácter de orden. Esta estrofa concentra toda la oscuridad del poema que realiza un viaje hacia el interior, "mar más hondo" (v. 10), "habitación más escondida de la tierra" (v. 11). Tal y como ya se había advertido, el "yo" poético experimentará este retraimiento desde el exterior, "por donde la piel descubre el mundo" (v. 8), "desde la montaña más alta" (v. 9). Obsérvese cómo la piel vuelve a ser un canal de conexión, como herramienta de percepción e interpretación de los estímulos. Es básico entender esta idea, que además se intenta dilatar en el poema, "por donde la piel descubre el mundo" (v. 8), funcionando de manera duplicada con "por la piel, el mundo por el aire" (v. 12), el estímulo exterior se percibe a través de procesos de filtrado, se utiliza la piel por su condición estratificada; entendiendo la piel como un todo de capas —epidermis, dermis, zona subcutánea— donde la más superficial, se halla en contacto directo con el exterior, y la más interna, sería propia de los sentimientos. Por lo tanto, hay cierta contaminación en el proceso de percepción de los estímulos a medida que se aproxima a un estadio de análisis del sujeto. Se desprende de este tema tiznes de la teoría de la percepción de Tomás de

Aquino⁹¹: “La percepción es el punto de partida para toda clase de conocimiento humano; sin ella es imposible acercarnos a los fenómenos de la realidad y, por consiguiente, no podemos formar conceptos que signifiquen las esencias de las cosas que nos rodean” (Tellkamp, 1995: 49) y, especialmente sobre el sentido del tacto y su papel perceptivo: “tiene la función de establecer el fundamento necesario para cualquier otra actividad sensitiva [...] es el sentido necesario para la definición de animal. Esta es la razón por la cual el tacto es jerárquicamente primero en la sistematización de las potencias perceptivas” (Tellkamp, 1995: 49). Según Aquino, cada órgano tienen encomendado la percepción que le corresponde, así “podemos asignarle a cada sentido exterior su objeto formal, o sea su objeto propio; como dice Tomás: El oído se actualiza mediante lo audible, el tacto mediante lo palpable” (Tellkamp, 1995: 49), de la misma manera se puede observar esta actitud filosófica sobre la percepción en la poesía de Jomí García Ascot y sobre todo por la importancia que tiene la vista en los poemas que se procura una realidad lo más exacta y menos manipulada: “La vista es, además, el sentido más noble, porque no depende de factores causantes materiales, sino de lo que Tomás denomina la alteración espiritual — *immutatio spiritualis*— del órgano sensitivo” (Tellkamp, 1995: 50). Las manos como órgano principal —aunque no único— en la percepción del tacto se repite hasta en tres ocasiones en el poema “dame tu mano” (v. 1, 7), “ha dejado sus manos” (v. 3). De manera indirecta, por la orden de “abrigate” (v. 4), se percibe el frío, esta vez a través de “el aire por los rostros” (v. 5). Son el tacto y la vista los que dominan la experiencia sensitiva del poema. En esta ocasión, no hay una mención directa a los ojos, sino que se hace mediante la descripción de los momentos del día; “tarde” (v. 2), “noche” (v. 5), de los contrastes de luz “aplacada la luz” (v. 16), “Viva la sombra” (v. 17), y las alusiones de interior y exterior hacia un progresivo encierro, “Abriéndose ventana a ventana” (v. 13), “el mar más hondo/ la habitación más escondida” (v. 10-11). La idea de progreso, en el sentido de avance, se mantiene, todavía no se ha producido un estancamiento en el fuero interno del poeta y así lo hace notar “a cada paso” (v. 14); todavía hay acción de apertura, “abriéndose ventana tras ventana” (v. 13), —aunque ya empieza a vislumbrarse que este movimiento se hará repetitivo, pero perderá todo significado y acabará por carecer de sentido— y hay intención de descubrimiento “descubre al mundo” (v. 8). Todavía en suma, existe un tono esperanzador y una actitud proactiva para con su contacto con la realidad. De ahí que el título contenga la palabra “vivo”, porque esa es la sensación que quiere transmitir el poeta.

⁹¹ Huelga decir que estas teorías agustinianas se relacionan, asimismo, con la fenomenología en la línea de las teorías existencialistas.

Ya ha expuesto que el verano y la primavera son estaciones de vitalidad, con este adjetivo quiere distinguir y contrarrestar el carácter mortecino —que se otorgará habitualmente en sus poemas— del otoño.

Siguiendo la práctica de conectar versos en la distancia y probar la atención y capacidades del lector —manteniendo así su interés, como un reto, a la vez que guiños literarios—, ese “tú” que aparecía solitario en “Este amor” (pp. 33-34)) adquiere el protagonismo del título de poema. Huelga decir que los poemas de esta sección aparecen ligados entre ellos de esta forma tan peculiar, adelantando lo que será algo habitual en los poemarios de Jomí y advirtiéndolo al lector, provocando esta sensación de evocación autoimpuesta. El “yo” poético cederá el protagonismo al tú mediante un borrado de su presencia, así o marca el pleonasma del verso séptimo “me miras desde tí” para enfatizar la acción de un “tú” independiente, ajeno pero que ocupa atributos esenciales en el “yo”, de este modo “Eres yo, y ya no puedo pensar as cosas/ sin tu peso” (vv. 18, 19). El sincretismo se produce desde el “yo”, ya que el “tú” conserva su identidad: “eres tú” (v. 12). Como siempre, en los poemas de García Ascot no hay que reducir el poema a una sola lectura. Si ampliamos el espectro, semántico, como ya había aludido en el poema “Verano y retorno” (pp. 25-26), existe la posibilidad de un encuentro entre un “yo” del pasado y el presente mediante el “húmedo espejo del amor” (v. 6) del que se hacía referencia en el poema anterior, y así se sostiene con el verso vigésimo primero, “bajo mi voz tu miedo”. La voz del “yo” poético se alza contra el temor de los recuerdos que, —como se dice en el verso siguiente—, son “inalcanzables” (v. 22). De la misma forma que se alzaba en “España” (pp. 28-29) para aunar a un grupo de individuos bajo la misma consigna para recuperar lo perdido.

Poema de cuatro estrofas con versificación irregular y rima libre en asonante, se inicia como la continuación de un “viaje oscuro” (v. 2) que el “yo” poético está llevando a cabo. De ahí que ya se establezca la primera relación de *continuum* entre este poema y el anterior, pero también ya sugiere la idea de una larga travesía que el poeta irá describiendo a medida que él avanza en ese recorrido. Además, como en otras ocasiones, el poeta coloca topos poéticos autoreferenciales, así “mar adentro” (v. 9) sugiere el inmediato “mar más hondo” (v. 10) del poema anterior. De mismo modo funciona el verso “lo que toco” (v. 14) aludiendo a esa función del tacto que se ha descrito recientemente, y “la anchura de la noche” (v. 15) se traslada a “los álamos anchos de la noche” (v. 1). Se mantiene el carácter de profundidad y se acentúa mediante la descripción de los lugares: “bajo los álamos” (v. 1), “bajo mi corazón” (v. 20) y “bajo mi voz” (v. 21), que abarcan una posición inferior tanto

física como emocional; como también "por el arco de cielo" (v. 4), donde la posición es desde un lugar inferior. También se recupera la conexión con el poema "España" (pp. 28-29), "llenen mi pecho y huyen" (v. 5), "fugitivo nivel de la mirada" (v. 17), en esa misma línea semántica sobre el éxodo, aparece "cuerpo perseguido" (v. 17)⁹². Es inevitable ver en todo este despliegue entre viajes, evasiones, persecuciones una clara mención a lo que el "yo" poético identifica con el exilio y también las primeras consecuencias se sentencian en un verso —que se convertirán en pilar poético a partir de este momento—: "tu inalcanzable bosque de recuerdos y esperanzas" (v. 22). Se pone en una misma balanza el recuerdo y la esperanza a partir de su condición de elementos imposibles; pero también existe un carácter retroalimentador entre ambos como co-dependientes el uno del otro, siendo, en realidad, una fusión indivisible.

Luz, aire y agua son los elementos de la materia que se especifican en este poema, y los tres coinciden en su fluidez, frente a la consistencia de la tierra. Le sirven al poeta para recrear un estado tan cambiante como inconsistente, hay una pretendida eterización poética que case con el sentimiento que se intenta transmitir. No obstante, hay un aferramiento, todavía, a corporizar, a aprisionar realidades evasivas "parte ya de mi espacio/ y de mi sueño, /parte de lo que cruzo, lo que toco" (vv. 12-14), esa necesidad de convertir en tangible algo que es inmaterial. También se insiste —como sucederá en el verso de "Un poema" de *Estar aquí* (1966)— en el "peso" de los elementos "en tu corazón en donde peso" (v. 8), "pensar las cosas/ sin tu peso" (vv. 18, 19). Al proveer a los elementos de una masa, les da entidad, el peso es un mecanismo que permite dar consistencia e importancia, restando ese carácter de ligereza y de etéreo que el poeta ha descrito.

Aparecen dos símbolos importantes a tener en cuenta, "los álamos" (v. 1) y la imagen del "ciervo herido" (v. 20). Atendiendo a la mitología griega, los álamos representan el amor que Hades sentía por Leuca, hija del dios Océanos. Tras la muerte de su amada, Hades siembra álamos en los Campos Elíseos; otro mito, el de Faetón y Las Helíades, también alude a la transformación de las exequias de este en álamos; por esto motivos resulta lógico que fuera considerado un árbol fúnebre, y su presencia frecuentara cementerios. En el caso de la imagen del ciervo herido, el abanico de referencias literarias

⁹² Este verso remite al poema "Cuerpo perseguido" de la sección "Otro amor": "Ni fui, ni llego, ni estoy, / ni rendido por no verme, / ni cansado de mirar / estoy cerrado en mi tiempo / El mundo estaba y está como el día en que nací, no sé si conmigo dentro o si por dentro de mí" (2000 : 343-344, vv.1-8). Se pueden observar las similitudes del ser/estar, el gusto por las anfibologías "conmigo dentro / dentro de mí" y también una poesía fundamentada sobre la percepción —sobre todo visual—: "mirar".

es más disperso. Se sabe que el ciervo se identifica como una personificación del papel del amado en la literatura sentimental. Ya en la Biblia y en la Eneida, también se han encontrado vestigios en la literatura celta de la relación del ciervo con el amor, así como en las culturas arábiga y persa. Sin embargo, se le atribuyen otros significados a esta imagen que casan con la dimensión poética de esta composición en concreto —esto no quiere decir que se descarte una interpretación de cariz romántico amoroso— a partir de la exposición de los elementos naturales que en ella se apuntan. En la tradición lírica galaico portuguesa “aparecen siempre conectando el entorno vegetal con el acuático. Y ello contribuye a completar la sensación de energía que posee la Naturaleza en las cantigas gallegas” (Salazar, 2021).

—Tardei, mia madre, na fontana fria:
Cervos do monte a augua volvian.
Os amores ei.

—Mentir, miafilha, mentir por amigo:
Nunca vi cervo que volvesse o rio.
Os amores ei.

—Mentir, miafilha, mentir por amado:
Nunca vi cervo que volvesse o alto.
Os amores ei (Acuña, 1977: 27)

No obstante, el adjetivo “herido” restringe de manera significativa la interpretación de esta imagen que aparece en el soneto CCIX del *Canzoniere* de Petrarca:

E qual cervo ferito di saetta
col ferro avelenato dentr' al fianco
fugge, e più duolsi quanto più s'affreta,
tal io con quello stral dal lato manco,
che mi consuma e parte mi diletta,
di duol mi struggo e di fuggir mi stanco (Petrarca, 1974: 279, vv. 9-14)

La herida produce dolor y placer, como el recuerdo en la voz poética, la condición fugitiva viene dada por el sufrimiento, el viaje que se emprende va a producir un dolor con el que el poeta todavía no ha encontrado el mecanismo con el que combatirlo. Sin embargo, se recreará en ese placer del recuerdo que le proporciona un estado de (falsa) felicidad, porque, irremediablemente, forma parte de él, “Eres tú, parte ya de mi espacio/ parte de lo que cruzo” (vv. 13,14). Esta imagen del ciervo herido es propia de la lírica tradicional, también poetas como Garcilaso de la Vega en su *Égloga II* “en el siniestro lado soterrada, la flecha enherbolada y Ausiàs March incluyen esta imagen en sus composiciones. Si bien es cierto que la saeta —que también recupera Garcilaso— está asociada con las flechas de cupido, lo que García Ascot aquí intenta recrear es la sensación que el individuo

experimenta con el sentimiento del enamoramiento, así como los altibajos emocionales que se desencadenan y como el individuo prefiere padecer el dolor del amor que admitir la pérdida,

que quiero renovar en la memoria
la herida mortal d'aguda punta,
y póneme delante aquella gloria
pasada y la presente desventura
para espantarme de la horrible historia (de la Vega, 2007: 227, 228, vv. 150, 153)

Como ocurre con la pugna entre las pulsiones de vida, el amor y el odio establecen un vínculo que necesita del equilibrio para conseguir una estabilidad, una paz. En el momento que uno de los dos componentes consume u ocupa espacio del otro, se sucede el sufrimiento del individuo. No obstante, esa herida de amor a menudo ocasiona una embriaguez deleitosa, en este caso la nostalgia, que nubla la realidad y obnubila emocionalmente al individuo, con un latente sentimiento de agonía que puede llevarlo a la frustración máxima, pero del que él no es consciente de manera inmediata. Es por eso que en el poema el poeta incluye el adverbio "ya" (v. 18), indicando que en ese momento ya no puede dissociarse de un pasado que le es propio —como expone también Garcilaso de la Vega— y que, a pesar del "miedo" (v. 1), le produce un calor reconfortante en el interior, "en la caliente brisa de mi pecho" (v. 24).

PERSONAS

Esta sección incluye nueve poemas, el primero sin título⁹³ dedicado a la madre del poeta (p. 41), después "Antes" (p. 42), "A Emilio Prados" (p. 43), "Desde aquí" (pp. 44-45), "Ella" (pp. 46-47), "Primer recuerdo" (pp. 48-49), "Arena tiempo" (pp. 50-51), "Aquí" (pp. 52-53.) y "Now is the time" (pp. 54-55).

Tal y como se ha comentado anteriormente, las estaciones del año son un indicador del ánimo del poeta. Aparece en este poema sin título —únicamente con la dedicatoria "a mi madre"— el verso "un otoño en el aire" (v. 9). Dada la afición de Jomí García Ascot a trazar conexiones con sentido, es relevante este verso que comparte título del poemario y de una sección de este. Analizando poemarios posteriores, se da un dato curioso. En *Antología personal. Poesía* (1992), que su hijo Diego se encarga de recopilar, aparece "Un otoño en el aire" (p. 72) en el índice de poemas incluidos, es un título nuevo, que no había

⁹³ En *Antología personal. Poesía* ([1983]1992) este poema aparece con el título "Un otoño en el aire".

sido incorporado en poemarios anteriores. Cabía la posibilidad que fuera un poema inédito, pero al comprobar el poema, este es el mismo que aquí se presenta. No se trata, pues, de una errata. El verso de "un otoño en el aire" que remite al poemario está vinculado con el recuerdo de su madre. El poemario va dedicado a "María Luisa", el nombre de su esposa, pero, también, el de su madre; además la fecha de publicación del texto es un año posterior al fallecimiento de esta. Otra vez quedan expuestas las filigranas de Ascot para significar, para transmitir, para establecer un entramado perfectamente trabado y como muestrario de sí mismo.

El primer verso se inicia haciendo mención a las "tardes", ese espacio que el "yo" poético tiene reservado para los recuerdos. No en balde en *En el balcón vacío* aparece como un espacio-tiempo destacado: "Era una tarde como solían ser las tardes en casa, una tarde tranquila y templada". Se presenta una sala de estar con mantelería blanca —y lo que implica cromáticamente la elección de este color—, además de una ventana con cortinas blancas, también, que aparece abierta y por la que entra una enorme cantidad de luz. En ella los actores encargados de encarnar la figura materna y paterna comparten agradablemente, transmitiendo una sensación de serenidad. Hay un tizne de aflicción, pero acariciada desde la calidez y el afecto. El sentimiento de los recuerdos que la tarde le evocan es agridulce, pero hay cierta complacencia de hacerlo. El alud de recuerdos interrumpe cualquier actividad u otro pensamiento de la voz poética, tardes de asueto dedicadas con exclusividad a la memoria. De este modo, se retoma de la sección anterior la idea de la dulce herida, en este caso no es el sentimiento el que la provoca, sino la aproximación del poeta al recuerdo. Por la trascendencia que tiene este episodio en su vida, el tono es distinto. No hay una nostalgia resentida, ni una esperanza de evocación, se trata de un trato totalmente aislado en lo visto ahora y también en el resto de poemas. Con esta actitud, la voz poética pretende singularizar este poema. Tal suceso estaba destinado a aparecer en el poemario, como diario de vida que es, pero iba a tener un estatus literario elevado del resto.

Se trata de un poema de cuatro estrofas con versificación irregular y rima libre en asonante. Las estrofas actúan en una progresión sintetizadora, a nivel metaliterario: "solo queda una brisa" (v. 11), solo hay aire y sombras, "una sombra en la sombra" (v. 12), no hay palabras ni luz. Con este vacío absoluto el poeta intenta trasladar su estado de ánimo mediante el verso. También recurre a las preguntas retóricas a modo de *ubi sunt*: "¿quién conoce tan pronto/ el sabor de la muerte?" (v. 4-5), en un marcado tono elegíaco.

El poeta alude a una tristeza que siempre le acompaña “desde todas las tardes/ desde siempre /esta tristeza antigua me llegaba” (v. 1- 3), revela aquí por qué la tarde tiene para el poeta este talante nostálgico amargo. No es un recuerdo que el poeta intente evocar, tampoco se trata de un proceso invertido, no quiere olvidar el suceso, pero no quisiera haberlo tenido que asumir, de ahí esa pregunta retórica. Atiéndase a la segunda pregunta retórica, “¿Quién sabe de la fruta que adentro lo acompaña?” (v. 6, 7), donde se insinúa un interior de fruta. Entiéndase la metáfora a partir de los poemas anteriores, se hablaba de surgir de la tierra, de las ramas, después de los anchos álamos y, finalmente, de un fruto. Resulta, además que este fruto se identifica con la muerte, es decir, se ha desprendido del árbol, de la vida. La parábola de comparación vital como un proceso de nacimiento, crecimiento y muerte desde la naturaleza, enfatizando ese ciclo oriundo de los organismos vivos. La conexión con la naturaleza es tal que se mimetiza con la existencia del propio individuo. Cuando el fruto está maduro cae del árbol y sirve a otro propósito — entre ellos su labor fertilizante de la tierra que sustenta el árbol—. Otra vez se refuerza la imagen del árbol de vida a partir —paradójicamente— de la muerte. El poeta establece esta mimesis con el fruto para mitigar la crudeza de la muerte humana. Además, en el verso décimo, “un eco de manzana” alude al pasaje bíblico de las manzanas divinas y en este caso conlleva el regreso al origen y la consecuencia de la vida —a partir del pecado original— de la muerte y la aflicción por la pérdida. Esta imagen se complementa con “un olor de hojas quemadas” (v. 8) que se puede interpretar como una desaparición o bien como una metáfora del color que toman en la estación entrante, “un otoño en el aire” (v. 9).

A partir de este momento el lector dispone de claves interpretativas para identificar el significado del poemario en sí mismo y con una lectura global sobre el resto de poemarios. La locución “en el aire” presenta varias acepciones, y según el *DLE*, todas aluden a una situación de vaguedad, flotación, brevedad y ligereza. El recuerdo es leve, la sensación de realidad tangible a partir del recuerdo es vaga y su consistencia breve. La memoria es frágil, este es el hecho que produce la agonía, la imposibilidad de anclarse a un recuerdo y a las circunstancias que de él derivaban. El poeta, igualmente, provee a esta sensación de indefinición, un escalón más en la gradación, “una sombra en la sombra” (v. 12). Más allá de la ausencia de luz y la imposición de la oscuridad en este poema, la difuminación de la percepción es tal que ha perdido toda materialidad. Adviértase, además, que la sombra se ubica en la espalda, donde no hay posibilidad de visión y, por tanto, revela una posición de distancia—quizás elevada—del “yo” poético respecto a la descripción.

Este halo de atribulación y pesar de la voz poética arrastra un tono de aceptación indignada del evento, pues a pesar de las dos preguntas retóricas como breve intento de mostrar rebeldía, el poeta se abandona al sentimiento que ya consideraba como suyo "desde siempre" (v. 2). Este tono es el que se prolonga en "Antes" (p. 42), pero lo hace con una disposición formal muy distinta. La dedicatoria ya revela el motivo de esta diferencia, se trata de un poema dedicado a su padre. Como es característico de Jomí García Ascot, se da una conexión explícita entre los poemas; en este caso a distintos niveles. En primer lugar, es un poema dedicado a su otro progenitor, comparte temática y tono poético y se enlaza a través de imágenes. En la primera línea se menciona "la sombra" (l.1) retomando el último verso del poema anterior. Una vez más, esto prueba la importancia de la ordenación de los poemas en el poemario actual y que están sujetos a eventos destacados en la vida del poeta con cierta sucesión cronológica —aunque en este caso se rompa, por lo que se deduce un mayor afecto, apego, ternura a la figura de la madre que a la de su padre. De la misma forma que su predecesor, este poema se desarrolla en el marco temporal de la tarde, "atravesaba la tarde" (l.1) pero ya hacia "su declive" (l.2), y se enfatiza en el inmovilismo de ese momento concreto "aún inmóvil de tarde" (l. 8) mientras que la referencia de las "hojas secas" (l. 5) se complementa con "un recuerdo vago, de humo" (l. 4) —apoyando, así, la interpretación que se ha ofrecido en el poema anterior "A mi madre" —. El verso "el jardín se encerraba en sí mismo y se alejaba" (l. 5-6) refiere al jardín de la infancia y el adjetivo pequeño sugiere a la corta edad del poeta quien también evoca que la vida con la que se suele relacionar el espacio del jardín se va oscureciendo por lo que hay una insinuación entre el jardín y el "yo" poético que está experimentando esta cerrazón. Otros elementos emblemáticos en los poemas de Ascot son las olas del mar, "ola suave, gris y ligera" (l. 6), y que aquí llama la atención porque muda el característico color azul por el gris, evidenciando así la carencia de luminosidad pues se trata de una ola de color apagado, y el color gris se utiliza como representativo de un ambiente de tristeza, de poca claridad, turbio. El otro elemento idiosincrásico es la palabra. Es conocida la obsesión de significar y expresar del poeta, así como las dificultades que enfrenta entre palabra y sentimiento. Apenas al inicio del poemario ya ponía de manifiesto esta cuestión, primeramente como contrariedad puntual. Pero a lo largo del presente poemario y posteriores, será uno de los *leitmotiv* alrededor del cual se desencadenarán inquietudes poéticas ligadas de manera intrínseca a la gestión particular de sus experiencias vitales. En este caso, "las palabras habían quedado en el aire" (l. 2). Nuevamente se describe esa sensación de flotabilidad, además a través de una visión desde la distancia "lejanas ya" (l. 2) que engrosarán el acervo

de recuerdos “empezando a formar despacio un recuerdo vago” (l.2-3), que a partir de ese momento serán identificadas por su aroma “de humo, de hijas secas” (l. 3) y no por su sonido. Aquí Ascot vuelve a reivindicar la autonomía de la memoria respecto a patrones establecidos. Bajo la lógica humana, las palabras pueden ser recordadas al oírlas (oído) o contempladas en un escrito (vista), se puede constatar que las palabras no desprenden un aroma, dada su condición abstracta. Sin embargo, la propuesta de García Ascot se adelanta a una nueva concepción del lenguaje, como dirá en “Un poema” (p. 26)⁹⁴: “un poema es tocar con la garganta/ el peso de las cosas, su palabra” (vv. 12-14). La corporeidad que Ascot concede a la palabra no solo la provee de entidad, sino que la satura de sentido mediante todos los mecanismos posibles, y la utilización de la capacidad perceptiva de manera dilatada a otros sentidos que no le son propios es uno de ellos. Esto le permite describir y calificar “la palabra” desde otros ángulos lógicos y con la repetición consigue que se hagan habituales para el lector y desarrollen un sistema de identificación entre referente y significado válido y eficaz.

Surge en este poema un elemento nuevo, que aunque no aparecerá de manera explícita como otros elementos, si que será un halo constante de evocación: la fotografía física como testimonio de memoria: “la fotografía, mi padre aún joven, sentado delante de la pequeña mesa de hierro, antes, mucho que naciera yo” (l. 9-10). Este elemento le permite recuperar una imagen que sería imposible que estuviera en su memoria y con este procedimiento consigue dar veracidad al resto de recuerdos que expresa delante del lector, que observa en el cambio tonal, léxico... la diferencia entre un recuerdo provocado de manera artificial y aquellos son que son fruto de la percepción de estímulos de la voz poética. Asimismo, se adentra en el juego de un recuerdo dentro de un recuerdo; entiéndase que el “yo” recuerda una fotografía de un momento que el no vivió, pero que le permite acceder a otros recuerdos sugeridos a partir de esa fotografía.

Hay, además, en estos dos últimos poemas —y en el que sigue— cierta voluntad autobiográfica constatada. El deceso de sus padres es un hito en su vida y así lo transmite. Más allá de una cuestión terapéutico-literaria, existe una labor de notificar la realidad, como eventos en la vida del ser humano que deben ser gestionados y que, a través de la exposición de sentimientos que exhibe en estos dos poemas y mediante comparación con otros poemas, pretende conseguir una conexión con el lector que pueda reconocer, entender y sentirse identificado con estos sucesos, para, así, entender el alcance de los otros. No hay frivolidad en este sistema, no es una burda utilización de la muerte —y la

⁹⁴ del poemario *Estar aquí* (1966)

morbosidad que pueda ocasionar la vida ajena— sino que procura situaciones reales, fácilmente identificables para extender ese sentimientos a otros temas que requieren de un mayor esfuerzo de comprensión para los que no lo han vivido. De ahí, la intención de Ascot de entender su discurso a su cortometraje. El discurso poético intimista de García Ascot revela esa faceta más sentimental, más entrañable de abordar el tema con una aproximación diferente, menos mediática y, sobre todo, de contacto, de proximidad. García Ascot se sirve de su relaciones sociales, familiares y amorosas para exhibir ese lado más sensible a la vez que más vulnerable, no en vano esta sección se denomina "Personas" (pp. 40-55). Y es que para el poeta las relaciones afectivas son constituyentes per se del individuo, de su desarrollo y de su manera de entender, gestionar y operar en la vida.

Si hay una figura que se destaca en la trayectoria personal de Jomí García Ascot es la de Emilio Prados, como bien deja reflejado en las dedicatorias de sus poemas "A Emilio Prados, siempre"⁹⁵ Fue su mentor, al cual admiraba profundamente y al que estuvo eternamente agradecido, le dedicó una conferencia en La Habana, que después sería recopilada bajo el título "Emilio Prados o los límites del yo" en *Revista Mexicana de Literatura* (1962)⁹⁶.

La ascendencia tutelar de Prados sobre Jomí y sus compañeros del Instituto fue crucial en su vocación literaria: Prados llevará a la práctica, no sin problemas, su utopía socrática en un medio educativo muy próximo al de la Institución Libre de Enseñanza, de donde procedían casi todos los profesores del centro. "Maestro sin cátedra" era el nombre de su función en el Instituto Luis Vives. En este clima de diálogo, abierto a una continua reflexión sobre la naturaleza y los accidentes humanos más sencillos, se forja la personalidad de estos jóvenes, muchos de los cuales comienzan a definir ya su vocación literaria. Un importante sector de lo que se ha llamado "segunda generación del exilio español en México"[...] para ellos no era posible la integración, la intervención humana y pedagógica de Prados contribuyó a suavizar los duros términos del exilio al que se vieron arrastrados estos jóvenes (Muñoz, 2011: 237).

Prados, pues, asumió un rol de guía de lo que él consideraba las bases de un futuro español. Al igual que los dos poemas anteriores, este también guarda ese sentido autobiográfico. Tal fue la persona de Prados para Ascot que el poema lleva su nombre y no una dedicatoria. Fue además de un mentor un revulsivo para Ascot en tanto a su manera de entender el mundo y las circunstancias especiales que envolvían su persona. Obsérvese en la *enumeratio* de adjetivos y espacios simbólicos —de vital importancia para Jomí García Ascot— que utiliza para describir la persona de Emilio Prados. A pesar de emplear un tiempo verbal de pasado, el tono es ágil, vital. Incluso la muerte se muestra "iluminada"

⁹⁵ Dedicatoria de "Un poema" (p. 26) del poemario *Estar aquí* (1966).

⁹⁶ Se reproduce en el anexo la versión original mecanografiada con notas manuscritas y la versión final publicada en prensa.

(v. 18). La muerte aparece siempre representada por la sombra o ausencia de luz, en cambio el carisma de Emilio Prados le evoca al poeta una fuerza de luz tal que consigue aplacar la tristeza de la muerte. El poema está repleto de referencias lumínicas “almendra de luz”, “mañana clara”(v. 4), “paloma inmaculada” (v. 6), “muerte iluminada” (v. 18). La presencia de la tarde, como tiempo representativo del recuerdo, no aparece connotada de manera negativa o nostálgica: “desde su juventud hacia la tarde” (v. 8), aunque claramente se puede identificar como un contrapunto de juventud, no hay marca adjetival que así lo manifieste. Atendiendo al resto de las estructuras que aparecen en el poema —y al hábito escriturario del poeta—, el hecho de que en este caso no aparezca adjetivado con intención enfática o para destacarlo del resto es significativo, no está restando su dimensión simbólica, sino que la reserva. Una línea imaginaria que se establece entre dos elementos que funcionan de manera antagónica, en la que juventud simboliza “vida” y la tarde “declive o hacia la muerte”. En una entrevista para *El País*, María Zambrano llegó a asegurar que Prados era el “poeta de la muerte.

Además de la luz, otros elementos naturales tienen su espacio reservado también. Curiosamente, el aire, que hasta ahora tenía un papel destacado en todos los poemas, aquí cede su espacio al elemento de la tierra; “distancia del campo en su silencio” (vv. 9, 10), “el árbol y la hierba” (vv. 9, 15) y a las insustituibles las referencias marinas “era un playa” (v. 3), “era la arena” (v. 11), “con la playa, la arena, con el temblor del agua” (v. 14). Para entender la magnitud de la naturaleza en Emilio Prados, es imprescindible conocer algunos datos como su dedicación a los estudios de Ciencias naturales mientras recibía clases de Juan Ramón Jiménez en la Institución Libre de Enseñanza. Se le conocía por ser “un enamorado de la Selva Negra alemana y, al mismo tiempo, un obseso del mar”⁹⁷. García Ascot recurre a la figura de Antonio Ríos, un pastor del cual obtuvo los conocimientos sobre aspectos del comportamiento de la naturaleza que tanto le fascinaba: “la escenografía mediterránea de esta comarca y la amistad que entabla con el pastor Antonio Ríos le hacen despertar a una idea de plenitud que Prados nunca olvidará”⁹⁸

La disposición que presenta el poema es una variación del recurso estilístico de la diseminación-recolección que propone Ascot. Así, la “playa” del tercer verso reaparece en el decimocuarto, la “paloma” del verso sexto en el decimosexto, el “árbol y la hierba” del verso noveno en el verso decimoquinto.

⁹⁷ Romero, Á (2021): “Emilio Prados, el poeta que no quiso ser del 27 pero fue” en *El Correo de Andalucía*, en línea <https://elcorreoweb.es/movil/cultura/emilio-prados-el-poeta-que-no-quiso-ser-del-27-pero-fue-MB7553718> [fecha última consulta: 07/11/2021]

⁹⁸ <http://www.residencia.csic.es/expo/prados/textos3.htm> [fecha última consulta: 02/11/2021]

La aparición de la paloma en este poema tiene un sentido—como siempre en Ascot— más allá de la simbología tradicional. Explorando la simbología de los columbarios, se puede determinar que,

la mayor parte de las distintas simbologías de la paloma se inspiran en dos relatos bíblico muy conocidos. Por un lado la historia de Noé y el arca y por otro el Bautismo de Cristo en el Jordán. La paloma que portaba en su pico la rama de olivo fue considerada por los cristianos a partir de finales del siglo 1 e inicios del 11 como mensajera de la paz. Del mismo modo que el Diluvio lavó los crímenes de la Humanidad y se puede comparar con el bautismo cristiano, la paloma con la rama de olivo se convirtió en el símbolo de la paz divina que alcanza al alma cuando alguien recibe el bautismo. Además este sentido simbólico se refuerza por el hecho de que el Espíritu Santo descendió bajo la forma de una paloma sobre Jesucristo cuando era bautizado por San Juan Bautista (González Fernández, 1999: 190-191)

Sería factible interpretar, respaldados por esta afirmación, que la figura de Emilio Prados transmite un alto grado de serenidad y aporta un estado de paz interior al poeta. La labor de educar a aquellos niños de Morelia tenía como propósito, también, conceder una explicación a su situación, un consuelo para las inquietudes que su condición de exilio heredado pudiera suscitarles. Incluso, si se atiende al pasaje del bautismo, se podría ver como un inicio a una nueva vida. Y es que, en definitiva, Emilio Prados abrió la puerta a todo un mundo nuevo de intereses para Jomí García Ascot. En este hilo se podría asegurar que “la inspiración divina” que supone la imagen de la paloma en la cultura tiene un impacto directo en el sentido que Ascot quiere darle en este poema. El hecho de que vaya acompañada del adjetivo “inmaculada” del latín sin mácula, también alude a la paloma blanca bíblica cuando refiere a la Virgen. Sin embargo pueden entrecruzarse otras referencias literarias, más cercanas al autor y en la línea literaria que suele presentar. Atendiendo al “Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma” (p. 34) de Federico García Lorca,

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy pasando.

Su cándida virtud, su cuello blando,
en limo doble de caliente espuma,
con un temblor de escarcha, perla y bruma
la ausencia de tu boca está marcando.

Pasa la mano sobre tu blancura
y verás qué nevada melodía
esparce en copos sobre tu hermosura.

Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura,

llora, sin verte, su melancolía. (García Lorca, 1995:34)

Se recupera las alusiones a lo relativo al color blanco, "blancura, nevada, espuma, blanca pluma" y véase las coincidencias entre el verso "con un temblor de escarcha, perla y bruma" de Prados con el verso de Ascot "con la playa, la arena, con el temblor del agua" (v. 14). La simbología erótica que encarna este ave se atribuye a un período posterior: "la paloma durante la época clásica tenía connotaciones afines a las mostradas por la perdiz en la Edad Media, ya que ambas especies ornitológicas se ligaban al mundo de la sensualidad y la lascivia" (Ponce, 2008: 373) y que Lorca recogerá con posterioridad. Mas en este caso, tomando el poema *stricto sensu*, debe repararse en la acción de ofrenda que tiene la paloma,

Los *Xénia* (*Regalos para los amigos*) y los *Apophóreta* (*Obsequios para los invitados*) conformaron los libros XIII y XIV de los *Epigramas* de Marcial. En cada *liber* se ofrece un amplísimo abanico de versos que en su día acompañaron a los regalos donados por el escritor; dichos dísticos portaban algún mensaje (reflexivo, suavemente burlón, o amistoso sin más) para el destinatario" (Ponce, 2008: 368-369)

Aquí se da también esta condición de un poema como presente para ensalzar una amistad y con evidentes construcciones reflexivas sobre la vida y la muerte.

Para rematar con las interpretaciones del poema alrededor del simbolismo de la paloma (González Fernández, 1999), préstese atención al poema del propio Emilio Prados,

UNA PALOMA

Palomilla voladora:
vuela
y torna.
¿Dónde vas tan de mañana?
Vuela y torna
¿Adónde vas con el frío
sobre la espalda del río?
¿Adónde vas por la sierra
sobre la flor de la adelfa?
Alta va la paloma
que vuela y torna.
Alta la palomilla,
alta va y sola.
Guirnaldas en la Muerte
teje su pico.
Alta va la paloma
cruzando el río.
Guirnaldas de la Muerte
trae de la guerra.
Cruza la palomilla
sobre la adelfa.
Alta va la paloma,
alta va y sola.
Sobre el viento, las balas

hieren su sombra.
 ¿Dónde fue la paloma
 que ya no vuelve?
 En la curva del río
 sangre caliente.
 ¡Dónde fue la paloma
 que ya no torna?
 Por las alas prendida
 vuela su sombra.
 Alta fue la paloma:
 alto está el viento.
 alta vuela la luna
 sobre el silencio...
 Palomilla voladora
 vuela
 y torna.
 (Prados, 2021: 41, 42)

Se plasman las referencias constantes al vuelo de la paloma con la muerte: “Guirnaldas de la Muerte”, “cruzando el río”, “alta vuela la luna/sobre el silencio”, a ese sentido circular de la vida “vuela y torna”. También las constantes alusiones al mundo de la naturaleza “río, sierra, adelfa, viento, luna”. Se desprende, pues, la intención de homenajear a su mentor, así como la filosofía y creación artística de este. No será la última vez que Jomí García Ascot refiere y recuerda a Emilio Prados en su poesía⁹⁹.

Esta sección además de integrar poemas con un carácter extremadamente hiperestésico, recopila las composiciones más estridentes de García Ascot en cuanto al estilo, forma y pauta escrituraria habituales. Esto es resultado de esa transformación— también textual— que el poeta está manifestando y con la que está experimentando. Así, como si de un laboratorio se tratara, Ascot está indagando un nuevo formato de expresión que refleje los cambios que nota en su concepción de la realidad. Resulta curioso que esto ocurra en su primer poemario, apenas en su inicio, apoyando la teoría de esa preeminencia de la trayectoria vital sobre el texto. Es quizás por este motivo que “Personas” (pp. 40-55) se coloque en este momento concreto del poemario, estableciendo una ruptura, para marcar, precisamente, un cambio. Acostumbrado el lector a cierta linealidad en las secciones y entre poemas, sorprende —llama su atención— este truncamiento. Su madre, su padre, Emilio prados y ahora Jorge Portilla. Este colaboró y formó junto con Ascot en el comité de *La Revista Mexicana de Literatura* junto a Carlos Blanco Aguinaga, Juan Rulfo y Ramón Xirau. En el primer número de la revista publicó García Ascot su “Verano y retorno” (pp. 25-27) incluido en el presente poemario. En esta revista, la versión del poema que aparece incluye unos versos que no se documentan en la versión publicada en forma

⁹⁹ Véase nota 14.

de poemario en 1964. Es la única vez que un poema de Ascot sufre una modificación de versos —al menos que se haya publicado—. Los versos en cuestión son tres y forman una nueva estrofa independiente “El corazón gaviota/ la carne playa amasada y oscura/ el pelo viento salado” (vv. 37-39) entre el verso “¿y no notas la fresca lengua del agua que los llama?” y el verso “El canto desde dentro recuerda siempre el mar”¹⁰⁰ (García Ascot, 1955).

El poema combina un estilo de verso y prosa, repartiendo la carga del mensaje entre el énfasis poético y la narración de la prosa. Esta mixtura recuerda a las propuestas cinematográficas donde una voz *en off* recita sentencias de cariz trascendental, mientras el espectador asiste a una sucesión de imágenes. Este es, precisamente, el mecanismo que Ascot propone con este patrón estilístico. Se puede vislumbrar cierto cariz vanguardista entendiendo como tal “un ataque al status del arte en dicha sociedad, con lo cual el objetivo de la vanguardia es "organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital", y sus obras niegan así las características esenciales del arte autónomo e intentan superarlo mediante esta reconducción de lo artístico como equivalencia de lo vivido” (López García, 2005: 3) Adquiere, también, otro sentido esta manera de entender el concepto “vanguardia” como respuesta a un discurso que debe reactivarse y reinventarse, ya que ha perdido el vigor, la capacidad de incidencia y, por lo tanto, carece de eficacia y significación. La nueva propuesta estética de Ascot se fragua para revitalizar las consignas —y el compromiso— para con el tema exilar.

Referente a cuestiones estilísticas, el poeta continúa con su proceder de *enumeratio* de anáforas con los tres primeros versos que remiten al título de la composición, “desde”, además de la aliteración de sonidos dentales y sibilantes que se produce “desde esta/desde este/de/desde este” (v. 1-3). Las dos *enumeratio* aparecen inacabadas (vv. 3, 24), estableciendo cierta estructura paralelística. En la segunda estrofa se recurre a la ilación de la anáfora copulativa “y” de manera que engrosa la adición en la sucesión de acciones, que proyectan un ritmo trepidante en la anécdota. Recuerda, en términos cinematográficos, a un *time-lapse*, donde la dilatación temporal en la que ocurren es tan extensa que no pueden percibirse los cambios rápidamente. De esta manera, además, pueden intercalarse, a modo de *collage* situaciones que, aparentemente, no guardan relación entre sí. También hay una fluctuación entre sentimiento interior y percepción exterior que crea un ritmo de avance, sin que realmente exista una acción que se desplaza. “Y un día se encontró solo, frente a ojos ya desconocidos y la frente cerrada de los que llamaba amigos” (l. 1-2), frente a “Y un día se encontró de frente con la tarde, tendida bajo los altos vientos que empujan

¹⁰⁰ Véase reproducción en anexo I, p. 438 y reproducción en anexo II, p.679

cielos opuestos y bandera" (l. 3-4). Un sensación interna contrapuesta a una percepción exterior; ambas se conectan a través de una dimensión simbólica. De nuevo, aquí la tarde se puede tomar en un sentido literal sin que altere el significado global, y se puede interpretar como ese declive; de hecho, en Ascot ambos significados pueden funcionar de manera simultánea sin excluirse. Esta estrofa es un conglomerado de símbolos de metáforas que van *in crescendo* en funebridad. Además de los citados anteriormente, vuelven a aparecer los álamos, la marea, la sombra, el agua, el pecho y la sed. El agua, que normalmente presenta un carácter positivo dentro de la nostalgia, aquí se halla en su versión más negativa, "oscura marea" (v. 8), y esto ocasiona esa "sed" (v. 11) agónica. Se despliega un halo de tenebrosidad con la aparición de la "lluvia" que "cae despertando la tarde y el otoño", es decir, un desfallecimiento general, representado mediante la hora y la estación que el poeta ya se ha encargado de prefijar con esa referencia concreta. En apenas una sección, el poeta ya ha configurado su propio ideario repleto de referencias y que el lector es capaz de identificar sin esfuerzo. Queda establecida, entonces, esa complicidad de lectura entre ambos a partir de un esquema sencillo y de una sutilidad certera.

La cuarta estrofa, en la línea de las anteriores, continúa con el tono lúgubre y se exhibe un nuevo estrato de dolor: la nostalgia producida por el recuerdo infantil y el sentimiento de pérdida que se rematan con la otra *enumeratio* de la composición: una ristra de nombres propios que se difuminan como un eco lejano, no hay respuesta; y la última estrofa trunca esa suspensión con la tarde reafirmando en un pleonismo indirecto: "la tarde se va llenando de sí misma" (v. 25) y la ausencia de luz crece, pero con una sentencia final "no es de noche" (v. 28). Es relevante este último verso por dos motivos, en primer lugar porque la noche es el declive total, y el poeta no se considera en ese punto emocional —al menos todavía— hay un resquicio de actitud esperanzada positiva y, en segundo lugar, porque la oscuridad que ha descrito, la sombra acechante y la carencia de luz son producto de un estado de ánimo del "yo" poético. Esto establece unos parámetros de correspondencias verosímiles entre la percepción y el sentimiento del poeta.

El cierre se establece mediante un recurso de diseminación y recolección —otro de los habituales en Ascot— en el que se recuperan los símbolos anteriores y se presentan en su nivel más elevado en valor negativo: "tarde" llena de tarde (v. 25), "altos vientos" (v. 26), "sombra" (v. 27) penetrante.

Hasta el momento, "Personas" (pp. 40-55) ha tenido una fácil identificación entre el poema y a quien iba dirigido —y quien había sido inspiración o motivo de su composición—, pero Ascot, que ya tiene al lector acostumbrado a su actitud desconcertante, vuelve a

jugar con la ambigüedad que permita atraer y cautivar al consumidor del texto. El poema se titula "Ella" (pp. 46-47), pero se dedica "a Antonio", el lector espera descubrir la personalidad del pronombre a partir de la dedicatoria, es decir, espera una correspondencia femenina, pero el poeta no quiere, no le interesa, no le parece oportuno que se dé una identificación entre referente y creación literaria. Y justo en este momento, el lector intentará ante ese veto dilucidar a quién refiere el poema, quién se esconde detrás del pronombre de tercera persona, como ya había hecho en la sección anterior con "Tú" (pp. 36-37). A continuación el poeta exhibirá una descripción de pistas desdibujadas de ese "ella" que ha querido ocultar. Este alejamiento se produce a través de adjetivos que así lo sugieren, "frágil y distante" (v. 1), "rozada" (v. 2), "algo leve" (v. 3) —doblemente inconcreto por su ligereza y por la vaguedad del propio pronombre—, "ternura dispersa" (v. 9), "entrega inacabada" (v. 10), "en tu silencio otro silencio" (v. 11), "mil palabras" (v. 12), "instante, fracción/de una mirada" (vv. 13, 14). Este distanciamiento se acentúa cuando en la tercera estrofa el "yo" poético advierte que toda esta información le llega a partir de otra mirada, "Yo comprendo, desde tus ojos apretados,/ su corona" (vv. 6, 7).

El poema se dispone en seis estrofas de versificación, métrica y rima irregular. A nivel formal, su estructura interna se divide en dos mitades, la primera, desde el inicio del poema hasta el verso decimoséptimo, que, como ya se ha analizado, se sustenta en la levedad y fugacidad de la descripción, mientras que en la segunda parte toma mayor tangencia. Así, pasa la visión, que recupera el "yo" poético "y por estos ojos" (v. 15), los deícticos aproximan la acción "este gesto, este silencio" (v. 16), también hay un verbo de reconocimiento, "la conozco" (v. 16) y la fugacidad desaparece en oposición con "huella dorada" (v. 16). Tal es esa proximidad que el "yo" poético consolida su percepción "Y también, sí también, he sentido" (v. 17), se recupera "el peso" —ya se ha comentado la importancia de este elemento en García Ascot— y el "instante" (v. 13) se contrarresta con la infinitud, "la infinita" (v. 19).

Atendiendo las indicaciones de M^a Lluïsa Hernanz, a propósito de la base sintáctica de un texto, "el orden de las palabras constituye, como es bien sabido, un elemento determinante en la arquitectura oracional tanto en el plano sintáctico como el propiamente estilístico" (Hernanz, 2010: 310). Y es que al observar el poema se evidencia una actitud preeminente del "yo" anteponiéndose al espacio "yo comprendo" (v. 6), "veo" (v. 9), "escucho" (v. 11), "estos ojos" (v. 15), incluso la reafirmación del verso décimo séptimo, "y también, sí también, he sentido" (v. 17) está concentrando la atención en la percepción propia, por encima del entorno que funcionaba como condicionante esencial del poema.

Queda estipulado en este poema que el sentimiento del "yo" comienza a adquirir una entidad deslavazada del entorno en tanto que la retroalimentación —la positiva— que se venía dando va a desaparecer en pos de la tristeza que el poeta va a describir.

El tema del poema se desprende a partir de la contraposición y con los dos últimos versos "inútil y hermosa/ caricia de las flores" hay en esta sentencia una clara alusión al *collige virgo rosas*. Sin embargo, aunque se utilice un referente femenino, el tópico literario es extensible a todo el espectro. De hecho, se aproxima más al verso de "se va la belleza a tiempo que se va la vida"¹⁰¹, una suerte de *carpe diem* atenuado por otros elementos temáticos como "el miedo" (v. 2), el dolor "herido" (v. 3), el abatimiento "ya vencida" (v. 8), la incomprensión, "escucho en tu silencio otro silencio" (v. 11), la invalidez de las cosas, "la inútil" (v. 19).

En este poema se puede observar de nuevo como la negatividad se cierne sobre el tono y los términos del poema, pero al final brota un atisbo al que el "yo" poético se aferra para mantener una esperanza equidistante con la realidad que se le presenta. Como ya se ha advertido anteriormente, la esperanzara mutará su naturaleza positiva a una sensación de lastre, convirtiéndose en un pesar más que en una gracia.

El uso de las estructuras antagónicas o en clara oposición permiten al poeta constatar una tensión vital en el plano literario. La aparición de un mayor número de símbolos con evidente connotación negativa contribuye a este tono adverso en su nivel emocional. Es el dualismo —aunque no siempre en baremos de contraste— un recurso muy socorrido en García Ascot. Así opera "Primer recuerdo" (pp. 48-49) sobre una estructura dual entre espacio y tiempo. Las siete estrofas se dividen en dos marcos, que se indican a partir de los deícticos "Aquí" (v. 1) y "allá" (v. 6), en el primero y con partículas temporales —adverbios y nombres— en el segundo bloque "jueves viernes sábado" (v. 16), noche (vv. 21, 23), mañana (v. 26). Ambas partes se conectan a partir de la anáfora "amigos" que presenta un quiasmo en la disposición "amigos a quien voy/amigos de quien vengo" (v. 4, 5) y en la segunda parte "amigos de quien vengo [...]/Amigos a quien voy" (vv. 23, 25). La repetición del término ya está manifestando la importancia de la presencia de amistad. Se constituye uno de los pilares en la trayectoria vital del poeta que se traduce en una constante presencia en sus poemas. Arroyo Naranjo¹⁰² es el espacio concreto donde el

¹⁰¹ "Del enamorado a la enamorada" en *Antología Latina. Repertorio de poemas extraídos de códices y libros impresos*. Tomo I. (2011), Socas, F.(ed.); Madrid: Gredos p. 148

¹⁰² Se trata de un municipio "fundado en 1845, se convirtió pronto en pueblo de tránsito de pasajeros y mercancías entre La Habana y Santiago de las Vegas [...] representa el 11% del total del territorio de la provincia de La Habana, Cuba." Fuente Wikipedia en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Arroyo_Naranjo

poeta fija la acción poética también a modo de repetición epifórica en los versos séptimo y décimo sexto en cada una de las partes. A través del lenguaje también se ligan estas dos partes —estos dos mundos alejados, “Allá lejos, la misma noche tan lejana” (v. 6)—: “decir, voz, nombres” (vv. 10, 13, 15) —donde, además, el verbo “decir” se introduce en estilo directo “bueno para decir esto es la vida” (v. 10)—en la primera parte y “palabras, risa, silencio, diré” (vv. 17, 18, 26) en la segunda. Se destaca la pluralidad de las voces, los nombres —que adquieren cierta identidad gracias al posesivo de segunda y de primera persona del plural “vuestras, nuestro, nuestros” (vv. 13-15)— y las “palabras”, frente a la universalidad de la risa y el silencio. La determinación del último verso con el futuro perfecto “diré” (v. 26) concretado en primera persona del singular, contrarresta con la vaguedad del infinitivo “decir” del primer bloque. La conexión queda establecida “bajo esta misma noche” (v. 11) porque el poeta quiere marcar un vínculo a pesar del tiempo y el espacio, la unión es sólida. Es, pues, la amistad uno de los enclaves de la búsqueda del “yo” de ese origen; las preguntas retóricas sobre la “existencia humana” —“¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?”— se resuelven en la amistad, “amigos a quien voy/ amigos de quien vengo” (vv. 4-5). Llegados a este punto, es relevante reparar en la dedicatoria inicial, ya que, indefectiblemente, se consagra a unos amigos del poeta. No hay que olvidar que el poema se incluye dentro de la sección “Personas” (pp. 40-55) y, dada su relevancia, los “amigos” debían tener su espacio en esta.

Se ha demostrado la intención del poeta en trenzar una línea de comuniones a través de los recursos estilísticos, lingüísticos, semánticos y temáticos, no solo en el plano del poema sino con un carácter extrapolar. Así, los polos de pasado y presente quedan unidos—y reconciliados— en esos “extremos de este tren que atraviesa la noche”. García Ascot reinventa la concepción del tren en el ideario del exilio con esta nueva connotación de enlace, además de la espera, la despedida y la distancia. Se iniciaba el análisis con unas palabras de Miguel Durán y se concluye con otras del mismo: “Pero no olvidemos que al final de los trenes, en el Furgón de Cola, solía haber un gran farol de potente luz. En nuestro caso esa luz estaba hecha de nuestras esperanzas, nuestros deseos, a veces también de nuestra rabia y nuestras incertidumbres” (Durán, 2011: 89). Así es, los trenes y la luz, como elementos icónicos en la poesía de García Ascot, se ensamblan para renovar el repositorio de elementos vinculados al exilio. Esto se conecta directamente con la voluntad de reelaborar un discurso trasnochado, de expresar y enriquecer el lenguaje con nuevas formas que signifiquen. Evidentemente, no se trata de una propuesta lingüística nueva, sino de una reformulación a base de la combinación distinta de los elementos

tradicionales, al fin y al cabo, la historia no es más que la revisión de los recuerdos y nuevas aplicaciones de las experiencias y conocimientos recopilados. El progreso consiste en descifrar esos mensajes en búsqueda de facilitar su filiación en un eje histórico y su asimilación por los individuos de una época concreta. El "primer recuerdo" es, entonces, el punto de partida de la vida, desde el momento en que el individuo identifica su origen y empieza a construir su identidad. Esta conciencia de memoria solo puede darse a partir del distanciamiento y, por lo tanto, es forzoso el sentimiento nostálgico y de pérdida. La ansiedad que experimenta el "yo" poético se da a partir del deseo de recuperación y que es imposible, no solamente por su condición temporal sino propiamente por su naturaleza de vida, que es esencialmente cambiante.

A lo largo de la lectura de los poemas de Ascot se encuentran enclaves tópicos del exilio, elementos que se comparten entre todos aquellos que emprendieron ese viaje y que les alejó de su patria, dando lugar a una temática literaria, que aunque no es novedosa¹⁰³, si que ha supuesto un grueso importante de la riqueza cultural de España —y también de los países de acogida—,

Si imaginamos la emigración republicana española de 1939 como un largo, interminable tren avanzando hacia un imprevisible horizonte, el lugar que en ese tren me corresponde, a mí y a otros de mi generación, los que salimos al exilio muy jóvenes, casi niños, es precisamente el furgón de cola (Durán, 2011: 81).

Atendiendo a esta idea, tiene sentido el título que el poema presenta: "Primer recuerdo" (pp. 48-49). Será punto de partida de esa aventura que emprenderá el poeta, la imagen y el sentimiento que van ligados a ella. Hay que resaltar que ese viaje no se desarrollará en una dimensión lineal, sino que los bucles temporales —espaciales y de elementos— darán testimonio de ese topos famoso, "las vueltas que da la vida", y ese tropezar constante del ser humano con la misma piedra. De cómo de incontables pueden llegar a ser las emociones, por muy contundente que la razón se erija. Esta circularidad tendrá su máximo exponente en el tiempo que será la trampa de la que todo individuo intenta escapar. Ese "de tiempo y tiempo" (v. 11) que aparece en el poema, "Arena tiempo" (pp. 50-51), que retoma el tema del poema se centra en el tópico del *tempus fugit*, pero no con exclusividad. Aparecen dos temas más también destacables, en primer lugar, el concepto de otredad, "otra playa" (v. 11), "otro silencio" (v. 15), que impone un alejamiento que es infranqueable y que genera una angustia en el "yo" poético que se

¹⁰³ No hay que olvidar que Ovidio ya escribió en el año 8 d.C., *Tristia* y *Pónticas* en el exilio; extensos lamentos y cartas a modo de súplicas por haber sido desterrado de su amada Roma y en las que relataba su sufrimiento e imploraba perdón—que nunca le fue concedido.

verá incrementada en mayor grado cuando se aborde el otro tema del poema, la incomunicación como causa y efecto de ese aislamiento “se levanta el vuelo del silencio/palabra hacia vosotros” (vv. 6, 9). Así el oxímoron silencio/palabra plantea la dicotomía comunicativa entre emisores y receptores que está truncada y, por tanto, es imposible que se lleve a cabo. La angustia creciente está presagiando un trágico final sin resolución entre una primera persona del singular y una segunda persona del plural; no obstante queda aún algún resto de comunión: “arena vida mía/ arena vida nuestra” (vv. 4, 20). La otredad corrobora la distancia de tiempos y espacios —a nivel tangible— y la descripción de la situación comunicativa, la distancia de la percepción de la realidad —a nivel simbólico—.

Se manifiestan nuevamente los elementos típicos en Ascot, recuperando su valor inicial, el agua como elemento de paz, “de cuyo pecho el agua me serena” (v. 14). El “arco del cielo” como símbolo de puente entre ambos puntos distanciados que consigue sortear obstáculos. Obsérvese que el cielo otorga esa dimensión cosmogónica de la situación, ampliando el alcance lo máximo posible. Del mismo modo, las olas adquieren con la descripción de su vaivén ese recuerdo que regresa de manera incesante, recurrente e incasable, pero a su vez, en cada movimiento, se presenta distinto, como la ola. Refiere a la lámpara, que será un motivo de ligazón entre este poema y el posterior —“Aquí” (pp. 52-53)— donde, efectivamente, se acaba por plasmar una situación de tiempos y espacios irreconciliables e irrecuperables.

En cuanto al estilo, también se dan estas coincidencias, de nuevo forma y contenido se integran con el propósito funcional de creación compositiva uniforme. El poema se presenta en cinco estrofas con una marcada estructura circular a partir de los paralelismos que se establecen entre la primera y última estrofa. La epífora del verso undécimo (que continúa en el duodécimo verso) y del décimo quinto, “tiempo que no cesa”, y las anáforas de los versos primero y cuarto, “sobre” (que se repite —sin ser anáfora— en el verso décimo octavo), primero, décimo sexto y vigésimo, “ola tras ola”; del verso tercero y décimo séptimo (que continúa en el décimo octavo verso) “llega/áis a yacer”, y el verso cuarto y vigésimo, “arena vida” y la *complexio* que se da entre el noveno y décimo verso, “hacia vosotros”.

La figura del amigo se describe aquí de manera negativa —en el poema posterior esta negatividad se acusará todavía más—. Una amistad que se verá interrumpida, a pesar de los esfuerzos del “yo” poético que se describe como “lámpara en el centro de la noche”, él es esa luz que irrumpe en la oscuridad. Sin embargo, los amigos son descritos como “depositarios del alba y de la noche” y la luz de esa lámpara, esa tentativa comunicativa no tiene efecto sobre ellos y ante el dolor que le provoca esta distancia, es el agua (los

recuerdos representados en el vaivén de las olas) quien puede serenar al "yo" poético. Así que, todavía, la nostalgia se describe como un refugio ante la realidad que se presenta.

Atiéndase que aparece la gaviota, como nueva referencia al mundo de las aves. Sus características proponen una interpretación distinta a lo que venía refiriendo la mención de este tema. Ya se había tratado sobre los columbarios en el poema dedicado a Emilio Prados, pero en este caso, la gaviota no tiene una dimensión tan idealizada. La gaviota está anclada al paisaje de costa, es decir, que a nivel poético en el ideario de Ascot, la gaviota representa un "yo" poético que se debate entre la nostalgia de los recuerdos que se aproximan y se alejan —el vaivén de las olas— y la arena —la realidad— "arena vida mía" (v. 4), ya que estos pájaros necesitan forzosamente esa estancia en tierra firme. Así es como la necesidad de realidad angustia al "yo" en ese deseo de retornar a un espacio y tiempo que solo se recupera mediante la ficción del recuerdo que es tan volátil como las olas, es constante el viene y va de la memoria, que le atormenta condicionando su presente. No hay posibilidad de deshacerse, el fluctuar incesante no puede frenarse, las olas siguen un curso natural, como la sucesión de recuerdos y, a menudo, recuerdo y realidad confluyen y esa linde en un espacio y tiempo concretos lo que el poeta recrea de manera constante, revelando el inicio de una obsesión quimérica en la vida real que traslada a la creación poética. No es un espacio de condonación, sino de expresión de angustia. No hay resolución en los poemas de Ascot, es consciente que la reparación está en el plano de vida, pero le procura un momento analgésico el filtro literario (artístico). La tensión vital se traduce en la tensión poemática.

"Aquí" (pp. 52-53), el poema que sigue, mantiene esa tensión en el tema, el tono y la disposición lingüística. encarna y reproduce esos conflictos tirantes en distintos niveles, a nivel lingüístico y temático. Va dedicado de forma genérica a "mis amigos lejanos" y se concentra un sentimiento de nostalgia mezclado con impotencia, frustración y rabia. El tono difiere de los poemas anteriores por la acción activa —frustrada, ya que no obtiene un efecto satisfactorio— por encima de la acción pasiva. Sin embargo, al observar que no se da una secuencia causa-efecto, el "yo" poético impera sobre una segunda persona del plural "decidme hermanos" (v. 23) y culmina el poema con una pregunta retórica con un profundo sentimiento de resentimiento y reproche: "no me sentís, oscuro y tembloroso ovillo,/ acurrucado al pie de vuestra mesa?" (vv. 26, 27). Se desata una disputa entre este yo/vosotros en el que no se halla confluencia ni reconciliación posible. Empieza a filtrarse en este poema la agonía que suscitará este desencuentro y la descripción de los sentimientos transmite esa congoja que ahoga al "yo", "me anega la garganta" (v. 15), y que

indica un presagio de irresolución, "vuestras palomas cruzan mi silencio,/ mensajeras" (vv. 21-22). De nuevo aparece la figura de la paloma con el simbolismo del intercambio del mensaje, pero hay un desentendimiento, no solamente idiomático, sino también de tiempos.

La primera tensión se evidencia a través de la incertidumbre lingüística que suscita el complemento directo "lo" del segundo y tercer verso, porque no se halla de manera explícita el referente en el poema y eso desvía la atención del lector, centrando todo su interés en ese "qué". De esta manera, García Ascot, a través de otro mecanismo, consigue reflejar el sentimiento de desasosiego en un tercero. Evidentemente, no se trata del mismo sentimiento, porque hay un desconocimiento por parte del lector, pero sí es similar la sensación anímica. Al finalizar la lectura del poema, con la pregunta retórica se alude al distanciamiento como imposibilidad de reconocerse entre iguales —no solo a nivel de amistad (amigos lejanos), sino con un valor de fraternidad que se ha ido manifestando hasta el momento— y es entonces cuando el lector repara en el título del poema —que parecía que se desvinculaba del texto, hecho poco habitual en Ascot—. "Aquí", ese deíctico, se sustantiva y es el referente del pronombre de complemento directo de los versos mencionados. El poeta está reclamando la presencia de un espacio —un "aquí" concreto— que le traslada a un lugar —y tiempo— de bonanza y bienestar que añora. Lo intenta recuperar desde "el fondo más tierno" (v. 3), metáfora de su infancia, y reconoce un cúmulo de recuerdos dentro "de mí mismo" (v. 4) que "bailan" (v. 5), es decir, se revuelven. Hay una convulsión interna, un remolino de sentimientos que se mezcla con la memoria dando lugar a un chorro de creatividad, "me anega la garganta" (v. 15), es un sentimiento que contraría, puesto que no consigue ser expresado en palabras. También es metáfora del llanto que se atraviesa antes de salir, pero, a la vez es necesidad de expresión "mis ventanas al aire" (v. 20). La importancia de una proyección interior "de mí mismo" (v. 4), "me llena de mí mismo" (v. 16) hacia el exterior "vuela desde las altas colinas a lo lejos" (v. 18), "hacia mi cielo curvo" (v. 19), "mis ventanas al aire" (v. 20), que se ampara bajo un tono intimista "secretamente recogido" (v. 1), "este regazo de luz en que me recojo" (v. 10), "al calor de vuestras lámparas" (v. 25).

Dos sentimientos mantienen esa tensión poemática a la que se aludía anteriormente. Por un lado, un temor —desde una actitud sumisa— y, por otro, el reproche. Es importante destacar que esta recriminación que se dirige a una segunda persona del plural —identificada con esos "amigos lejanos"— virará de sentido a lo largo del poemario y se centrará sobre los elementos como culpables de esos sentimientos y de la

inoperancia. Hasta que no se dé una admisión y responsabilización de él mismo como causa de su propio dolor en el que se recrea y del que se autocompadece, a la vez que reniega, no se llegará a una transformación poética, que no temática, de sus composiciones. Este proceso de asimilación corresponde a la evolución de su manera de afrontar la vida ante las situaciones que no puede modificar con sus medios y que tendrá un reflejo directo en su poesía.

Se da, en cierta manera, una descarga hacia el exterior del sentimiento de culpa, posiblemente por la incapacidad del "yo" de gestionarlo de manera efectiva. En ese punto el "yo" renuncia a intentar afrontar el sentimiento y se centra en su descripción. Se puede decir que hay una exoneración de responsabilidades y una falta de precisión en el juicio emocional. Estas actitudes se contraponen a la pretendida objetividad en cuanto a la veracidad de discurso, de ahí que la lidia a la que asiste el lector sea realmente tan encarnizada, porque es real. El poeta busca de manera incesante una expresión auténtica y a la vez conmovedora que signifique y que se corresponda con su propia emoción. Por decirlo de algún modo, busca conciliar lo particular y personal —que no está resuelto en sí mismo— con algo que sea universal, válido a nivel de experiencia y que deleite a nivel literario. La conjunción medieval de "Aut delectare, aut prodesse est"¹⁰⁴ se transmuta en conseguir el placer a través de la concienciación moral e histórica con cierta relevancia, sin que se pierda en modas puntuales sin ninguna trascendencia. Así piensa Ascot, por ejemplo, a partir de las inclinaciones que la música contemporánea¹⁰⁵ está tomando,

No se percibe placer creador en ninguna de estas obras: tan sólo un deseo desesperado de novedad. Un deseo que parece más bien engendrar sufrimiento. Y ¿para qué? Porque está claro que la parte de pura novedad de una obra es su parte más percedera. (García Ascot, 2006: 35).

Ya se ha referido sobre las retribuciones de deleite que Ascot obtiene de su aproximación al mundo de la música y todo a lo que ella concierne. No obstante, la música no está exenta de este conflicto de tensiones y, a menudo, suscita sentimientos encontrados en el poeta que desembocan en estados de tristeza —aunque sea latente—. Todo este ejercicio de disponer el enfrentamiento entre raíz y ramaje se condensa en la figura de Charlie Parker, en la concepción que García Ascot tenía del compositor y establece un paralelismo funcional para describir su posición ante el dilema: "el saxofón

¹⁰⁴ Máxima literaria atribuida a Horacio que concebía la literatura como un mecanismo de educación "enseñar deleitando".

¹⁰⁵ García Ascot alude al período de música contemporánea "a partir de Stockhausen aproximadamente" (García Ascot, 2006: 35).

tardó más tiempo en llegar al estrellato[...], pero cuando lo logró —en la era del *bop*— no volvió a ceder su lugar a ningún otro instrumento” (García Ascot, 2006: 132). Así es, la novedad, cuando se instaura debe defender su entidad por encima de todo, reivindicando su fundación y su modernidad efectiva y trascendente. Se pregunta: “¿Influencia de un *boss* (Parker en este caso? O bien ¿nuevas necesidades expresivas a las que corresponde mejor un instrumento? (García Ascot, 2006: 132). En esta sección de *Con la música por dentro* intenta describir una evolución del jazz en forma, estilo, intérpretes, en conjunto musical, y lo resume de esta manera,

Aquí los extremos no valen [...] El propio jazz ha cambiado, a lo largo de más de cincuenta años, de escenarios, de auditorio, de horizonte, de difusión y de proyección económica y social. ¿Cómo no habrían de evolucionar sus intérpretes, muchos de los cuales vivieron múltiples etapas de esta historia musical? (García Ascot, 2006: 126)

Resulta evidente la comparación. El arte, la literatura, en concreto la que se ocupa de los temas a propósito del exilio —desarraigo, búsqueda de identidad, desorientación, idealización del recuerdo, nostalgia de tiempo pasado, el retorno imposible— ha experimentado cambios, incluso el relativo o perteneciente al mismo período histórico, ya que esa es una de las características que se observan en las llamadas generaciones del exilio, acusadas por su diversidad. Es complejo aunar lo particular bajo lo global, pues siempre hay particularidades que no encajan en los parámetros generalizados. De ahí que sean observables diferentes técnicas de aproximación a estos temas, dependiendo de las circunstancias puntuales de cada autor y también de su manera de entender y gestionarlas. Tal casuística plural en cuanto a la creación literaria no riñe con un compromiso moral.

No obstante, para evitar caer en el hastío, es necesario reformular el discurso, tratarlo desde diferentes perspectivas, significarlo con otros referentes y esta es una de las ocupaciones que Ascot mantendrá a lo largo de sus poemarios. Algunas veces las vindicaciones serán más evidentes, como una crítica a todos aquellos escritores que se acomodan en un tema, un género, un modo y lo acaban por desgastar, desvirtuar en su propio detrimento. Y así lo manifiesta en “Now is the time” (pp. 54-55), el poema que cierra la sección. Aparece dedicado al célebre saxofonista Charlie Parker. El músico estadounidense aparece citado en diversas ocasiones en su *Con la música por dentro* (2006) elogiando sus habilidades musicales. Pero tiene un concepto de la figura de Parker que sintetiza todo el discurso que Ascot mantiene sobre lo que debe conllevar la creación artística:

¿No habrá pues futuro para el jazz? Creo que siempre hay futuro donde el futuro depende de la aparición de un talento *individual*. Ahora bien, si este talento, si este nuevo Parker no aparece o si se encuentra demasiado condicionado y limitado por una exigencia

psicohistórica de hacer "progresar" el jazz, ¿Qué importa? La supervivencia del jazz no es esencial. Allí está lo que nos ha dado y debemos dar gracias por ello. Tampoco que yo sepa ha sobrevivido el canto gregoriano en su estado original. Y no creo en su "evolución" hacia el Neo-gregoriano. Cuando una cosa, para sobrevivir debe cambiar su esencia, es que ya no sobrevivió." (García Ascot, 2006: 121)

Se desarrollan dos problemáticas en este poema, concebido desde la cuestión lingüística, la propuesta de Ascot aboga por un cambio en la manera de acceder al tema poético del tiempo, requiere un análisis efectivo puesto que sus aproximaciones a l tema hasta ahora no le han repercutido en la medida que él lo deseaba. Obsérvese que esta actitud de acercarse a los temas a partir de la palabra, será el quid de los poemarios posteriores. El "yo" es consciente de que ese nuevo proceder no puede estar condicionado por un pasado y una tradición ya que, entonces, el resultado será el mismo y dará lugar a un producto inerte. No obstante, insiste que el desprendimiento del origen debe de ser meticuloso, pues no debe darse una pérdida de esencia "allí está lo que nos ha dado y debemos dar gracias por ello"—. Lo que Ascot pretende es una regeneración, un acicate que bulla enérgicamente con potencia y capacidades transformadoras, pero que respete el origen "el aire se fija /deslumbrante /para parar¹⁰⁶ la vida /adentro de la vida" (vv. 29-32). La búsqueda de un equilibrio "desde el primer arranque (v. 1) —origen— que mantiene esa tensión dialéctica y en estado de oxímoron "se acerca/ despegado" (vv. 8, 9) debe realizarse *sine qua non* para mantener su efectividad —para el "yo" y *altri*— pero con una aplicación adecuada al momento sin caer en la fugacidad de modas puntuales que comprometan la posible proyección de alcance del mensaje.

Hay otra posible interpretación de este poema. El "yo" en su presente busca encontrar el modo de retener el momento del pasado, "para clavarlo al fin" (v. 15) y constatar su estancia "está" (v. 26). Ya se apunta en este poema los primeros trazos de las dicotomías que se darán a lo largo de los poemas de *Estar aquí* (1966) y *Haber estado allí* (1970). Se muestra la escisión incipiente del "yo", ocasionada por el deseo de regreso "vuelve el cuerpo al tiempo, (v. 23), entre el ser —"Es" (v. 20)— y el estar —"Está" (v. 26)—.

Son las paradojas, contraposiciones y oxímorons en este poema los encargados de representar y transmitir este conflicto poético-lingüístico y también vital. Es decir, encontrar el equilibrio desde el respeto al origen, conservando su esencia, y la adaptación al presente desde la novedad para hacerlo eficaz. La primera estrofa propone un encuentro entre el origen y la derivación que experimenta una batida de conocimientos hacia una posible comunión pactada entre ambas partes, "a través del oscuro laberinto/ en que cerca

¹⁰⁶ Obsérvese el juego de la aliteración de oclusivas labiales y vibrantes "p", "r".

la luz" (vv. 3-4), y como consecuencia de esta busca "la noche que huye"¹⁰⁷ (v. 5). Aparece, de nuevo, la imagen del espejo —esta vez roto— (v. 7), simbolizando como el origen se ha disgregado en fragmentos, pero que existe un acercamiento a pesar de ello, "se acerca/ despegado" (vv. 8-9). Ese espejo, que tradicionalmente simboliza el encuentro de los "yo" es, en este caso, un reconocimiento de un germen que se ha reproducido —roto— en partes de él mismo, así que, en esencia, desde la diferencia y el alejamiento, comparten raíz y entidad.

La búsqueda —que será obsesiva desde este momento— continúa desde la partición de ese inicio fundador a sus posibles manifestaciones, "y él busca, desgajado" (v. 12), así que desde el "arranque" (v. 1) hasta el "grano a grano" (v. 2) hay un hilo identitario ineludible que les fuerza a mantener esa conexión. Obsérvese como hay cierto cariz de reproche hacia ese enclave fundacional, se desprende una actitud de rechazo o impasibilidad, mientras que son las partes desgranadas las que buscan y proponen mantener el vínculo de filiación, "súbitamente solo, suspendido/ libre y cautivo" (vv. 16, 18). También el tiempo presenta esta naturaleza antagónica, "acecha al instante/ para clavar al fin" (vv. 14, 15). De la misma manera actúa el tempo de la acción, así "puro resplandor/ libre" (vv. 17, 18) con el "fuego detenido" (v. 19); "rompe la luz" (v. 21) con "amansando su pulso" (v. 24). Este movimiento entrecortado de aceleraciones y detenciones refleja los obstáculos de la evolución a partir de conservar una identidad primigenia. La realidad, en general, y el individuo, en particular, mantienen este tira y afloja en el desarrollo de su existencia. De ahí que aparezcan destacados en estrofas independientes las dos formas capitales del verbo ser: "Es." (v. 20) y "Está". (v. 26), porque para Ascot es esencial "ser", como ente, como existencia, pero es crucial tener una permanencia y trascendencia "estar". Y esto se traslada a esa concepción paterno-filial entre el origen y la descendencia. El ser padre o ser hijo no es análogo a estar como tal. Hay que discernir entre la condición biológica, por así decirlo, de la condición ontológica del individuo.

Se refiere, nuevamente, el elemento de las olas como representación del recuerdo —la memoria, el legado—, "y vuelve el cuerpo al tiempo/ amansando su pulso, /apoyado el costado en ola y ola" (vv. 23-25), que es placentero, ya que "amansa", pero el "yo" reivindica una necesidad de progreso, de futuro "y nuevamente acecha/ este fulgor del tiempo más allá".

¹⁰⁷ Recuérdese la connotación negativa de la noche como ausencia de luz.

UN OTOÑO EN EL AIRE

Esta sección incluye los poemas "Los caballos del agua" (pp.59-60), "Otro parque" (pp. 61-63), "Quieta paloma gris" (pp. 63-65), "Un tiempo antiguo" (p. 65), "Canción lejana" (pp. 66-67), "Otro otoño" (p.68), "De noche" (p. 69), "Diciembre" (pp. 70-71), "Por el mundo mi sueño" (pp. 72-73), "Nocturno" (pp. 74-75), "Por el sueño" (pp. 76-77), "Jardín de noche" (pp. 78-80), "En el jardín del sueño" (pp. 80-81) y "Vuelta al retorno" (pp. 82-83).

Se ha hecho mención al "aire" como elemento clave en la poesía de Jomí García Ascot¹⁰⁸, prueba de ello era que formaba parte del título del su primer poemario, del mismo modo ocurre con "otoño". Es esta estación con una simbología fija. A lo largo de los diferentes poemarios el otoño aparece significando un momento de nostalgia apacible, se envuelve de un halo entrañable. En la mayoría de las veces que se registra su presencia, lo hace junto a un momento concreto del día: la tarde. "Tarde" y "otoño" conforman un binomio indivisible de significado. La tarde es el momento que el recuerdo invade y, juntamente, con el otoño, significan un estado de la voz poética que está evocando un recuerdo con una fuerte carga emocional. Tal es así, que se repite en este poemario en "Desde aquí" (pp. 44-45) , "la lluvia cae despertando la tarde y el otoño" (v. 12), en "En el jardín del sueño" (pp. 80-81), "por donde se abrirán una tarde de otoño" (v. 10); en el poemario *Un modo de decir* (1975) aparece en "Aquí sentado" (p. 44), "a los atardeceres y en la substancia oculta del otoño" (v. 13), en "Gina, un momento" (p. 67) , "y siega de verano y atardecer de otoño" (v. 15); en "Los caballos del agua" (pp.59-60) en el verso vigésimo primero, "La tarde teje el humo y el otoño". En la simbología de la poesía de Ascot, la tarde es al otoño como el invierno a la noche y el verano al día. Cada estación tiene asignado un momento concreto del día según la cantidad de luz natural que se puede percibir. Mientras que el invierno y la noche se describen y perciben de manera negativa — por la ausencia de luz— , el verano es una época de esplendor y el otoño —las tardes de otoño— son espacios de languidez, donde los recuerdos estallan y obnubilan la voz poética, todo ello propiciado por la paulatina pérdida de luz natural. "El invierno es la estación dominante en los recuerdos de Lille¹⁰⁹, con sus días cortos y las Navidades que surgen repentinamente¹¹⁰" (Sicot, 2017b: 366)

¹⁰⁸ véase "Del sueño" (p. 24) del presente poemario.

¹⁰⁹ Vid. "Dos infancias" en *Del tiempo y unas gentes* (1986)

¹¹⁰ Vid. "Olor de Navidad" de *Estar aquí* (1966) y Otra vez" de *Un modo de decir*(1975)

“Los caballos del agua” (pp. 59-60) es el primer poema de la sección. Se despliega en ocho estrofas de versos de dos y tres versos exceptuando la segunda y la cuarta, que tienen cinco y siete, respectivamente. Este tipo de disposición establece un tono de sentencia, tajante y vehemente, que solo se interrumpe con las estrofas largas de carácter descriptivo y que concentra el marco espacial y temporal bajo el que se adscribe el poema. Se inicia con el simbolismo del caballo, que se recuperará en otros poemas, aunque con valores distintos. El lector asiste a una descripción aparentemente bucólica en la que unos caballos pacen tranquilamente, sin embargo, este “bucolismo” se ve enturbiado por la presencia de la lluvia que emborriona el paisaje. Se trata de un mecanismo por parte del poeta para indicar la falta de precisión que se dará en la percepción del “yo” que responsabiliza a efectos externos (estímulos meteorológicos) como excusa si ¿pero qué se esconde bajo el símbolo de los caballos del agua? Según Ginés Bonillo, “Los caballos que cabalgan sobre las aguas turbias del río crecido simbolizan la carga tumultuosa de vivencias engendradas en una tierra de río y campo, donde el río es capital en la vida de sus ribereños” (Bonillo, 2020). El caballo tiene una simbología muy específica en el ideario de la literatura y a pesar que cada autor ha moldeado los distintos significados —como por ejemplo Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* (2011)— del elemento, hay fuertes anclajes semánticos que permiten una identificación rápida con algunos conceptos preconcebidos.

El dinamismo que ofrece la imagen se concreta en García Ascot en la sintaxis y la semántica de su poesía. Los verbos de acción —que se suceden de manera constante para funcionar como autorreferencia— se sirven de recursos estilísticos que potencian el movimiento. En “Un poema” (p. 26), por ejemplo, el verso “un galope de velas por el alma” condensa la imagen de un caballo irrumpiendo en el “silencio del parque por el agua”. El hecho de “decir el aire”, la expresión, derriba las barreras del hermetismo y asegura la comunicación de los sentimientos a partir de la poesía. Ocurre algo similar en el poema presente, pero con una estrategia de disposición diferente, pues el poeta busca el impacto, es decir, que el movimiento cobre protagonismo, y lo hace desde lo abrupto. La primera estrofa, que bien podría corresponderse al plano inicial de una película, describe los caballos del agua “paciendo la tarde” (v. 1), es decir, es un marco bucólico, sereno que se trunca con la tercera estrofa: “otros caballos, de viento, por todas las ventanas/igirasoles! (Vv. 9, 10). Se acondiciona una situación antagónica entre agua y viento, entre mar y aire; entre dos tipos de caballos que representan barcos y aviones. Esta interpretación que sugiere un ataque (invasión “de cielo a cielo” (v. 11)) y una huida (exilio a escondidas en barco, “el umbroso susurro de los muelles”(v.13)) —como pudiera ser en la representación

de una guerra en la pantalla— prepara al lector para un movimiento repentino ante la amenaza.

El enfrentamiento también se traslada al momento del día: “era la tarde y era la mañana” (v. 8), la humedad —“llueve el tiempo” (v. 2), “húmeda perla” (v. 3)— y la oscuridad ocupan espacio a la luz —“al fondo del armario” (v. 3), “ópalo oscuro” (v. 7), “umbroso susurro” (v. 13), “nivel profundo de los ojos” (v. 17), “otoño” (v. 21), “ojos adentro” (v. 22); toda ilusión empieza a desvanecerse, como se observa a partir de las metáforas de “ceniza almizcle” (v. 7), “teje el humo” (v. 21), y los recuerdos imponen una distancia temporal y física: “lejanas aduanas del recuerdo” (v. 4), “los altos campanarios”, (v. 15), “lejos los peces sueñan” (v. 16), “siesta/lejana” (vv. 19-20), que no se supera. Aparecen de nuevo las palomas también alejándose: “suben palomas, suben” (v. 14).

Tienen en este poema un protagonismo especial los ojos como herramienta de percepción más tangible que permite una aproximación más real a la descripción del espacio. Y estos se encuentran sumidos en una tenebrosidad que, aunque no ciega, dificulta mucho la visibilidad, una falta de luz que se extiende desde la percepción óptica a la más interior.

Es un poema de contrastes, donde la oposición se presenta de manera gradual hacia una condición pesimista. No obstante, aparecen brotes de nostalgia entrañable que emulan —porque no es real— una sensación de felicidad: “el sol pone naranjas / en el mantel y el oro de una siesta / lejana” (vv. 18-20)—. Esta estrofa condensa un recuerdo feliz que actúa como bálsamo a la negatividad que se está desarrollando en el poema y, además, rompe con el tono sombrío —“sol”, “oro”— del resto de versos. Las oposiciones conducen, de manera inevitable, a una escisión del “yo” poético como por ejemplo puede observarse en el poema “Otro parque” (pp. 61-62) —que sigue al presente—, donde esta ruptura se concreta en el segundo verso, “temblor de agua: tiempo”. Así, el poeta empieza a concienciarse de que la batalla del tiempo no solamente va a ser su lucha constante sino que sabe de manera anticipada que es una causa perdida. Mas esta acción le permite un estado de suspensión anímica, “se suspende en la tarde” (v. 9), y le procura un chance de bienestar “los juegos del humo y la memoria” (v. 13). El juego le retrotrae a una etapa placentera que le permite encontrarse a sí mismo. La repetición anafórica de las estrofas “hemos jugado” (vv. 14, 19), que se intensifica con el demostrativo “Hemos jugado aquí” (vv. 22, 26), está constatando a través del pretérito perfecto compuesto y la deixis la cualidad de realidad ante el lector, pero también para consigo mismo. El juego se vincula a la infancia como un estadio de felicidad y, sobre todo, de acción y movimiento. El juego

opera como antítesis del estatismo, el hecho de que la acción se presente en pasado — aunque sea un pasado próximo— revela un presente de inactividad y el *nosotros*: “hemos quedado/ lejos” (vv. 28, 29). Obsérvese como el recuerdo se establece durante el día (luz), “con el alto galope de cierta primavera” (v. 27); el conglomerado “día”, “primavera” y “galope” condensa luz, acción y vida frente a “los negros árboles del luto, / entre el pálido vaho, la nieve sucia, / la noche deslumbrada de todos los eneros” (vv. 23-25), es decir, la oscuridad, la tristeza y la muerte.

Hay dos elementos claves en este poema que adquieren relevancia y, a partir de este momento, incrementarán su aparición como enclaves destacados de interpretación: el parque y el barco —por extensión del elemento agua—. Como ya ocurría en el poema anterior, aunque tras la metáfora de “los caballos del agua”¹¹¹, la figura del barco toma entidad en el poema y lo hace desde la ambivalencia de lo positivo y negativo. El barco de la salvación es, a la vez, “el barco de mí mismo, naufragado” (v. 4).

El agua como elemento que tenía cierta connotación positiva, puesto que era portadora de serenidad a partir del recuerdo —con su movimiento de vaivén— presenta una versión negativizada. Expresiones como “agua en que yace el cielo” (v. 1), “las lluvias han dejado / su silencio” (vv. 5, 6), “temblor de al agua” (vv. 2, 12) revelan la inestabilidad y la evocación de un sentimiento de angustia y vacío. Tiene el agua el poder de distorsionar la realidad, “acres son, en el temblor del agua” (v. 12), la imagen no es clara y pone en duda la realidad que se describe.

El elemento del parque se vincula al juego y, por ende, a la infancia y sugiere el recuerdo de la felicidad del “yo” poético. Tal es la fuerza semántica, que la sombra es “transparente” (v. 10), es decir, el parque consigue aplacar la oscuridad o al menos, menguar su impacto negativo. El título del poema está indicando un conflicto entre el parque infantil agnado a la felicidad —al recuerdo feliz— y el “parque” al que el “yo” poético asiste en ese ahora. La otredad, nuevamente, como marca de pérdida de identidad, de alienación del ser, una ruptura entre el antes y el ahora.

La levedad del tono también incide en ese ambiente de angustia y tristeza que se transmite a través de palabras claves “humo”: (v. 13), “hilo” (v. 14), “aire desnudo”(v. 19), “niebla” (v.21), “voces ligeras” (v. 22), “pálido vaho” (v. 24). La exaltación de poemas anteriores se va disipando en una apatía anímica a la que el “yo” poético se abandona, y cuando le resulta insoportable recurre a la evocación del recuerdo como rescate puntual, a la vez que recuerda que es su condena, ya que no le permite un avance.

¹¹¹ Véase *Otro otoño*

Cabe destacar que este decaimiento también se traslada a los niveles sintácticos del discurso. Aunque el estilo indirecto narrativizado de los poemas prima en las composiciones de Ascot, los breves apuntes de "estilo directo" aportan un énfasis en el tono puramente estilístico, pero también en la dimensión semántica. Aquí se destaca ese conato de estilo directo del verso décimo cuarto pero que se camufla bajo el entrecomillado, indicando el carácter discursivo indirecto: "Hemos jugado" (v. 14), de manera muy probable se deba a la intención de remarcar que se trata de un canto, "canta, en hilo, el recuerdo" (v. 14).

La mención del cambio que las estaciones producen en el paisaje —ya sea por alusiones o de manera explícita— está apuntando al transcurso del tiempo que no se detiene. Existen, pues, para la comprensión del "yo" poético dos tiempos, uno exterior y otro interior que se quedó estancado en un recuerdo lejos (vv. 28, 29), así "hojas verdes del verano" (v. 16), "hojas quemadas del otoño" (v. 21), "nieve [...] de todos los eneros" (v. 24, 25) y "día [...] de cierta primavera" (v. 27). Empieza a darse una disolución entre la realidad y el estado de ánimo del poeta, los elementos continúan su ciclo natural, mientras que el "yo" poético se pierde en la percepción a la que estos estímulos le permiten acceder ("en un ascenso lento me devuelve" (v. 3)) a un tiempo y espacio de "los juegos del humo y la memoria" (v. 13). Así, este bagaje de imágenes se repite a modo de canción infantil (v. 14), como un eco lejano al que se ase para mantener una supuesta serenidad y empaque identitario. El poema se puede incluir en el grupo de composiciones como presagio del derrumbe del "yo". Ya se ha ido refiriendo cómo se trazan líneas textuales entre poemas y temas con ese valor de conjunto autorreferencial y de definición de un ideario poético propio. En esta sección, como ya se ha demostrado, la técnica se basa en la alusión directa —incluso literal— de los versos de uno o varios poemas. Por ejemplo, en el poema que abría la sección *Un otoño en el aire*, aparece el símbolo del edificio religioso, "altos campanarios"¹¹², y en *Quieta paloma gris...* se incluye "altas catedrales" (vv. 1, 17), que establece un sentimiento de sumisión y distancia entre el "yo" poético y el exterior, la percepción se hace —en términos cinematográficos— desde un contrapicado. Este exterior es colosal (representado bajo la altura del cielo), produce miedo "bajo la ancha y sorda respiración de las oscuras bestias" (vv. 20, 21) y alude a la muerte "de los altos pinares,/ sobre el doliente peso de los huesos" (vv. 7, 8) —clara alusión a un cementerio—. Tras la lectura conjunta de los tres primeros poemas, y en contraste con los de la sección anterior, se destacan nuevos elementos asociados a la transición anímica del "yo" poético: la lluvia y la noche. Se

¹¹² "Los caballos del agua" (p.) verso décimo quinto.

intensifica la sombra como espacio de angustia y la espera como desasosiego. La levedad desvirtúa la consistencia de la realidad "vaga" (v. 11), "ligera" (v. 11), "eco" (v. 12), "suave" (v. 15) y la dilación de las acciones "muy despacio" (v. 4), "quieta" (vv. 5, 26), "doliente peso de los huesos" (v. 8), "inmóvil" (v. 15), "pesante" (v. 15), "era otra vez" (vv. 20, 24), "espera" (v. 25), "pesaran lentas" (v. 27), "la mano reflexiva" (v. 29) y retiene la acción alargándola, convirtiéndola en una fatigosa existencia del "yo", un lastre. Esta sensación también se consigue a nivel sintáctico mediante la repetición anafórica: "era otra vez —que es redundante en sí misma con la cualidad de indefinición del determinante "otra"— hasta el punto de inacción total "...quieta paloma gris..." (vv. 5, 26), que, además, queda suspendida mediante los signos de puntuación. Todo el poema se dobla a una jornada de introspección meditabunda. Esta actitud del *Point of View* (POV)¹¹³ y el léxico desfallecido revelan un estado de ánimo del "yo" que se va abandonando al desastre de una especie de *via crucis*, "las dejadas manos" (v. 9).

En el poema se utiliza de nuevo la contraposición para establecer una sensación constante de congoja e inquietud. Los términos antitéticos permiten representar la incertidumbre del "yo" poético "piedra y vuela del pecho" (v. 18), "voz cantora / sorda respiración" (vv. 13-20, 21). Como elemento congénito a la noche, el sueño se eleva como espacio de descripción de la realidad a través de una dimensión donde la percepción encuentra la horma entre la memoria y lo real. En esta sección, el sueño y la noche invadirán la temática de las composiciones, otorgando una preeminencia a este marco espacial y temporal en la permuta anímica y en la predisposición del "yo" para su enfrentamiento con la realidad. El sueño surge como herramienta combativa contra la hostilidad que la realidad exterior supone para el poeta.

La estructura presenta una disposición circular, emulando un *continuum* circular que intensifica la sensación de letargo temporal y de latencia; la primera estrofa se conecta a través de la anáfora con la sexta, la segunda estrofa con el verso final —a modo de epífora— de la octava estrofa, que a su vez, se vincula con la séptima. Las epíforas parciales del verso cuarto y verso décimo, "abierta del misterio / abierto cielo", y las del segundo y décimo noveno, "ojo del sueño / agua del sueño"; asimismo, las aliteraciones parónimas "desde dentro" (v. 16), "desde el centro" (v. 27) que inciden en esa introspección y la estructura "piedra y vuelo del pecho" (v. 18), "del pecho hasta la boca grave" (v. 28), que

¹¹³ Se trata de planos subjetivos en el que los *ojos* de la cámara coinciden con los del espectador, en este caso la propuesta de recorrido visual del "yo" poético solo permite una única línea de visionado al espectador/lector a partir de su propia mirada.

alude a ese dolor interior que no encuentra expresión mediante "palabras pesaran, lentas" (v. 27). Se desprende de todo este conglomerado una creciente desesperación vital ligada a la búsqueda de una identidad que se diluye en una memoria que empieza a distanciarse demasiado de la realidad. La crisis existencial se hace evidente en este punto.

La quietud también se conecta como respuesta a un estímulo exterior que produce temor. Así, la llegada de la noche "sobre la palma abierta del misterio" (v. 4), desencadena la orden —temerosa (marcada con los puntos suspensivos)— que, además, da título al poema: "quieta paloma gris" (vv. 5, 26), pero también la "espera" (v. 25).

Se ha atendido con anterioridad a la simbología de la paloma. Sin embargo, es importante volverle a prestar atención, pues esta vez la paloma aparece en un estado totalmente distinto al visto hasta ahora. En "Quieta paloma gris" (pp. 63-64), se presenta una paloma quieta o a la que se le retiene su vuelo, y se marca bajo la matización cromática —como es habitual en Ascot— del color gris. Según María Elena Rivera, "el color se considera un factor determinante en los mensajes visuales, pues provoca sensaciones y emociones que condicionan la forma de interpretarlos" (Rivera, 2001:74); las inquietudes cinematográficas de Ascot contribuyen a este laboratorio estilístico en sus poemas que presentan una base visual fundamental. Aunque todos los sentidos participan en la percepción de la realidad, claramente la vista desempeña el papel más destacado, el poema se cimienta mayoritariamente sobre imágenes. Atendiendo a la particularidad del color gris, con la intención de encontrar una explicación científica —más allá de refranes y dichos del acervo popular— se recupera un estudio de investigación de María Elena Rivera en que se pretende "identificar las similitudes y diferencias de los conceptos asociados con el color, dentro de [...] grupos sociales"; de este modo, y según las estadísticas que se incluyen, en el caso particular del color gris "es considerado como un color neutral que representa aislamiento (Lüscher, 1993). En cambio también hay estudios en los que se considera que este color siempre se asocia con la vejez y con la extinción, la resignación, el saber, la pasividad y la humildad (Ortiz, 1992). Tiene, pues, una correspondencia la elección del color de la paloma, que anteriormente se había descrito como blanca, se distingue señalando con este matiz. Se trata, entonces, de un símbolo con una dimensión y acción desemejantes a la anterior. La pasividad que se atribuye al color encaja con el verbo "quieta" y también la resignación con el tono del poema y la actitud del "yo" poético. La línea temática se dilata y de manera gradual se arroja a la frustración vital que el exilio supone en la identidad del poeta. Exilio y tiempo son un tándem indisoluble que da cuenta de la agonía doble que padece el exiliado. Si el transcurso del tiempo es ya un tema que

sesga la tranquilidad del individuo, que ve la llegada inexorable de su fin y se lamenta de la escasa duración del intervalo de la vida para llevar a cabo proyectos, deseos..., en el exiliado se da cuenta de que el tiempo le ha sido arrebatado y que debe restablecerse en otro tiempo —y espacio— sin posibilidad de compensación ni recuperación. Es comprensible, entonces, el protagonismo que adquiere en los distintos poemas de Ascot. En "Un tiempo antiguo" (p. 65), el poeta reanuda los temas de la memoria, los tiempos suspendidos, los ecos, voces y palabras confusas y todo el conglomerado que se ha ido compactando alrededor del recuerdo. Sin embargo, y ahora el poeta lo hace de manera más explícita, la duda crece hasta niveles que enturbian la propia realidad que se describe, "era no sé ya cuándo" (v. 5), que se compone de un verbo en pasado (destáquese su condición de imperfecto) y de un adverbio ("ya") que intensifica el nivel de olvido al que se enfrenta el "yo" poético. También el verbo de cortesía que aparece además entre comas "era, creo, un tiempo antiguo" (v. 16), en el que la voz poética demuestra su desconcierto e inseguridad entre recuerdo y realidad. Huelga recordar que estas estrategias estilísticas intentan incidir sobre esa sensación de identidad perdida, el sentimiento de no pertenencia a ningún lugar; se trata de un tema propio del exilio, los exiliados como los individuos errantes y sin patria. Evidentemente, Ascot está refiriendo a este tema, pero lo encara desde una perspectiva del sentimiento a partir de su propia incertidumbre que se extiende en el tiempo (pasado-presente-futuro), "pero pudiera ser, aún sin saberlo" (v. 17).

Se trata de una composición de veinte versos con rima libre en asonante que se presenta en una estructura en bloque único, con lo que su lectura se prevé hilada sin pausas que permitan una señal de énfasis o de cambio tonal, llamando la atención sobre algún punto de esta manera. En esta ocasión, el poeta utiliza otros recursos para conseguir estos hitos para la comprensión poética. Como es el caso del cese del protagonismo a la tarea perceptiva que recae sobre el resto de sentidos, exceptuando la vista, desmarcándose de su tónica escrituraria. Este recurso ya significa en sí mismo una señal de distinción, una alerta a los ojos del lector, precisamente porque entra en discordia con el procedimiento que acaba de leerse en el poema anterior. Es por este motivo que se insiste en que la composición y ordenación del presente poemario por parte de Jomí García Ascot no responde a cuestiones meramente cronológicas, sino que desempeñan una función de lectura global que incide en la recepción total de sus composiciones. Aunque los poemas pudieran en algunos casos publicarse de manera deslavazada, se integran en un todo con sentido concreto —que no único—. El hecho que se dé esta presentación y no otra se debe, entre otras cuestiones, a la intención de reflejar una línea temporal evolutiva que escala en

un gradiente de la intensidad de sentimientos y que muestra los cambios del "yo" poético para abordarlos.

La acción irrumpe desde el primer verso, "y de repente" (v. 1), que plantea un movimiento brusco y acción vehemente. Esto se realiza a modo de estrategia para contrastar el tono que después reducirá el impacto y la velocidad estancándose en una linealidad propiciada por la repetición y por la dilatación temporal que le concede el imperfecto "era" (vv. 5, 8, 12, 14, 16). De este modo, el tiempo presente de lo que se podría entender como primera estrofa (vv. 1-4) —a nivel de estructura interna— se destaca del resto del poema, a excepción de los últimos versos que también funcionarían como una estrofa independiente (vv. 16-20). En cierto modo, Ascot es fiel al sistema circular en sus composiciones y aquí lo mantiene.

Se dan dos certezas de lo que hasta ahora se venía apuntando, pues en este poema se concreta como el período de la tarde se equipara al tiempo de nostalgia. De hecho aquí ,se identifica como igual "un tiempo antiguo", "una tarde ya antigua" (v. 6), que funcionan a un nivel semántico de sinonimia que, además, revela que ese tiempo produce un decaimiento. En la misma línea, el viento también tiene esta categoría de semejanza, "un viento pasado" (v. 12) que además aparece en calidad de epíteto acto seguido en el verso "era un viento pasado, el eco de un viento pasado" (v. 12). Se repiten los elementos del eco, el viento y la tarde como connaturales a este estado de recuerdo en el que se sumerge el poeta.

Aunque hay una distancia temporal considerable entre la publicación de este poema y *Tiempo de llorar* (2021) de María Luisa Elío, resulta al menos curioso la coincidencia de la temática de ambas creaciones. En *Tiempo de llorar* (2021), la autora expresa la imposibilidad de retorno a un tiempo y espacio anclados en su infancia, de igual manera que Ascot intenta transmitir el mismo sentimiento. Es el tiempo el tema al que se vincula el resto de ejes temáticos, el individuo plantea una confrontación que está perdida incluso antes de su inicio. La aceptación conlleva una frustración lastimosa en la que los sujetos intentan acomodarse a una condición que no pueden aceptar, ya que no la comprenden. Es lo que se extrae de las composiciones de Jomí, el término exiliado confiere una identidad insuficiente, demasiado vacía y desprovista de sema en la que sentirse reflejado. De ahí la obsesión de remplazar la realidad de la percepción del momento con la sugerencia de esos estímulos evocadores. Hay una ardua tarea de reivindicar la verdad de ese pasado, con el fin de autenticarse como individuos para ser aceptados en un grupo y establecer vínculos. El desarraigo es la condena del olvido, así "el leve escalofrío de memoria" (v. 3) es una

prueba que constata una verdad demostrable, aunque la incursión del recuerdo contenga tiznes de idealización y ficción. También el lenguaje como seña de identidad, como ligamen de un colectivo que, además, permite una transmisión directa de sentimientos, se expresa en valores negativos, de truncamiento, pues la correspondencia no es suficiente para trabar palabra y realidad, así "lengua olvidada, / las palabras de un sueño" (vv. 14, 15). En este momento, el poeta se adentra en la vorágine de planos dimensionales que le permiten operar en claves distintas —y que pueden aceptarse literariamente, pero también en comprensiones no ficcionales— que le procuren un salvoconducto existencial. No obstante, en este persistente intento de búsqueda identitaria, hay implícito cierto grado de aquiescencia con uno mismo —de ahí la figura del espejo y sus partes¹¹⁴— en el que el fracaso es el peaje en el remedo de la identidad del exiliado, "hecho de algo muy viejo, de una vejez / recordada, como un soplo frío, entre mi infancia" (v. 10, 11). Esa algidez que se mencionaba en "el leve escalofrío" del verso tercero y que se concreta en el último verso "dejar su frío en medio de mi infancia" (v. 20). Es la infancia un topos donde verse reflejado, a la vez que una fuente de recuperación de recuerdos, aunque estos se presentan a menudo desde la distorsión de la lejanía y de la propia intervención del sujeto —que los adultera ya sea por la idealización, por la nostalgia, por la desmemoria—. Así se refleja en el verso del poema que sigue, *Canción lejana*, "tierra de niños de humo" (v. 11), que alude a esa evanescencia —aunque también refiere al membrete acuñado de "niños de la guerra"— y se contrapone a la claridad de las fuentes del verso siguiente "llenas de fuentes claras" (v. 12). Es este poema, como puede observarse en la tercera estrofa, se concentran, de nuevo, los pares de contrarios, "llenas de fuentes claras / las gargantas" (v. 12, 13) también se contrapone la frescura de la fuente clara a la oscuridad actual y al ardor. Del mismo modo, "voz de las aguas mías" (v. 7) se torna en "voz de lo muerto" (v. 20), y ya se ha señalado en numerosas ocasiones esa ambivalencia que el poeta manifiesta con el agua.

El poema "Canción lejana" (pp. 66-67) se divide en siete estrofas en la disposición externa, sin embargo, a nivel de eje interno funciona como un bloque compacto unido mediante las anáforas del primer, sexto, décimo cuarto, vigésimo y vigésimo tercero versos que inician cada una de las estrofas, "cántame". Así, el décimo verso de la tercera estrofa se desmarca de esta estructura y se inicia con "Lejana tierra mía", aludiendo al título. De este modo, el lector es capaz de establecer una conexión entre el sujeto de ese "cántame" del poema y el título "canción lejana", deduciendo que se trata, efectivamente, de un himno. Los himnos, más allá de la dimensión política que se les atribuye, tienen esa base musical

¹¹⁴ como aparecía en *Now is the time*

que aúna identidades bajo un manto de origen común. Con este tipo de composición poética, García Ascot busca un subterfugio de coincidencias para apelar a la universalidad de la identidad del ser como ente existente y que comparte en una comunidad. El propio poema revela la posición en la que el sujeto se encuentra ante esta tesitura, no hay reproche político, de hecho, se acepta en tanto que esa "oscuridad" debe ser transmitida, "cántame oscuro" (vv.1, 6, 14). Además, esa "voz de lo muerto" (v. 20) no se refiere únicamente a un pasado personal irrecuperable (recuerdos), sino a todo aquello que ya está perdido en líneas generales (guerra, espacios perdidos, el propio cambio de las civilizaciones...). Cabe destacar que lo inerte se antepone al calor de la vida "agolpada en el caliente nido / de mi cuello" (vv. 21, 22), y es que hay algo sin vida en el sujeto, pero sin embargo se mantiene vivo y el recuerdo es quien le mantiene en ese estado de escisión del individuo. La humedad que, con posterioridad, tomará un simbolismo negativo que aludirá a un marco fúnebre desde una concepción física, pero también espiritual, permite uniones en el poema, el agua como canal por el que se vierten recuerdos y sentimientos: "luceros mojados en mi sueño" (v. 8); "cántame, cielo mojado" (v. 23). El resto de elementos naturales, como el viento, también participan en esa transmisión de recuerdos y sentimientos. Atiéndase al papel que desempeña, "la piedra" que desde su condición inerte —como la voz, en este poema— consigue lazos semánticos en el texto y a nivel metaliterario. Esto conecta, en cierta manera, con la dimensión que le da Octavio Paz a la piedra en poema *Piedra de Sol*.

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
 se despeñó el instante en otro y otro,
 dormí sueños de piedra que no sueña
 y al cabo de los años como piedras
 oí cantar mi sangre encarcelada,
 con un rumor de luz el mar cantaba,
 una a una cedían las murallas,
 todas las puertas se desmoronaban
 y el sol entraba a saco por mi frente,
 despegaba mis párpados cerrados,
 desprendía mi ser de su envoltura,
 me arrancaba de mí, me separaba
 de mi bruto dormir siglos de piedra
 y su magia de espejos revivía
 un sauce de cristal, un chopo de agua,
 un alto surtidor que el viento arquea (Paz, 1990).

Y es que las propiedades estáticas confieren un asentamiento —aunque también un estatismo—, una ubicación que aglutina espacio, tiempo y contingencias comunes, porque, como se ha venido describiendo hasta el momento en los poemas de García Ascot, la identidad se forja en una comunidad para ser reconocida. La crisis que el sujeto

experimenta no es tanto para con sí mismo —porque la labor de introspección es realmente exhaustiva—, sino con el individuo que desea ser admitido, reconocido e integrado en una comunidad de iguales. También las piedras tienen ese plano arqueológico, que conecta la identidad y el recuerdo, desde ese sentir romántico contemplativo y nostálgico —herencia del período romántico— con tiznes de decadencia y frustración; que es, precisamente, lo que se filtra tras las palabras de Ascot. Un tiempo pasado, "lejano" que apenas es un eco musical, de una voz que se extingue y que choca con el presente agrio del poeta, "atravesando el largo / infinito / desesperado / chillar de las gaviotas / sobre las olas grises" (v. 27-31). Y una vez más, el símbolo de la gaviota sobrevolando el mar. La imagen revela un alma ansiosa de su presa que es la identidad a partir del recuerdo que le trae el vaivén de las olas a la playa. Ese chillido será el posterior "grito" en otra de sus composiciones recogida en *Seis poemas al margen* (1972). Se ratifica ese circunloquio poético alrededor del mismo tema, pero siempre desde angulares variados, como para ofrecer una vista panorámica al lector, lo que en términos cinematográficos sería equivalente a un plano de 360°.

Ya se ha hablado de la relevancia que la música tiene para la concepción de la realidad por parte del poeta, no solo en la dimensión artística y estética sino como un método de transmisión. El elemento discursivo que se encierra detrás de todas las creaciones de Ascot cumple una máxima sobre la que se erige toda su producción artística. No hay que olvidar que el poeta persigue, ante todo, conseguir una transmisión eficaz de su mensaje con el fin de configurar una identidad común, compartida y reconocible. El papel de la segunda generación del exilio de aunar un mensaje heredado con una eficacia en un nuevo contexto, asumiendo el reproche de la primera generación y el rechazo e incompreensión de la nueva sociedad, se traduce en la adecuación, adaptación y transformación de un discurso trasnochado en un *leitmotiv* eficaz. Ascot lo explica de este modo, "en defensa del evolucionismo musical debo reconocer que es verdad que una música acaba por vaciarse cuando ya no nos trae ninguna sorpresa" (García Ascot, 2006: 25).

En el poema "Otro otoño" (p. 68), se puede observar como el sujeto ya ha iniciado una transición hacia un estado de desesperanza, esa suspensión, ese *impasse* de sentimientos contradictorios empiezan a inclinar la balanza de lo negativo, se asume un viaje hacia la frustración y la posterior rendición ante la búsqueda de una identidad en los orígenes que le sea reconocible —por él mismo— y que le sea reconocida —por el prójimo.

Después de analizar la casuística del concepto "otoño" en los poemas Ascot y el valor del término "otredad", es significativo hallar un poema que aglutina ambos conceptos encabezando una composición. Esto multiplicará las posibilidades de significaciones en las dos direcciones de cada término. Igualmente, este poema se entiende como dentro del propio poemario en una línea distinta de sensibilidades.

El poema arranca con la "tarde desnuda", nuevamente el topos de este período del día calificado, además, con un adjetivo para indicar la crudeza de la misma. De esta manera, "tarde" opera en el campo de la negatividad en cuanto a percepción y sentimientos del poeta y el lector lo advierte desde el inicio de la lectura. A lo largo de las cuatro estrofas —exceptuando los versos noveno y décimo que computan como estrofa a nivel externo, pero que tienen una función enfática que se descuelga, como es habitual, por otra parte— se repite un verso, "viene el otoño y llega" (v. 4, 14), con la variante del final "viene el otoño y será" (v. 16), que plantea una progresión temporal de un pasado inmediato —referido en presente con un verbo atético "venir"— con un presente natural con el verbo "llegar" —tético— y un futuro "irá". Sin embargo, esta concepción es mental, ya que el poema se despliega en un estatismo boyante a partir de la sugerencia de suspensión de los versos segundo y décimo octavo que encapsulan la composición: "suspendido en olor de hojas quemadas".

Otros elementos ideográficos en Ascot también tienen su comparecencia entre los versos, como son "frío", aire" (v. 3), "sueño" (v. 6), "agua" (v. 7), "espejo"(v. 8), "pecho" (v. 9), "caballos" (v. 10), "cielo" (v. 15), "velero" (v. 19), y actúan como marcadores enfáticos y semánticos de las emociones que el poeta transcribe. Evidentemente, enriquecen y acompañan a la esfera poética de correspondencias que García Ascot ha ido configurando en poemas anteriores. No es sencillo manipular los tópicos literarios para que refieran o se adapten a significados nuevos. Está realmente arraigado el simbolismo de referentes en el acervo de los lectores —como así ocurre con la concepción del exilio—, no obstante, con muy pocos versos, el poeta ha creado un estrato simbólico nuevo, propio en lo que a su poesía refiere, desarrolla significados y situaciones determinados y los ancla a elementos comunes que para él tienen un valor especial—como ya lo hizo Lorca con *Poeta en Nueva York* (2011) — y esa es la máxima que prima en las composiciones de Ascot: innovar para impactar, impactar para significar. Tal es la eficacia de este sistema, que los elementos pasan a ser símbolos o sugerentes de situaciones concretas, como es, por ejemplo, la imagen de los pañuelos (v. 13) que remite a una estación donde se efectúa la partida y la despedida. Este símbolo será una constante en Ascot como topos de lo que significa el

exilio en cuanto a desprendimiento de espacios, estados y realidades. El pañuelo es símbolo de final e inicio a la vez, y se convierte en un enclave de recuperación de la memoria, "en que soplan memorias y pañuelos" (v. 13).

La canción vuelve a tener el papel de lazo vinculante entre estados de ánimo y sentimientos, actúa, además, como paliativo de las circunstancias adversas que el poeta está exponiendo. Por eso los dos versos que funcionan como estrofa independiente se distinguen de la estructura del poema, precisamente, para conceder mayor carga enfática. Esta canción habita en el pecho, puesto que su garganta se encuentra inhabilitada para la expresión, y, sin embargo, tiene la suficiente potencia como para provocar lágrimas en el "yo" poético: "y amanece caballos en los ojos" (v. 10). Remite a la imagen de los caballos del agua¹⁴⁵ que "llovían", se demuestra como las intertextualidades internas obligan a reinterpretar y a otorgar posibilidades significativas a los poemas. Véase como este título está, además, abriendo la posibilidad de entender un grueso de poemas operando a un nivel independiente dentro del poemario *Un otoño en el aire* (1964) porque, efectivamente, las significaciones actúan en un plano evolutivo en cuanto los sentimientos que el "yo" poético ha ido experimentando. La propuesta estética, por lo tanto, se supedita al mensaje concreto que el poeta quiere transmitir, dando relevancia a lo intrínsecamente humano, por encima de la convención escrituraria. De este modo, se marca que un artista exponga su obra en etapas —o una suerte de ciclos temáticos—, mientras que García Ascot prima el sujeto por encima del texto en sí mismo. Se demuestra, una vez más, que los propósitos de Ascot se alejan de la mera producción —producir por producir— e indaga en la búsqueda de aproximación al lector, además de establecer un discurso preeminente y persistente sobre el exilio que reescriba lo tratado sobre el tema insuflándoles un nuevo aire, revalorizando. Esto no significa que Ascot menospreciara el discurso exílico anterior, sino que pretende hacerlo sobrevivir adaptándolo a las nuevas expectativas sociales. En ese nivel también debe entenderse el poema de *Otro otoño*, otro espacio, otro tiempo, otra dimensión, otra posibilidad de significación. Después de un poema como este, que advertía un cambio en líneas amplias sobre el poemario, aparece la "noche", la transición se hace efectiva desde la tarde en que los poemas se habían asentado hasta ahora y se traslada a un nuevo marco. La oscuridad reciente invade por completo los sentimientos del poeta, "de noche, en la playa, donde el mundo / acaba su silencio" (v. 1, 2), y presenta el poema en un ambiente lúgubre que enturbiará el acceso de la luz: "mi tiempo es una piedra oscura"—la opacidad de la piedra enfatizado con la doble oscuridad—, y condenará las composiciones a

¹⁴⁵ Vid. supra

un sentimiento de agobio y ahogo de un "yo" poético que se debatirá entre el intento desesperado de desasirse de la angustia que le produce el recuerdo y entre recuperar y descifrar para conseguir un estado anterior imposible "la voz que calienta este latido amargo / del tiempo que llueve y va / del aire que no vuelve" (v, 4- 6), todo ello con una actitud bipolar que, a ráfagas, se descargará sobre los poemas.

Este dualismo se plasmará en oxímoron, paradojas, juegos de contrarios que, además de tener un valor estético, enfático, serán reflejo del estado de ánimo del "yo" poético. Así ocurre, por ejemplo, entre el segundo y tercer verso "acaba su silencio / empieza la voz". Los verbos actúan en un contrario, así como los sustantivos y, sin embargo, la locución completa crea un pleonasma. Esta sutileza advierte de la necesidad de los elementos contrarios en la configuración del ser, remite a la concepción filosófica del equilibrio de contrarios, el ying-yang. Esta creación a base de opuestos tiene una traslación en el plano temporal. De nuevo el poeta intenta el acceso a un pasado con el que se identifica y que reconoce, que tuvo —y que aún tiene para él— un valor medible y —sobre todo, vigente y de uso común. Para ejemplificar este concepto se vale del símbolo de la "moneda antigua" (v. 11), ya que su existencia física en el presente ratifica su existencia física en el pasado: aunque haya perdido un valor —monetario en este caso, pero se refiere a un valor que se pueda medir, contabilizar— mantiene una estimación moral, nostálgica. Esto tiene que ver, también, con ese sentimiento romántico, que se ha mencionado anteriormente, por el gusto de las ruinas. Las monedas antiguas —exceptuando las muy extravagantes y con interés de coleccionistas¹¹⁶— no tienen un valor por su pérdida en el curso legal de mercado, pero suelen formar parte del conjunto del patrimonio de las comunidades, además de ser un elemento que distingue e identifica espacios. Es en esta línea que Ascot utiliza este tipo de reliquias para denotar el desgaste, el desprecio y la fugacidad de las valoraciones sobre elementos o personas. Son, pues, los recuerdos del "yo" poético, "monedas antiguas" a los ojos de una sociedad que le es ajena y le pide que se confirme con una identidad para no ser rechazado, pero él conserva ese ligamen que le impide renunciar a él y a la vez progresar hacia otro estadio. Se podría concluir que el poeta intenta reivindicar un pasado que en el actual contexto espacio / tiempo no tiene ni cabida ni valor.

Otro de los elementos que se repite en los poemas de García Ascot es a través de la variación térmica, frío y calor actúan como reguladores de los sentimientos. El calor

¹¹⁶ Podría considerarse al exiliado un coleccionista de recuerdos.

siempre se asocia con el hogar, con el confort, con sensaciones placenteras, así "la voz que calienta" (v. 4), "calor que me das forma" (v. 16) son ejemplo de ello.

El poema, además de la moneda como símbolo de identidad, está planteando de nuevo el tema del idioma. Por ello "De noche" (p. 69) se plantea en términos de circularidad, la palabra "silencio" inicia y finaliza el poema prácticamente (vv. 2, 18). La voz y el silencio entran en pugna, "voz del cuerpo" (v. 3), "voz que calienta" (v. 4), "voz de grises palomas" (v. 12), "acaba su silencio" (v. 2), "manzana del silencio" (v. 18). Es significativo que el poeta diferencie entre la voz que tiene cierto carácter interior y que la lengua sea "manzana del silencio". Debe entenderse en este caso concreto, pues, lengua en su acepción de idioma, en el sentido negativo, en que las palabras han absorbido el referente pero no su significado, y nuevamente aparece el símbolo de la manzana —ligada al pecado original—, remedando el pasaje bíblico y fundiéndolo con el episodio idiomático de la Torre de Babel, que en este caso sería el silencio, no solo idiomático ni físico, sino también de sentimientos. De ahí que el "yo" poético continúe su búsqueda incesante "donde mi mano busca entretejida / la lengua" (v. 17, 18).

Así como "Otro otoño" (p. 68) abría una nueva sección —a nivel temático y dimensión de compresión simbólica, no propiamente en la organización del poemario—, "De noche" (p. 69) dará paso al aumento de la oscuridad y propiciará el elemento del sueño como nuevo espacio de sentimientos en los poemas posteriores, como el caso de "Diciembre" (pp. 70-71).

Se trata de uno de los poemas más extensos del poemario en cuanto a la presentación en estrofas —estructura externa—, pero mantiene cierta unidad interna entre sus partes. Se puede considerar como una especie de inventario anual —bien corresponde al último mes del año— pero con valor de síntesis de impresiones hasta ahora recogidas. Es por ello que aparecen la mayoría de elementos que se han venido refiriendo: el tiempo, la brisa, el invierno, el agua, las manzanas, el aire, las lágrimas, los atardeceres, los espejos, la luz, garganta, noche, palabras, latidos, sueños, sombra, corazón, polvo y frente. Aparecen como un listado los enclaves emblemáticos que han configurado el ideario semántico lírico de sus composiciones. De hecho, se convertirá en algo habitual en sus poemarios esta recopilación, al punto que aparecerán "Inventario" (pp. 17-18), "Estos últimos años" (pp. 88-89)¹¹⁷, "Inacabablemente repitiendo" (p. 69)¹¹⁸ y Fin de año (pp. 38-40)¹¹⁹. Todos

¹¹⁷ Ambos poemas pertenecientes a *Haber estado allí* (1970)

¹¹⁸ *Poemas de amor perdido y encontrado* (1977)

¹¹⁹ *Del tiempo y unas gentes* (1986)

tienen valor de colofón, pero también como marca de cambio de ciclo en cuanto a cohesivos de las sensibilidades que el poeta ha podido experimentar en un momento concreto. Se insiste en ese concepto de diario vital de un "yo" poético que describe las fases de su transformación e intenta que queden de alguna manera plasmadas en los poemarios. Hay en esta labor una intención última —atendiendo al inexorable fin de frustración que ya se intuye— que se recoge tras unas palabras de *En el balcón vacío* y que, probablemente, resumen el objetivo de todo aquel que escribe: "¿Qué es lo que harás mejor cuando vuelvas a tener ocho años? Mirar. Mirarlo todo para recordarlo. Guardarlo en una caja y cerrarlo con llave" (min. 39',47"), y ahí el sentido de impotencia de lo evanescente de los recuerdos que el "yo" poético intenta preservar, pero, también, la cualidad de observar cada elemento, cada situación para contemplarla cuando desaparezca y aprender de ella. Y es que acto seguido, en la película se menciona como ese algo perdido en recuerdos, "algo que yo había dejado de hacer, me subía muy alto y me ahogaba" esa "lágrima que palpita entre los dedos" (v. 20, 21), o ese "suben como el llanto a la garganta" (vv. 27, 28) que frustra y angustia al "yo". Sigue habiendo, pero, cierta condescendencia de rechazo hacia la otredad "otros hacen los mismos ruidos/otro silencio regaza la misma sombra / el mismo corazón / otro polvo tiende el mismo terciopelo" (vv. 37- 40), que recuerda a la escena de la película: "pero si los muebles eran otros, en el lugar de aquella arca en donde ella se escondía de pequeña, había ahora una estantería". Hay una reticencia al reemplazo porque el poeta está siendo consciente de que es algo que debe ocurrir y que él ha aceptado y asumido en otras parcelas de su vida como algo totalmente natural y que, sin embargo, rechaza en el plano de los recuerdos. Se describe el avance temporal a partir del "pálido, el tiempo" del primer verso que se recupera como "el tiempo pálido" en el verso vigésimo octavo. El paso del tiempo y los cambios que se observan, "otros muebles" (v. 37), conducen al "yo" poético a un estado de reflexión "sobre la vaga frente/ pensativa" (vv. 41, 42). Reconoce que el momento feliz "se borra" (v. 25), dejando "la dura herida de la luz" (v. 26), y el "atardecer" como el abatimiento y la decadencia se "sellan" (v. 22) en "los espejos" (v. 23), es decir, en la imagen que él proyecta de sí mismo.

Es inevitable ver constantes coincidencias entre la película *En el balcón vacío* y los poemas de Ascot, si bien son distintas aproximaciones artísticas a un engranaje temático común. En las primeras escenas de la película, aparece la pequeña Gabriela interactuando con su propio reflejo en el espejo, tal es así, que hasta le acaricia la nariz como si se tratara de un gesto afectivo, lo hace de manera natural, un acto propio de un entendimiento infantil; seguidamente descubre la camisa ensangrentada de su padre y una mirada de

pánico dirige al espejo. He aquí el primer reflejo de la pérdida de esa inocencia. Son esos fragmentos de espejo que el poeta describe, puesto que uno mismo no puede tener una visión del propio cuerpo a no ser que sea mediante del espejo y eso también alude al desdoblamiento. La imagen de uno mismo solo puede recordarse a partir del visionado de un reflejo —o al tomarse una fotografía—, hecho que, por supuesto, alude a todo un entramado metafísico sobre la concepción del ser. Es por ello que el plano de los sueños permite una indagación mayor en diferentes capas dimensionales con distinta concepción y aplicación de la realidad. Se inicia con "Por el mundo mi sueño" (pp. 72-73) un grupo de poemas explorando las capacidades del sueño como plano de realidad donde extender símbolos, elementos y lenguaje a otra comprensión, menos estricta o menos sujeta a unas leyes imperantes de la lógica. Ya se había comentado que, además de un diario, los poemarios de García Ascot son un laboratorio de ensayos artísticos, en el sentido de hacer extensible sensaciones, impresiones y conocimientos de un "yo" al prójimo. Establecer un balance entre mensaje y deleite de terceros es lo que convierte —a los ojos del público y la crítica— en producto artístico y le confiere un estatus destacado en cuanto a reconocimiento social. Por eso encontramos estos pequeños subconjuntos —no marcados— dentro de las secciones que el propio Ascot dispuso y da cuenta de esa labor de probatura que llevaba de manera constante. También es posible ver como, al desistir pronto de estas pruebas, no quedaba del todo satisfecho con el resultado y tiene mucho que ver con esa insatisfacción y decepción profunda del escritor romántico que el poeta arrastra. Y es que en este poema, por ejemplo, podemos ver mucho del estilo becqueriano que tanto caracteriza al concepto del romanticismo español, incluso es posible leer algunos versos en la misma clave que el poeta sevillano. De este modo, "Por el mundo mi vida/ aquí mi sueño" recuerda a una mixtura de versos de Bécquer. "Por una mirada, un mundo" (Rima XXIII), no obstante, la visión de Bécquer sobre el mundo se hace desde una posición externa y elevada, como se observa en la Rima V,

Yo soy el invisible
 anillo que sujeta
 el mundo de la forma
 al mundo de la idea.
 Yo, en fin, soy ese espíritu,
 desconocida esencia,
 perfume misterioso,
 de que es vaso el poeta (Bécquer, 2015: 92)

mientras que la posición de Ascot se halla a la misma altura y se contempla desde una posición alejada, además de tener una interacción tangible: "Por el mundo he quedado poco a poco / en ligero sonido, en tacto leve" (v. 14, 15). Lo cierto es que no es algo

novedoso la utilización del plano onírico como nuevo espacio de expresión, pero sí lo es la nueva forma en la que el sueño es tan físicamente real y concreto que la cabida de la realidad no desentona. Sin embargo, esta materialización acaba por menguar las características de libertad de lógica y expresión que son propias de este plano.

El sueño como espacio significante para la temática del exilio se ha explotado en otros autores¹²⁰, aunque no siempre con este valor de realidad alternativa, en Jomí García Ascot no se consigue este salvoconducto, a pesar de los intentos, el sueño no logra mitigar la angustia ni responder a la angustia vital del "yo" poético. Ascot demuestra que ni siquiera el plano del sueño es válido como resolución de la crisis identitaria que el exilio supone para el individuo, —ni tampoco de manera terapéutica, ni artística— para el conflicto interior que él expone.

La propuesta de Ascot se mantiene en la circularidad temporal a partir del recurso de la epífora transformada que enfatiza la sensación de bucle: "Por el mundo de mi sueño / aquí mi vida" (v- 1, 2) y "Por el mundo mi vida / aquí mi sueño" (v. 20, 21). Este inicio y cierre con una estructura de pareados encapsula el grueso del poema que presenta estrofas de mayor número de versos, además están carentes de acción —elisión verbal— y se vinculan a partir de la deixis. Es una prueba del trabajo poético que las composiciones de Ascot encierran. De las seis estrofas del poema, cinco se inician de manera anafórica, "por el mundo", llamando la atención de la quinta, que se desmarca: "y hoy me llamo en el mundo" (v. 17) que encierra la acción en presente "llamo" (v. 17, 18). El resto de la acción transcurre en un pasado reciente —pretérito perfecto "he tocado" (v. 3), "ha quedado" (v. 7), "he quedado" (v. 14)— y con acciones estáticas. Lo que queda como prueba son vestigios "huella" (v. 4). "memorias lejanas" (v. 10), "recuerdo cerrado" (v. 11), "a lo lejos" (v. 13) que se caracterizan por su levedad: "pálido temblor" (v. 5), "ligero sonido" (v. 15), "tacto leve" (v. 15). Aun conserva cierta ternura afable hacia ese pasado que se desprende de la estructura sintáctica y el léxico utilizados: "en la tarde de los seres queridos" (v.12), "en algún corazón como una flor apenas" (v. 16). El inicio y cierre actúan con tono sentencioso y auguran que el formato onírico no dará salida a la crisis identitaria, el sueño es también espacio de recuperación de la memoria, pero no de manera tangible, es, pues, otro plano de angustia que sesga el progreso del "yo" poético. Los sueños en Jomí García Ascot encuentran un aliado en la noche —la oscuridad— donde tienen lugar. Bien podrían ser sueños que se desarrollaran de día, ensoñaciones, pero el poeta quiere tildarlos con este concepto de negatividad que atribuye a la ausencia de luz. De este modo, los poemas

¹²⁰ Aznar Soler (2010)

posteriores refieren a la noche como espacio donde el sueño se manifiesta. Es el caso de "Nocturno" (pp. 74-75).

El título "Nocturno"¹²¹ es habitual en diversos poetas de renombre como Rubén Darío o Federico García Lorca. Se destaca *A night-piece* por las evidentes similitudes de estilo, tono, léxico, temática y también alcance simbólico. Es una prueba de la toma de la sensibilidad romántica para describir el encuentro del "yo" con su pasado en busca de esa identidad en crisis. En términos musicales,

El nocturno aparece en escena alrededor del siglo XVIII. Inicialmente consistían en pequeñas composiciones pensadas para tocar por la noche en fiestas o en lugares al aire libre. Eran piezas pausadas y de melodía dulce. Habitualmente eran instrumentales, aunque también habían nocturnos para voz y acompañamiento. En muchos aspectos recordaban a las serenatas. Sin embargo los nocturnos tal y como nosotros los conocemos aparecieron en el siglo XIX, en pleno Romanticismo. Se considera a John Field el creador del nocturno romántico (Euterpes Spiritus, 2011).

Esa cadencia reposada que acaba por detener el avance del tiempo convierte los versos en pesantes —a pesar de su brevedad métrica— y ralentiza la lectura del poema creando una sensación de zozobra asfixiante. El carácter difuminado que se exhibe a partir del polvo, la lluvia y la ausencia de luz, entrega imágenes confusas al lector que aprecia cada uno de los elementos con una distancia considerable. El poeta, pues, empieza a establecer unos límites espaciales entre él y los recuerdos que describe para enfatizar esa sensación de perturbación en la memoria.

El poema se presenta en seis estrofas externas, pero se mantiene en un bloque a nivel interno con carácter descriptivo. El tono es ligero, se insiste en la suavidad — mediante la repetición en los versos primero y décimo noveno, "suavemente"—, en consonancia con la levedad perceptiva que se transmite. Así que lo "nocturno" —nombre del poema— avanza lentamente, acechando al "yo" poético que se deja embeber, "El ala de la noche / abre sus espigas / por mi cuerpo" (vv. 22- 24). Esta sensación de liviandad también se consigue a partir de las referencias de antigüedad, "oro viejo" (v. 16), "polvo de una antigua mariposa" (v. 13). A pesar de que el oro es un metal que no pierde su valor, el paso del tiempo consigue desvirtuarlo —con el adjetivo "viejo"— así el color que se asigna a la playa, "oro viejo", tiene esa concepción de desgaste. La pátina de polvo que se describe y el color amarillento referido a las flores, "la amarillenta mejilla de una rosa", remacha esa idea de deterioro.

¹²¹ Ascot escribió un relato con el mismo título "El Nocturno" (1959) en la *Revista de la Universidad de México*. Véase anexo, p. 657

La ventana se manifiesta como un elemento transmutado, aparecía hasta ahora como una vía de escape, como la entrada de un soplo de aire fresco, una salida de liberación para la angustia del "yo" poético. En este caso la ventana se vuelve hacia la noche, "la ventana da a la noche" (v. 11), no hay opción de visibilizar nada, es momento de recogimiento, de cese. Además se iguala a partir del uso del símil con la cerrazón del corazón al tiempo. Es decir que los sentimientos del poeta, en este preciso momento, no atienden a razones lógicas y de orden temporales, sufren una pausa forzosa —tan anunciada en poemas anteriores como prolongada será en posteriores— para sumirse en una introspección dolorosa que propicie una pauta para continuar. El lector asiste a un paro en el que el "yo" poético se precipita hacia la oscuridad incluso en su labor de escritura: "los ojos hunden su tinta oscura" (v. 27). Así pues, la vía de escape que la escritura había supuesto, como testimonio de un pasado que se intenta fijar en un soporte, resulta, finalmente, infructuosa. De este modo, se utilizan dos elementos que suelen hallarse en oxímoron como el "pozo" y la "luz" que actúan ahora como tándem de significado, "quema un pozo de luz". El poeta se encuentra con un impedimento expresivo, "buscando" (v. 28) las palabras para plasmar "sobre el papel" (v.25). No obstante, el elemento final del arpa¹²² (v. 29) le mantiene suspendido en la esperanza de la música. Cabe destacar la presencia de los elementos relacionados con el campo y la naturaleza como lo son las referencias de "fuente" (v. 2), "desgranar" (v. 3), "rosa" (v. 5), "luceros" (v. 9), "agua helada" (v. 10) "mariposa" (v. 14), "playa" (v. 16), "llueve" (v. 18), "agua casi dulce" (v. 20), "jardín" (v. 21) "espigas" (v. 23). A propósito del jardín, que es un topos elemental en la corriente del romanticismo, adquirirá cierto protagonismo al final de la sección de este poemario, "Jardín de noche" (pp. 78-79), aunando estos dos conceptos.

Atiéndase al siguiente poema de William Wordsworth, titulado también "A night-piece",

El cielo está nublado
de una vasta y espesa nube,
pesada y triste, blanca de la luna,
que, borrosa, tras el velo se muestra,
ceñido círculo mortecino, con luz tan débil,
que ni una sombra entrevía el suelo de tierra
Sea de roca o planta, de árbol o torre.
De repente, un relampagueo maravilloso

¹²² Recuerda al célebre poema VII de Gustavo Adolfo Bécquer, "Del salón en el ángulo oscuro / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / véase el arpa." (2015: 18). A propósito de la dimensión metapoética de este poema, véase (García Montero, 2011: 335, 336). Sobre la dimensión del elemento del arpa, Romero Tobar ve "el instrumento musical de cuerda como el depósito de las visiones geniales del hombre" (Bécquer, 2000: 1111). Ascot aún en el poema "Nocturno" (pp. 74-75) estas dos dimensiones: la metapoética y la del sueño.

sorprende al peatón que, solitario,
 medita en el camino, la mirada distraído
 en tierra; levanta los ojos la nube
 rasga- y voz en alto, encima,
 la luna clara, y el esplendor del cielo.
 Navegar por la oscura bóveda azul,
 seguida de miles de estrellas que, vimos,
 pequeños brillantes, el oscuro abismo creen
 con ella; ¡que raudos se hacen allá,
 sin desvanecerse! El viento sorolla del árbol,
 pero ellos callan, hacen su camino,
 inmensurablemente distantes; la vuelta,
 andamio con estas nubes blancas,
 enormes, ahondando su fondo inescrutable.
 Al final se cierra la visión,
 y la mente, no insensible a tal delicia
 que poco a poco en calma sosiega,
 se recoge en la escena gloriosa¹²³ (Wordsworth, 1922)

Si bien se observan semejanzas, debe siempre guardarse cierta prudencia a la hora de las comparaciones. Es obvio que ambos poetas juegan con la distorsión visual para condicionar las imágenes que detallan, a pesar de un pretendido estilo descriptivo. El halo de misterio contribuye a una lectura de bastante tensión lírica. Muchos de los elementos que aparecen en este poema de Wordsworth vienen siendo habituales en los poemas de Ascot. En este caso en concreto, además, aparecen referidos otros con ese valor de ampliar el alcance de la sensación nostálgica. Esta dilatación se consigue también con la continuidad temática, expresiva y temporal entre los elementos que los poemas comparten como en "Por el sueño" (pp. 76-77).

Se continúa, por ejemplo, con el repertorio de elementos naturales, algunos nuevos "almendra" (v.1), "panal" (v. 4), "caracolas" (v. 12), "jirafas" (v. 17), "horizontes" (v. 17), "nubes" (v. 25) y algunos compartidos como "lluvias" (v. 6), "aire" (v. 19), "manzanas" (v. 23)¹²⁴, "rosa" (v. 32). Existen otras similitudes como la referencia a la antigüedad, "lágrimas antiguas" (v. 30) y "vieja fiebre" (v. 31)¹²⁵, también las referencias a la infancia (v. 16) —como ocurría "Por el mundo mi sueño" (pp. 72-73)—, y también al cuerpo "enciende bajo mi carne" (v.5)— como en "por mi cuerpo" (v. 24) en "Nocturno" (p. 74-75). Asimismo, ocurre con la referencia de las "manos" que se retomará en "Vuelta al retorno" (pp. 82-83) y que comparte imagen con "entre los dedos" (v.20) de "Diciembre" (pp. 70-71), "sus dedos" (v. 3) de Nocturno y "en los dedos" de "Jardín de noche" (pp. 78-79). También las coincidencias se dan desde la contraposición —quizás por ese afán de marcar

¹²³ La traducción es propia de Montserrat Muntané Barceló.

¹²⁴ "la manzana del silencio" (v. 18) en "De noche" (p. 69)

¹²⁵ Se inició en "De noche" (p. 69) "una moneda antigua" (v. 11).

una evolución poética, que, en realidad, no es tal— y ocurre con el oxímoron de "soledad sonora" (v. 3) y "su vuelo mudo" (v. 27), que contrarresta con las voces que aparecían en "Diciembre" (pp. 70-71) y "Por el mundo mi sueño" (pp. 76-77), y que se recuperará en la misma clave "sin voz" (v. 15) en "En el jardín del sueño" (pp. 80-81) y en "Vuelta al retorno" (pp. 82-83), "solo quedan las voces" (v. 29). Todas estas analogías intertextuales no hacen sino que demostrar la relación en bloque de estos poemas dentro de la propia sección a partir del poema "De noche" (p. 69).

Formalmente, se trata de ocho estrofas con una relación circular, también, que se establece entre el segundo verso de la primera estrofa, "abre sus alas blancas", y el vigésimo noveno de la última estrofa, "abren sus alas blancas"¹²⁶. De este modo, el poema opera en su línea temporal particular, dentro de la simbiosis de tiempos del anterior. Esto asegura cierta independencia del poema —si se consumiera desligado del poemario, por ejemplo—, pero no descarta los paralelismos textuales con su predecesor. Lo mismo ocurre con el vigésimo primer verso, "los seres queridos", que remite al análogo de "Por el mundo mi sueño" (pp. 72-73)¹²⁷. Otras evocan a versos, sin ser iguales, como el caso de "el helado azul" (v. 26) que recuerda a "su agua helada" (v. 10) y "abriendo sus cristales" (v. 9), con "de cristal" (v. 8).¹²⁸

Préstese atención a la irrupción del gusto como relevante en la percepción de estímulos exteriores. Es importante, puesto que la amargura y angustia que se han ido describiendo a lo largo del poemario se encuentran con lo tangible que le proporciona este sentido. Se trata de una sensación fácilmente compartida y común, además el símil inicial conduce a la "soledad sonora" oxímoron que recuerda a la obra de Juan Ramón Jiménez¹²⁹ y que conecta con el final del verso anterior sobre la imposibilidad de expresión.

En una primera instancia, «la soledad sonora», es la del campo y la del jardín del poeta, siguiendo la tradición del bucólico *locus amoenus*, renovada por el simbolismo, donde el jardín es el alma del poeta; pero también va a ser la de su situación vital de concentración en sí mismo, de retiro interior (Alarcón, 2005).

Esta es, precisamente, la sensación que desprende Ascot con el grupo de estos poemas, un contacto mayor con el campo y el jardín, y una actitud hermética, de retiro. Se hallan analogías relevantes entre las composiciones de Juan Ramón Jiménez pertenecientes a *La*

¹²⁶ Además este verso recuerda al inmediatamente anterior analizado "el ala de la noche / abre sus espigas", *vid. supra* "Nocturno"

¹²⁷ *Vid. supra*.

¹²⁸ en "Nocturno" (pp.74-75)

¹²⁹ El famoso verso de San Juan de la Cruz siempre había cautivado a Juan Ramón Jiménez, tal es así que no dudó en recomendárselo a su congénere Gregorio Martínez Sierra, que, en primera instancia aseguró que llamaría así a su libro, finalmente descartó esta opción y fue Juan Ramón Jiménez quien lo usó.

soledad sonora (1998), y se transcriben algunos versos a continuación para dar cuenta de ello,

Torno al **hogar** a esta hora divina del estío,
 en que yerran ya **rosas** por el **azul doliente**;
 cuando los aviones ornan de griterío
 el pueblo, y **canta** un corro de niñas en la **fuelle**.
 ...Todo está en paz. El **jardín**, fresco. En el piano,
rosas ¿del **cielo**? Sueñan los libros. Los **cristales**
 copian en sí el verdor con **sol** de lo **lejano**
 y la pureza de las glorias estivales.
 Por el **balcón abierto** entra una pura **brisa**,
 los **muebles** tienen un **melancólico** brillo...
 Hay, para regocijo de mi dulce sonrisa,
 una rama de acacia sobre un libro **amarillo**¹³⁰ (Jiménez, 1998:157).

Resulta innegable que hay ciertas similitudes, sobre todo referente a los elementos naturales, pero también en cuanto a emociones expresadas. Las rosas, la fuente, la brisa, el cielo, el jardín, las ramas, el sol, también los colores azul y amarillo. Y se ven coincidencias en cuanto a los "cristales", los "muebles" y el "balcón abierto" que se identifica con la "ventana". Aparece la melancolía como estado de ánimo dominante, y también se alude a la paz; los poemas de Ascot tienen intrínseca una sensación de serenidad, pero esta actitud tan calmada es negativa, pues dilata el progreso en el tiempo. En cuanto a la estructura y al estilo, también se aprecian analogías como las repeticiones, las yuxtaposiciones, la prescindencia de los verbos —acción— en pos de la descripción —adjetivos—.

Jomí García Ascot ha sabido aunar tradiciones literarias diversas a fin de henchir de significado su ideario poético. De este modo se puede encontrar reductos del simbolismo modernista, como Juan Ramón Jiménez, pero también actitudes estrictamente románticas como Wordsworth y Bécquer. Dicho de otra forma, el estilo poético de Ascot se dobla al significado, al discurso y a favor del mensaje, buscando corrientes estéticas con manifiesta maleabilidad que se sometan a sus patrones de significación. No hay que olvidar que la búsqueda de identidad se realiza a través del recopilatorio de coincidencias que sean fácilmente identificables, de ahí que recurra a los topos literarios conocidos, concediéndoles un nuevo rol o renovando el elenco a partir de revalorizaciones de sus significados y características singulares, como es el caso del elemento jardín. Este lugar se reafirma como espacio destacado en la sección, tomando protagonismo en los siguientes poemas. Este *locus amoenus* típico encuentra una redefinición en los poemas de Ascot, no son un marco escénico propio de una corriente determinada, sino que a lo largo de la tradición se ha ido reinventando y adaptando a las novedades culturales y sociales. Hay

¹³⁰ El resaltado es propio.

que tener en cuenta que son, además, un espacio híbrido en materia literaria ya que, "los jardines recreados por poetas y escritores son producto de la fantasía y de la imaginación, de jardines ideales, pero también de jardines reales, una especie de criatura mixta entre lo real y lo ideal, algo hecho a base de diversos estratos de la realidad" (Soto, 1993: 407). Esta afirmación casa con la intención de Ascot de superponer planos de realidad distintos, donde la lógica opera en términos de reglamentos y corrección, por un lado, y de libertad y permisividad, por otro. No se trata de una propuesta donde la ambigüedad sea la tónica imperante, sino transmitir la dualidad del individuo que se divide entre el ser social que se espera que sea y el ser particular que es. La identidad social es un constructo entre aspiraciones que los sujetos deben alcanzar en relación a su estatus, sin embargo viene dada por la identidad individual; cuando la pérdida de esta sucede, se produce una crisis identitaria personal que arrastra hacia un desvanecimiento y rechazo de la comunidad. Al exhibir dos dimensiones de distinta lógica, se plasman estas controversias identitarias de una manera visual, se exponen cuestiones reflexivas, de cariz meditativo y metafísico bajo la aparente banalidad del mundo onírico en contraposición con la realidad.

El poema se presenta en diez estrofas marcadas por las construcciones anafóricas "dentro"(vv. 1, 8) y "donde" (vv. 9, 12, 16, 19, 22, 24), que, además, tienen cierta repercusión fonética con la disposición de consonantes dentales y nasales. Los relativos referentes a lugar y los elementos de posición, "dentro" (vv. 1, 6, 8, 29), "a través" (v. 5) "detrás" (v.20), establecen una especie de mapa donde se despliegan diferentes espacios del poema. Huelga decir que son espacios oníricos, recreados a partir de un ejercicio de recuperación memorística, "el tiempo olvidado que sube desde dentro" (v. 6). El sueño le permite conectar con estados anteriores a la propia consciencia, "donde escuché una música que hoy escucho y que no conocía" (v. 19); hecho que conecta y da sentido al ser presente, es decir, existe una herencia identitaria, de la que no se tiene constancia, pero que ha configurado al individuo tal y como es en la actualidad. Se establece una línea temporal, *consecutio temporum*, en la que el "yo" viene determinado por su origen; pasado y presente se prolongan desde el proceso causa/efecto. De ahí que el estudio del origen permita entender el ser en que se ha convertido. Es, pues, un ejercicio de introspección y meditación interna para el autoconocimiento. Hay, también, cierta intención justificativa en este ejercicio de búsqueda "donde, de niño, se me perdió una pequeña llave dorada / y la busqué sin encontrarla" (v. 17, 18).

Guarda este poema una especial atención al detalle del color de los objetos, son los colores clave que han ido apareciendo en el poemario: verde, negro, blanco y dorado.

Mientras que los dos primeros tienen una connotación negativa, el negro, por la ausencia de visibilidad, y el verde, por la nostalgia frustrada que acarrea; el blanco siempre se dedica a cuestiones de luz y pureza —con carácter positivo— y el dorado se mueve entre la ambivalencia entre la nostalgia y el ensalzamiento de cualidades.

Asimismo, existe la importante relevancia de las flores que aparecen de manera recurrente, ya sea de manera concreta como "rosas", "tulipanes" o genérica "flor", "flor de tiempo", o como metonimia, "pétalos", como elementos ligados a la naturaleza, pero también como prueba del paso del tiempo en un baremo de lo efímero de la vida, la belleza, como síntesis del proceso vital, de manera muy visual. Repárese en que en este último grupo de poemas existen conexiones más notorias y prolíficas en relación a otros poemas del mismo poemario.

En cuestión de recursos estilísticos, Ascot mantiene el estilo de *exploitio* habitual con algunas *interpretatio* bastante evidentes —"negro del cielo" (v. 15) para referirse a la oscuridad de nuevo— que establecen una sensación envolvente en la descripción. Además de un carácter estático que incide sobre el tema de la noche, aparecen también prosopopeyas, "canta el agua" (v. 5), con el valor de dinamizar mínimamente el poema, y algunos juegos de contrarios, "con los cipreses altos/ y una fuente" (v. 3, 4), con simbología mortuoria el primer elemento y de vida el segundo. Del mismo modo, la secuencia como "pez en la hierba" en la relación impropia de no pertenencia al hábitat que se refiere —en contraposición, por ejemplo, a la locución "como pez en el agua"— para resaltar la diferencia del elemento que desentona o no encaja, como metáfora del individuo alienado de la sociedad presente en la que se halla. Los juegos semánticos se extienden, como es propio de Ascot, a dobles interpretaciones; de este modo "despertar las estrellas en los dedos" (v. 7) refiere a la vez a algo universal, de alcance cósmico que se comparte como experiencia de la que todos pueden ser y que en este caso puede retener "en los dedos" y a la imposibilidad de tal acción. Podría entenderse como una adaptación de la idea "alcanzar las estrellas", con estas particularidades del poema, en la que se desprende el significado de la metáfora simultáneamente a la que se comprende la imposibilidad de esta.

En lo que a temáticas se refiere, se recupera el tema de la otredad, desde la paradoja, en tanto que "lo otro" forma componente indisoluble del individuo particular, lo exterior es indispensable para determinar el interior. Sin embargo, lo que el "yo" poético acusa es que existe un contexto distinto al que él desarrolló su identidad y, de ahí, que desde un "yo" existente deba enfrentar y asimilar un nuevo entorno, "donde otras vidas, vidas mías" (v. 12). El problema radica en renunciar al origen y, al mismo tiempo, regresar

a él para reafirmarse como ser individual: "donde escuché una música que hoy escucho y que no conocía" (v. 19). Una herencia que determina su epistemología del mundo y que lo define de manera ontológica. Es la eterna paradoja que se expone en el poemario. Por ese motivo, otro tema que se suma, el "yo" poético describe un estado de suspensión, un *impasse* vital, "Ala inmóvil/ colgada de la sombra" (vv. 10, 11), el estatismo de un elemento asociado con la libertad, con la ascensión. Así, el "ala" se representa "colgada", es decir, en un estado de indecisión, de imposibilidad de avance ni tampoco retroceso, todo ello determinado por la incertidumbre encarnada en "la sombra" —ausencia de luz—. Esta libertad frustrada también se refleja en el vigésimo verso "detrás de los altos muros recubiertos de verde que era negro". Así pues, el verde, color efigie de la esperanza, realmente designa que esta ya estaba estigmatizada por la frustración, "negro". El ansia de progreso como una planta creciendo y trepando por "los altos muros" —esa ansia— se destruye dejando un sentimiento que amola toda acción posterior del "yo" poético que opta por ese estado de cesantía vital que le implique a decidir sobre cómo proceder en el presente que se le sobreviene.

Como ya había ocurrido con "Otro otoño" (p. 68), que aunaba en el título dos de los elementos que el poeta había destacado —en ese caso la cuestión temática de la otredad y un marco temporal concreto, el otoño— en el poema, "El jardín del sueño" (pp. 80-81), que continúa con la sección de "un otoño en el aire", se integran los dos espacios destacados de dicha sección y lo hacen de manera complementaria, en la que se entiende una superposición de planos.

El jardín como espacio idealizado se concreta en el sueño, donde también todo aparece en un estado sublimado. Podría decirse, dada esta superposición, que se entra en un marco altamente elevado. Esto correspondería al topos del jardín del Edén. El quinto verso de "Yo soy aquel que ayer no más decía" () de Rubén Darío alude a "mi jardín de sueño", aunque existen entre dos poemas similitudes razonables, difieren en la intención en cuanto al tratamiento del tema. Verbigracia la mención del color azul, las canciones, la infancia, el silencio, la primavera, el aire, el agua, las flores, la luz, la sombra, la voz, el cristal, la piedra, el fuego... se puede decir que el repertorio de elementos se corresponden con sorprendente exactitud. Evidentemente, se podría postular que Ascot ha recibido influencias del modernismo de Darío, su bagaje cultural es extenso, incluso que leyera este poema en concreto, pero se pueden hallar numerosas coincidencias con autores —que no pertenecen a la tradición hispánica ni europea— que plantean intertextualidades

llamativas, como es el caso de Mahmud Darwish¹³¹ y su poema "El jardín dormido"¹³². No se pretende afirmar que Jomí García Ascot conociera o hubiera leído la obra de este autor ni viceversa, en realidad, lo que se pretende es poner de manifiesto las similitudes estilísticas, temáticas e intencionales de ambos autores que centran su atención sobre un mismo eje. Como ya se ha advertido anteriormente, los espacios del jardín y del sueño están hartamente explotados, pero es singular que estas interferencias se den de manera tan manifiesta. La dirección del poema de Mahmud Darwish se enfoca hacia un núcleo temático amoroso y sexual que Ascot no contempla —en este poema en concreto, aunque sí en otros—, lo interesante radica en la disposición de los elementos, el trato, el tono, incluso las pausas. Todo ello hace pensar en unas influencias culturales que se han traspasado en una etapa previa a la acción de escritura y que han quedado como huella en las habilidades artísticas de Ascot. Se podría, pues, aducir cierta preexistencia cultural en la infancia en el poeta antes de su formación como tal en estos campos. Es decir, un acervo cultural soterrado que persiste de manera intrínseca y aprendida; esto reafirma la idea del poeta de un origen que le identifica —y lo diferencia— de la nueva sociedad en la que se le inserta. A menudo cuesta entender el grado de afectación del desarraigo propio del exilio en los infantes, ya que se aduce que sus vivencias han sido escasas o incluso inexistentes en el lugar de origen. Y sin embargo, cada vez se demuestra de manera más fehaciente que el contacto en los primeros años de vida resulta determinante en el desarrollo intelectual y social del individuo.

La vida de quienes vivieron su niñez en el exilio, lejos de su entorno familiar, se da dentro de parámetros muy semejantes, las vivencias comunes generan lazos solidarios. El drama que acompaña su existencia les proporciona una identidad especial, los identifica como grupo, son los Niños de Morelia, éstos que a lo largo de su vida han repetido con insistencia **"No debiera haber nunca más niños de Morelia"**, es decir **"No debiera haber nunca más guerra"**¹³³. Anheló de paz que en este caso es un grito emanado de lo más profundo del dolor humano (Olivé, 2011: 109)

Tiene Darwish un célebre poema que reflexiona sobre la identidad, la pérdida y las posibilidades de futuro a partir del exilio, ¿Quién soy yo, sin exilio?"¹³⁴, que resume muchas de las inquietudes que Ascot expone en sus poemarios. Así pues, estas analogías

¹³¹ "Mahmud Darwish (también Darwich, Darwix) nació en Al-Birwa (Palestina) el 13 de marzo de 1941. Considerado el poeta nacional palestino y uno de los más célebres literatos árabes. Convirtió a Palestina en una metáfora de la pérdida del Edén, el nacimiento y la resurrección, así como la angustia por el despojo y el exilio. Murió en Houston, Estados Unidos, el 9 de agosto de 2008". (Fuente Wikipedia, en línea https://es.wikipedia.org/wiki/Mahmud_Darwish#Obra_po%C3%A9tica [fecha de última consulta: enero 2022])

¹³² El poema forma parte del poemario *Bodas* (1977). La traducción del árabe corre a cargo de M^a Luisa Prieto.

¹³³ El resaltado se reproduce tal cual el texto original.

¹³⁴ Perteneciente al poemario *El lecho de una extraña* (1999)

no se limitan a intertextualidades entre dos únicos poemas. Es más, aunque las coincidencias que "En el jardín del sueño" (pp.80-81) comparte con "El jardín dormido" son notorias, no son exclusivas, y se pueden hallar similitudes con otros poemas más allá del presente poemario,

Cuando el sueño la abrazó, yo robé mi **mano**,
 Cubrí sus **sueños**,
 Vi la miel ocultarse tras sus párpados,
 Recé por dos piernas milagrosas,
 Me incliné sobre los **latidos de su corazón**,
 Vi trigo sobre **mármol** y **sueño**.
 Una gota de mi **sangre lloró**,
Temblé...
 El **jardín** duerme en mi lecho.

Fui hacia la puerta
 Sin volverme hacia mi **alma** dormida,
 Oí el tintineo **antiguo** de sus pasos y las **campanas** de mi corazón.

Fui hacia la **puerta**
 - la **llave** está en su bolso
 y **ella** duerme como un ángel después del amor-.
Noche sobre **lluvia** en la **calle** y ningún **ruido**
 Salvo los latidos de su corazón y la lluvia.

Fui hacia la puerta.
 Se abre,
 Salgo.
 Se cierra,
 Mi **sombra** se desliza tras de mí.
 ¿Por qué digo adiós?
 Desde ahora **soy extraño** a los **recuerdos** y a mi casa.
 Bajé las escaleras.
 Ni un ruido,
 Salvo los latidos de su corazón, la lluvia
 Y mis pasos sobre la escalera que desciende
 Desde sus manos al deseo de viajar.

Llegué al **árbol**.
 Allí, ella me abrazó,
 Allí me golpearon los **rayos** de plata y **clavel**,
 Allí comenzaba su universo,
 Allí se terminaba.
 Me detuve unos instantes hechos de **azucenas** y de **invierno**,
 Me marché,
 Dudé,
 Luego me marché.
 Recogí mis **pasos** y mi **recuerdo** salado
 Y me marché en mi compañía.

Ni despedida ni árbol.
 Los deseos se han dormido tras las **ventanas**,
 Todas las historias de amor
 Y todas las traiciones se han dormido tras las ventanas,
 Y la policía secreta también...

Rita duerme... duerme y despierta sus sueños.

Por la mañana recogerá su beso
 Y sus días,
 Luego preparará mi **café** árabe
 Y su café con leche.
 Me preguntará, por milésima vez, por nuestro amor
 Y responderé:
 Soy el mártir de las manos que,
 Cada **mañana**, me preparan el café.

Rita duerme... duerme y despierta sus sueños.
 ¿Nos casaremos?
 Sí.
 ¿Cuándo?
 Cuando crezcan **violetas**
 En las gorras de los soldados.

He recorrido las calles, el edificio de correos,
Los cafés de las aceras, los clubes nocturnos
Y las ventanillas de venta de billetes.
 Te amo, Rita. Te amo. Duerme, yo parto
 Sin motivo, como los **pájaros violentos**, yo parto
 Sin motivo, como los **vientos débiles**, yo parto.
 Te amo, Rita. Te amo. Duerme.
 Dentro de trece inviernos preguntaré:
 ¿Todavía duermes
 o te has despertado?
 ¡Rita! Te amo, Rita,
 Te amo... (Darwish, 1977)¹³⁵

Con los rasgos señalados, que ratifican conexiones poéticas, cobra fuerza, además, la idea de transculturalidad adquirida en aquellos que han padecido en mayor o menor grado la experiencia del exilio. En ambos poemas prima una referencia con la naturaleza, sobre todo floral, que conecta además con el tema de la belleza y el *carpe diem*, pero no desde una posición estética, sino de una belleza relacionada con la armonía, el bienestar, bellos momentos y que se caracterizan por su fugacidad. Se mencionan los árboles y los pájaros como hace Ascot —aunque los de Darwish difieren por su violencia, entendiéndose como un modo de acción, frente a la pasividad de los que exhibe Ascot—. Hay, también, una inclinación por los elementos básicos como el “aire”, que como en Ascot, según la intensidad, modulan el impacto de la emoción que el poeta quiere trasladar al lector. La “lluvia”, en cambio, ocupa en ambos un sentimiento de tristeza y desazón. La luz y el sonido funcionan, asimismo, como agitación de las acciones, aportando dinamismo. Así, la “mañana” es un espacio-tiempo positivo por su condición lumínica que se enfatiza con los “rayos” y la “noche” —combinada con la lluvia en este caso—, doblemente negativo, precisamente, por esa ausencia de luz. También se alude a la “sombra” como un ser externo que acecha el sujeto, como así ocurre con la mención de los “pasos”. En cuanto a

¹³⁵ El resaltado es propio.

elementos anatómicos y sensaciones, se repiten las “manos”, los “latidos del corazón”, “sangre” y el “temblor”, que son de uso muy común y, por ello, el hecho de que se den situaciones de analogía no se puede considerar como realmente singular —aunque sí en el cómputo global de elementos—. Más curioso resulta la mención a la “llave”, que al estar en el bolso no es funcional, pero sin embargo, consigue abrir la “puerta”, acción que remite al verso de otro poema, —ya se ha advertido este fenómeno de analogías a lo largo de diferentes poemas de Ascot— “Jardín de noche” (pp. 78-79), “se me perdió una pequeña llave dorada” (v. 16). En relación a los colores, abunda el dorado en Ascot y Darwish tiene preferencia por el “plata”. Los “recuerdos” tienen también su aparición con un alcance simbólico similar, desde la extrañeza y el sentirse forastero en su propia “casa”. Hay detrás de estos versos un discurso análogo sobre la identidad, el desarraigo que provoca el exilio en los individuos, tanto que incluso en el poema de Darwish puede observarse en un marco de habitual felicidad o bienestar —como observar a la amada en el lecho después del acto sexual, como forma de unión amor— siente la pesadumbre y la necesidad de escapar, aunque constantemente repite “te amo”. Es resultado de esa escisión del “yo”, que por ejemplo también se encuentra en otros textos de escritores exiliados como *Tránsito* (1944) de Max Aub o *La mujer de Fabián* (1989) de Manuel Andújar (1989), ambientados en un marco conyugal similar.

Asimismo, aparecen la puerta —como ya se ha comentado anteriormente a propósito de la llave— y las ventanas como ese umbral de escape al que Jomí García Ascot hace igualmente referencia. Hay también esa esencia de *flâneur*¹³⁶ que Ascot propone, “he recorrido las calles”, y en la misma línea de vaguedad. Finalmente, en cuanto espacios, común en el ideario del exilio, se alude a las estaciones, “ventanillas de venta de billetes” y “los cafés” como puntos de encuentro.

Es de rigor, al abordar el tema del “jardín” en Ascot, hablar de Emilio Prados. Ya se ha aludido a la estrecha relación de ambos, no solo como mentor / alumno, sino la profunda admiración que García Ascot le profesaba. Atendiendo a la poesía de Prados, se puede afirmar que la percepción del estímulo exterior es donde se cimienta su creación poética, es esencialmente un encuentro entre el “yo” poético y la naturaleza. Este diálogo es el que Ascot reformula en su poesía. Díaz de Guereñu apunta sobre “la arquitectura del jardín”:

Prados fundó sus imágenes en el vocabulario de la naturaleza, si bien su universo parece más reducido y doméstico, como si se reconcentrara en la evocación de algunas sensaciones

¹³⁶ “Antillas” (pp. 16-17) de *Un otoño en el aire* (1964) “Hoy, en el cementerio” (p. 47) de *Haber estado allí* (1970).

asociadas a un rincón preciso. Por lo demás, esa atención prestada al mundo natural, aunque ceñida a plantas y aves comunes en su tierra natal, impide que las nostalgias que dan vida a estos versos queden ancladas en un lugar geográfico preciso (Díaz de Guereñu, 2000: 83).

Después de leer este análisis, resulta imposible no ver las semejanzas entre poetas, también Ascot presenta esa fascinación por lo doméstico y la descripción reiterativa de algunos elementos concretos hace inevitable pensar en espacios concretos. En cuanto a la naturaleza, el interés constante de Ascot por detallar la descripción de flores y árboles y, por descontado, de aves —palomas, gaviotas, alondras, pájaros, en general...— remachan la batería de elementos naturales comunes a Prados.¹³⁷

La imagen del jardín como un espacio cerrado remite al,

“aislamiento del individuo, que habita sin remedio un cuerpo prometido a la muerte, la irreductible soledad de su trayecto vital, asediado por sensaciones y deseos que lo apabullan y que lo iluminan al mismo tiempo; la condena, en suma, de residir en las dimensiones estrictas y el tiempo acotado que condena la carne (Prados, 2000: 84, 85).

Y esto es lo que precisamente se encuentra en *Un otoño en el aire* (1964), el elemento del jardín como recogimiento del “yo” y aunque Ascot no especifica la cerrazón, si habla de interioridad y lo ambienta en un marco nocturno, que propicia ese ensimismamiento. Esta cláusula vital de prisión del cuerpo sujeto a la temporalidad también se puede ver en Ascot, pero los términos en los que se acerca al tema difieren, en este caso, de Prados. Y es que de la hermeticidad del jardín o del patio... Ascot se traslada al campo abierto, como símbolo de cierta liberación, de intención de seguir en la vida, en definitiva, de abrirse al mundo exterior, en sus poemarios posteriores, donde se aleja ya de esta influencia marcada de Prados.

Llama la atención que *Jardín Cerrado* presenta similitudes evidentes con San Juan de la Cruz —como el poema “Entre el cantar”(p. 20) de Ascot — y como advierte Díaz de Guereñu con Pedro Soto de Rojas y su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Además, es importante destacar el subtítulo de la obra *Jardín cerrado: (Nostalgias, sueños y presencias)*,

los tres evocan de consuno la noción, estructuradora en este poemario, de lo que no está al alcance inmediato de los sentidos y que solo cabe rescatar evocándolo en espíritu: la nostalgia porque evoca el sentimiento de pérdida; el sueño porque sugiere el fantaseo de lo que no se tiene o [...] la realización imaginaria del deseo; y la presencia porque el uso

¹³⁷ En el poema “Un árbol nace” (pp. 436-441) puede verse la analogía con el presente poema de Ascot. La percepción de los sentidos como base poética de la composición, la presencia de la noche y de la muerte, las preguntas existenciales, la búsqueda incansable de respuestas, el amor que se profesa a los hombres... que corresponden a la temática de *Un otoño en el aire*(1964). No obstante, pueden verse retazos de este poema en otros poemarios de Ascot, esta cuestión corroboraría la hipótesis propuesta de esa evolución a modo de diario de vida en la obra de Ascot.

atribuye a este término un doble sentido, pues designa lo mismo el estar real y literal que la representación fantasmal de lo que no puede hacerse presente (Prados, 2000: 85)

En este marco de referencias tan variadas, se puede observar como el fenómeno de la transculturalidad se puede observar como el exilio tiene repercusiones en los individuos más allá de una geolocalización, una cultura, una educación. Se hallan emociones, sentimientos, reflexiones que trascienden circunstancias externas al individuo —aunque lo determinen—. Esto postula que el “yo” creativo —en este caso de Darwish y Ascot— sufre unos condicionantes que se asemejan y se plasman con variantes análogas sin atender a cuestiones socio-políticas, culturales o de tradición. Es, pues, el exilio un fenómeno de comunión de identidades desde su idiosincrasia que aúna diferencias —supuestamente— insalvables o irreconciliables bajo un mismo techo que les ampara y que les da salida a nivel identitario, que bien pudieran transformarse en manifestaciones de cariz artístico:

el exilio es un espacio de creación que puede desmarcarse de la relación entre centro y periferia —patria-destierro— abocándose abiertamente a un encuentro con el otro. Entender la literatura del exilio solo a la luz de los discursos de la nación la ha relegado frecuentemente a un lugar secundario, al margen de la crítica, aislado de la perspectiva historiográfica tradicional, generando así dificultades de edición y difusión de las obras. Sin embargo, en este mundo migrante, colmado de identidades híbridas que caminan con piedras en los bolsillos, cabría preguntarse en qué medida las textualidades exiliadas —entendidas como una literatura del encuentro, desterritorializada y generadora de diálogos transculturales— han abandonado los márgenes de la crítica literaria para ocupar el foco que, en continuo desplazamiento, palpita más allá de fronteras nacionales (Yousfi, 2022: 6)

De los ejes temáticos que vertebran el núcleo del exilio se destaca, con notoria ventaja por encima de otros comunes, el tema del retorno. El traslado del individuo de un presente —que siente como hostil—, a partir de abandonarse a la nostalgia de los buenos recuerdos, a un pasado que le era complaciente, acrecienta sus ganas de regresar a ese estadio y estado anteriores. Llegando a suponer única meta, convirtiéndose en obsesiva y frustrante al no conseguirse.¹³⁸ No obstante, el proceso de la posibilidad de regreso insufla al poeta una esperanza que se traduce en un aluvión de sentimientos de júbilo, anhelantes y positivos, que transmiten dinamicidad y diligencia en cuanto a la acción poética, pero solo en apariencia, ya que el lector se percató del estatismo real al que el “yo” se ata por el acto de recordar sin realmente ejecutar algún cambio. Tal ocurre en “Vuelta al retorno” (pp. 82-83). El propio título ya incide en esa actividad repetitiva —como un hábito, que en realidad ya lo es para el poeta— que será el “retorno”, un retorno ficticio, mental, pero basado en un pasado que es inexistente e imposible. Todo esto solo puede conducir al

¹³⁸ “el exilio es un camino sin retorno. Volver a la tierra original es siempre decepcionante. No hay vuelta posible” (Segovia, 1967)

desencanto del "yo", que en algún momento deberá asumir la pérdida por su condición de exiliado.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y el afianzamiento de Franco en el poder, la posibilidad del regreso quedó anulada. Se suspende en el aire a modo de mito. La ficcionalización es una vía suficientemente tangible para materializar una utopía. Al imaginar un restablecimiento del pasado, los individuos consiguen transliterar la angustia, la frustración y la pena en expresión artística. Mitigan la pérdida de esperanza a través de la creación musical, teatral, poética, del cine... Estos sujetos experimentan una doble derrota, por sus padres, de lo que son herederos de esa condición exilar y por ellos mismos, que se sienten impropios de ningún lugar. De hecho, su regreso es inexistente, es una falacia porque apenas pudieron desarrollar algún tipo de sentimiento de pertenencia. Desean volver, pero desconocen dónde. La manera en que García Ascot evoca y plasma el recuerdo ya evidencia su adulteración. Volver a un punto que ya no existe —por el transcurrir natural del tiempo y la consiguiente variación en el espacio— es imposible, mas volver a un lugar que nunca existió, lo es aún más.

En el poema se repite de manera constante la acción "he vuelto" (vv. 1, 3) —en dos ocasiones en el mismo verso— (vv. 9, 12, 27) con carácter anafórico, y tal redundancia ya da lugar a esa sensación en bucle de una acción que se prolonga sin llegar a ningún fin concreto. Esa vuelta es solo a un recuerdo, no es ni siquiera aun espacio real —ya que aparece idealizado— ni tampoco a un tiempo —la mirada de la infancia difiere mucho de la mirada desde la madurez—. La deixis se establece en un marco también irreal, "aquí están, frente a mí, las largas avenidas" (v. 17), aunque el poeta quiera dar un argumento de verdad, poniéndose como testimonio "frente a mí", se trata de un traslado a un espacio mental, en el que, además, recuerda una visión desde la impresión y percepción que causó en él siendo infante, "mis miedos de niño" (v. 13) —unos miedos distintos a los que tiene ahora el individuo. Por lo tanto, el lector ya asume que hay una realidad recreada desde unas bases que no son funcionales y que ya advierte que causarán estragos en el "yo" poético cuando se decida a admitir el fracaso de ese retorno. Es evidente que el "yo" es conocedor de esta imposibilidad, "he vuelto donde recuerdo el aire" (v. 9) con su variante al final del poema, "he vuelto al fin donde recuerdo el aire" (v. 27). Es decir, que ha regresado a un recuerdo, lo ha recuperado; pero incluso reconoce que este es parcial porque está sujeto a su capacidad de memoria, es decir, no ha regresado a la totalidad de un espacio, sino que solamente a un punto concreto que su recuerdo le permite. Además es el aire, el más intangible de los cuatro elementos cardinales, el que permite este contacto —

conato de contacto—, incidiendo así en el carácter vago, difuso y volátil de la realidad de ese recuerdo. Son los últimos versos los que se rinden al fracaso con desesperanza de no hallar más que un eco lejano, enfatizado con un breve lamento —mediante la onomatopeya —: “solo quedan las voces/ hoy tan, ay tan lejanas” (vv. 29, 30).

Se recupera el resto de los elementos que han ido apareciendo en los poemas de la sección —“Vuelta al retorno” (pp. 82-83) es el poema que la cierra— con un valor de desprendimiento. Así se definen desde la suavidad (v. 4) y la brevedad (v. 25) para marcar esta pérdida que es inminente, pues las “esquinas breves de memoria” (v. 25) se cubren de “la sombra” (v. 26) que crece en el “yo”, apoderándose de todo sentimiento y emoción —y control—: “sube despacio hasta mi pecho” (v. 26). Los cinco sentimientos aparecen en el mismo poema, con valor de plenitud, y se afinan para deleitarse con el recuerdo: “olor de las castañas” (v. 7), “sabor a cereza” (v. 16), “la voz que canta” (v. 18), “las amarillas luces” (v. 20), “un tenue recuerdo de nieve entre las manos” (vv. 23, 24). No obstante, la noche (v. 12), la tarde (v. 15) y la lluvia (v. 21) se encargan de envolverlo todo en un manto de tristeza (v. 21), de lentitud “despacio” (v. 18) y lejanía (v. 30).

El panorama que deja “Vuelta al retorno” (pp. 82-83) dibuja un abatimiento profundo en el “yo”. Sin embargo, como ya se ha ido señalando, el carácter de diario, lleva a menudo a fluctuaciones en el ánimo del poeta que después tienen su concreción en las distintas composiciones, representando, así, de una manera muy real lo que es en realidad el vivir con sus altibajos. De una manera visual, el “yo” se coloca en los escalafones más bajos en cuanto al sentimiento de felicidad refiere.

PRESENCIAS

Este apartado consta de cinco poemas, “Presencia” (p. 87), “Memoria de la tierra” (p. 88), “Sombra del tiempo” (p. 89), “Aire adentro” (p. 90) y “Hoy, ayer” (pp. 91-92)

La última sección de *Un otoño en el aire* (1964) parte de ese sentimiento de desaliento profundo que había marcado “Vuelta al retorno” (pp. 82-83) y que “Presencia” (p. 87) —que es el primer poema de la última sección— continúa. Ese eco de voces lejanas que habían quedado se convierte en el primer verso de este en silencio, “Oh qué silencio con el dedo avisas”, y remite a la muerte, “desconocido espacio de la muerte” (v. 2). Por tanto, el “yo” poético empieza a sufrir esa caída al abismo, “y se suspende el día y lo sonoro” (v. 12), un arrebató de vacío y de oscuridad, “noche en siempre” (v. 11), que

condena al sujeto al encierro en sí mismo: "y retorna mi sombra a su lugar / adentro" (vv. 13, 14). El cuerpo es un "estanque inmóvil" (v. 5), pero aún vivo, "de sangre en sangre desde el primero sol, / desde la vida" (vv. 6, 7), que alude a un desangrarse por los sucesos que ha padecido a partir de esa partida que le remite al castigo de los simples recuerdos sin posibilidad de recuperarse. Aunque el poeta es consciente de su identidad, es conecedor de un umbral entre espacios que le permite ese restablecimiento de su propio ser, "yo te sé, puerta abierta", se hace desde un ejercicio mental, "con los ojos cerrados" (v. 9). En realidad, lo que percibe es una *presencia* que apenas puede describir, solo sentir a partir de la memoria. De este modo, en "Memoria de la tierra" (p. 88) el poeta asume que su existencia se adhiere al recuerdo, "mi estancia es el recuerdo / apegado y tenaz, uncido al hueso" (v. 2, 3), desde un ejercicio de intromisión, "ahora cuando toco por dentro de mí mismo" (v. 1), y se hace desde el presente "ahora". Se recuperan los elementos claves de la sección como la moneda antigua, "la gastada, insuficiente, moneda de los dedos" (v. 6), donde puede observarse una evolución en el trato al objeto a partir de la connotación marcada de la adjetivización en carácter negativo. Mientras que "antigua" tenía una connotación neutral, tibia, aquí, el poeta la significa como algo trasnochado, inservible. La mención a la "piedra que se resiste" conecta con "Canción lejana" (pp. 66-67), "calor de la piedra" (v. 17) y, "De noche" (p. 69), "piedra oscura" (v. 7), que a pesar del desgaste, se mantiene intacta, "que disminuye apenas" (v. 9), así como "solo perder esta de piedra iglesia" (v. 18). Esto reafirma la hipótesis de interpretación que se proponía en "Canción Lejana" (pp. 66-67) con el simbolismo de la piedra en Octavio Paz.

Este poema parece acabar con el proceso evolutivo hacia la frustración —como ya se ha comentado, los estados de ánimo de esperanza y desesperanza seguirán fluctuando a lo largo de los distintos poemarios—. Hay una asimilación inmediata, "no temo ya ni el sueño ni la lluvia" (v. 10) que eran dos espacios que le trasladaban a un plano nostálgico; ha perdido el temor a los estímulos externos —al efecto que ejercen sobre su persona—, solo teme sus capacidades de pérdida de la memoria: "esta memoria que sé de las memorias, / este saber que sé" (vv. 19, 20). Es decir, miedo a perder su identidad, su autenticidad. "El olvido del aire" (v. 5), que recuérdese que en *Vuelta al retorno* (pp. 82-83) constituía el mayor interés del "yo" poético mientras que lo demás "ya no importa" (v. 29), ahora configura un elemento nimio. En cuanto a temas pilares, como lo son el tiempo y el espacio, pasan a segundo plano, "ni las noches que han de mojar / todas las horas, estas estatuas muertas" (v. 14). Las estatuas son elementos que tributan, conmemoran o simplemente recuerdan un evento en un lugar concreto, no son más que pruebas de la

“muerte” de ese acontecimiento. En la mención de espacios, “las altas columnas” (v. 11) ya no impresionan ni intimidan al autor. Lo más destacable de este alarde de miedos superados es la transmutación que sufre el símbolo del sol que, hasta ahora se había presentado como un elemento marcado claramente como positivo. Sin embargo, al mencionarlo en el poema se deduce que el “yo” temía la presencia del sol, por su extrema luz que “calcina” (v. 12), “quemada” (v. 17) y es “cegada” (v. 22). Todo deja paso al tema que ocupará, de aquí en adelante, un lugar destacado en las inquietudes de Ascot, y que forma parte de los topos del exilio: la desmemoria. Entendiéndola como la pérdida de identidad de un origen que solo es accesible mediante el recuerdo. Debe entenderse, además, que mucho de los exiliados de segunda generación que perdieron el contacto con sus familiares, solo disponen de su capacidad de memoria —y el acceso mediante los testimonios literarios— y, por ello, las reuniones en cafés siempre tienen un papel destacado por su condición de fraternidad, de compartir historias y experiencias, de comparar sentimientos. El abatimiento inicial da paso a la apatía del “yo”, que asume una derrota contra el intento de recuperar una realidad pasada. Se define como “yo soy un fue” en “Sombra del tiempo” en alusión al famoso poema de Francisco de Quevedo,

*¡Ah de la vida...! ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.*

*¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la Salud y la Edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.*

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.*

*En el Hoy y Mañana y Ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto (Quevedo, 2013: 47).*

Además del verso análogo, se observa como el poema se despliega en unas líneas de interpretación similares. Es más, el último poema de la sección—y del poemario— toma también el verso “hoy y mañana y ayer”, pero suprimiendo cualquier atisbo de futuro, que es la idea que pretende transmitir con el final del poemario *Un otoño en el aire* (1964). El “yo” es “el azul del instante hacia la noche” (v. 6), aún queda un vestigio de color —el azul que aparecía en poemas anteriores—, pero es fugaz, apenas perceptible en la oscuridad —noche— sobre la que se arroja. Retomando el título del poema se entiende que el “yo” es

una "sombra del tiempo", apenas un recuerdo antiguo —que le persigue— y que solo es perceptible en un espacio donde luz y oscuridad confluyen, es decir, en el momento de la tarde. Ese tiempo ha sido "despedazado [...] en el camino" (v. 7), es decir, aniquilado; su pasado es pura sombra, algo sin luz, inerte. El poeta describe un vacío existencial a tal grado que "solo permanece / este sordo batir, / este golpear de la ira contra el agua" (v. 9-11). La existencia, pues, se limita al arrebató de la rabia, la furia contra el recuerdo —el agua se ha asociado en los versos anteriores como herramienta evocadora de los recuerdos— y la pelea contra el agua resulta vacua —el hecho de golpear un líquido—, pero, además, tiene un efecto de pelear con el reflejo del "yo" sobre el agua, un "yo" pasado. De este modo se incide, nuevamente, en la desmembración del sujeto por circunstancias externas que fuerzan esa situación desnaturalizando el ser. Y esta idea se mantiene en "Aire adentro" (p. 90), ya en el primer verso se alude al fraccionamiento temporal, "en este umbral del tiempo, desdoblado". Ese tiempo se caracteriza, sobre todo, por la "ausencia" (v. 2) y se remite al árbol de la ceiba que rememoraba al árbol de la vida bíblico¹³⁹, "abre la ceiba oscura su son de muchas aguas" (v. 3), el rumor de las diferentes vidas, sus identidades, sus recuerdos... el origen de la existencia del ser, que ahora son solo "imágenes pálidas del sueño" (v. 4) y una caja de resonancia, "la caja de la vida" (v. 9) donde se escuchan "las voces del amor" —de los seres queridos a los que se hacía referencia en "Por el mundo mi sueño" (pp. 72-73) y "Por el sueño" (pp. 76-77)— y "los recuerdos". En este verso se concentra la razón poética de Ascot, además de lo que él entiende como la vida, el amor y las vivencias son las que determinan, definen y conceden identidad a los sujetos. Es por eso que, a pesar del desgarró, siempre hay cabida para estos dos elementos con un fundamento ontológico inherente a la condición de existencia humana.

Pero, pese al despliegue al demostrar un cambio de actitud —reflejado en el tono, en el léxico, en el tempo...—, de un progreso, de una intención de desprenderse del lastre del pasado y asumir un nuevo rol, con la invocación del verso duodécimo, "oh ámbitos lejanos!", se incurre de nuevo en el deseo de anclarse en el recuerdo, por incierto que sea, "llenad las tardes de rumores / de distantes tejidos" (vv. 14, 15), y el poeta rubrica esta espiral que padece el "yo" mediante la herramienta formal semi-epifórica de los versos "en este umbral del tiempo, desdoblado, / cercado por la ausencia"(vv. 17, 18), que remiten al inicio, dando esa sensación de circularidad infinita. La sombra aparece caracterizada como "cierta" (v. 6) y el tiempo, que ya posee una entidad propia e independiente, es tan físico

¹³⁹ (Chavez, 2014)

que puede pesarse "en el peso del tiempo"¹⁴⁰ (v. 8), mientras que el espacio es "inasible" (v. 20) y el aire que era estímulo de libertad y liberación, que evocaba y transportaba, ese mismo aire no se halla en el exterior, sino, como indica el título del poema, "Aire adentro" (p. 90). Con ello, se resuelve la angustia y es que el problema —y la posible solución— cohabitan en el interior del "yo", pero este sigue obcecado en un tiempo y espacios a los que se aferra irracionalmente.

En ese estado de anhelo de retorno se desarrolla el último poema, en el que pasado y presente se yuxtaponen. El poema va dedicado a su hijo Diego, con lo que el tono se desenvuelve entre la alegría, "tu vasta alegría"(v. 23), la ternura "con mi hijo entre los brazos" (v. 18), y la nostalgia —mezclada con admiración y gratitud—, "he sentido, padre, tu cuerpo por el mio" (v. 15). De este modo, ese "ayer" se identifica con el padre y el "hoy" con él mismo en el papel de padre. Era esperable, según este patrón, que el hijo representara el futuro, pero a pesar que halaga "tu juventud que viene con la espuma" (v. 24), no puede evitar el regresar a un pasado en el que "y me he mirado, pequeño, / abierto hacia las olas / entre mis propios brazos / lejos, en otro mar, hace ya muchos años" (vv. 28- 31). El "yo" se observa a sí mismo desde la perspectiva de niño que alza los brazos hacia su padre para ser aupado cuando él es ahora el padre que sujeta "entre mis propios brazos" (v. 30) a su hijo.

El poema se inicia alertando al lector y reubicándolo en tono y actitud. Así, "hacia la tierra oscura del recuerdo" (v. 2); en el poema reaparecen los elementos de los primeros versos, con el simbolismo inicial. Así, las flores —"hay mañanas en que se abre una flor/ entre los brazos" (vv. 3, 4), "flor de luz" (v. 5), "flor abierta, reposada" (v. 9)— claramente aluden a la vida. Incluso el aire vuelve a simbolizar en las coordenadas de vitalidad "viento fresco" (v. 5), se recupera el color azul sobre la playa, que retoma su carácter de serenidad "se lame lentamente el lomo de las playas" (v. 8). Los elementos se reestructuran en una armonía apacible y confortable para el "yo" poético —"luz templada" (v. 12), "tarde serena"¹⁴¹ (v. 11), "la luz se esparce por la brisa" (v. 14)—, que se descubre como una "gran bestia mansa recostada" (v. 7), frente aquel sujeto que desbocado golpeaba con ira el agua¹⁴². Sin embargo, hay un regusto de amargura, de pesar, aunque se sienta en consonancia con la figura paterna, "la misma sangre ahora, de sal por la memoria, /bajo mi

¹⁴⁰ Recuérdese la técnica de Ascot de otorgar corporeidad a realidades abstractas para hacerlas más tangibles y, por tanto, dotarlas de mayor capacidad de generar sentimientos. Víd supra.

¹⁴¹ La angustia que le ocasionaba la quietud de la tarde se le antoja ahora afable.

¹⁴² "Sombra del tiempo" (p. 89, v. 11).

piel tu fuerza, tu latido" (v. 16, 17), de una pérdida de identidad que le sobreviene en forma de recuerdo al pronunciar los nombres de seres queridos —una vez más presentes—: "he dicho Joan Junyer, Eloy de Potro / y Malu" (vv. 26, 27). El pasado —su recuerdo persistente— que se va y viene representado en la espuma de las olas, "la juventud se aleja con la espuma" (v. 10) y "tu juventud que viene con la espuma" (v. 24). Él se desdobra como parte de una herencia —su padre— y como parte de un legado —su hijo—, no obstante, no hay un lugar identitario propio. Esto reafirma la hipótesis de la importancia del contacto, del amor, de sentirse un ser social y reconocido, con un rol que le reafirme en su identidad. Se revalida la necesidad de pertenencia a una comunidad, a la vez que un reconocimiento propio de su identidad. De ahí, la pugna del ser para uno mismo y para otros. En el poema se refleja un miedo creciente hacia la figura de su hijo, ya que no desea la misma suerte para él, al ver las similitudes que se dan entre ambos —aunque estas sean desde una posición de alegría—: "tu mirada que baila entre las olas" (v. 21), "he sabido tu cuerpo, tu esperanza" (v. 22), "tu vasta alegría rompiendo por las rocas" (v. 23), frente la quietud que él —encarnado en el padre— representa: "he sido tú, despacio por el tiempo" (V. 19). De esta manera, el poema regresa al punto de partida de la angustia vital que padece el "yo" por aferrarse a un lugar y tiempo que ya no le pertenecen y que se revelan por aceptar un presente que, a veces, le es afable —como el pasaje que describe con su hijo—, pero ante el que se muestra reticente por miedo. Se consolida, de tal modo, la crisis existencial de los sujetos que han experimentado el exilio, el desarraigo, la despertenencia y la desubicación que le arrojan a un desasosiego vital que se traduce en esa especie de "diario de vida" en el que se ha convertido su primer poemario.

Ya se ha sostenido —y demostrado— a lo largo del análisis del poemario esa condición de diario —poético— que presenta el grueso de poemas. No obstante, Ascot a menudo reubica los poemas en otros poemarios, muy probablemente como visión panorámica del conjunto y para reflejar cómo en la vida se repiten tanto situaciones como sentimientos y maneras de gestionar ambos. Preservando así, en base de una representación realista de lo que es la vida, el concepto de diario vital. Si se trasladaran en una gráfica los estados de ánimo por los que transita un individuo a lo largo del transcurso de su vida, podrían observarse diferentes picos alternos que tendrían a veces similitudes de alturas entre ellos. También se podrían definir ciertas analogías en un patrón en el que los primeros años de vida, infancia y adolescencia, mostrarían una frecuencia convulsa de picos dados los cambios hormonales y las nuevas experiencias, mientras que en la madurez los picos se dilatarían. Pero el impacto— de alegrías y penas, por ejemplo— sería más

acentuado; en estados próximos a la vejez, los picos se irían armonizando hasta encontrar una ligera ondulación o línea recta que se correspondería con cierto estado de sosiego y calma propio de esta edad. La lectura de los poemarios de Ascot funcionan —sin duda con esa intención por parte del autor— en estas coordenadas de interpretación.

SEIS POEMAS AL MARGEN

Este poemario data del período comprendido entre 1963-1965, aunque su publicación fue en 1972. Se menciona esta cronología para establecer el carácter evolutivo del “yo” poético así como el tratamiento de los temas y la gestión de emociones y sentimientos, a partir de una base de cariz comparativo que se pretende con la presente tesis. Esto no quiere decir que los poemarios no puedan tener un alcance independiente entre ellos, sin embargo, se asientan ejemplos textuales, semánticos y temáticos que argumentan una continuidad entre ellos. Por eso el análisis se presenta a modo de comparación, para que puedan observarse esas referencias y también los cambios que se dan a partir de las diferentes emociones y su alcance. *Seis poemas al margen*, se incluye, pues, a continuación del poemario *Un otoño en el aire* (1964) y por delante del poemario *Estar aquí* (1966), rompiendo el orden cronológico de publicación. En nota bibliográfica de 1972¹⁴³ de la presente edición, se indica: “aún se espera que se dé a conocer su poesía francesa que fue con la que llamó la atención hacia 1944”, poesía que, lamentablemente “no parece figurar en los archivos de la familia” (Sicot, 2017b: 369).

Seis poemas al margen (1972), como su nombre indica, se trata de una obra de extensión breve que incluye los poemas “Ventana” (pp. 3-4), “El grito” (pp. 7-8), “Uno se ha acostumbrado...” (pp. 11-12), “Puerto” (p. 15), “Del Mar” (pp. 19-20) y “La costa” (p. 23). Aparecen de corrido sin sección, aunque se puede establecer cierta correlación temática entre ellos de manera aislada —si se quiere desvincular del resto de poemarios— a partir del tema marítimo. En cierto modo, el “yo” poeta exhibe una ruta con puntos o paradas estratégicos que tienen concomitancia con el mar¹⁴⁴: el muelle, el puerto —“Ventana” (pp. 3-4)— gaviotas —“El grito” (pp. 7-8)—, barco, agua —“Puerto” (p. 15)—veleros, espuma, islas, mar barbado, viejo mar —“Del mar” (pp. 19-20)— mar, velas, sal —“La costa” (p. 23) —.

¹⁴³ “Elaborada y completada a partir de OCAMPO de Gámez, Aurora M. Y Ernesto Prado Velázquez: *Diccionario de escritores mexicanos*, México: Centro de Estudios Literarios.

¹⁴⁴ A excepción del poema *Uno se ha acostumbrado*, para significarlo por encima del resto y con un valor global— aunque se encuentre en mitad del poemario—.

Las referencias marinas son el *topos* de los escritores atravesados por la condición exilio. El mar les vincula con la inmensidad, la comunidad —el mar común a todos, sean cuales sean sus circunstancias, lo inabarcable con el misterio y con la muerte. Para muchos es el espacio intermedio entre el pasado y su presente, entre el aquí y el allí y, sobre todo, es la marca de escisión de los “yo” que integran al individuo exiliado. Bernard Sicot realiza un estudio exhaustivo sobre la presencia del mar en la poesía de los exiliados y afirma, “por su abundancia polifacética y su polivalencia semántica, el tema marino me parece una de las marcas más significativas y distintivas de la poesía del exilio: la que en el exilio se escribe y que del exilio habla” (Sicot, 2004: 5).

Ciertamente, en la poesía de Ascot, la imagen del mar está muy presente, porque es un espacio “de nadie”, ingobernable. Tiene sentido el verso de Espronceda “mi única patria, el mar”, y es que la volubilidad de las aguas, de su temperamento, de su color, incluso de su propia propiedad líquida es tan variada, tan cambiante, tan inasible, inconmensurable... El mar como entidad que absorbe un sinfín de adjetivos, de etiquetas, de posibilidades. Es el espacio idóneo para las cuestiones sobre la identidad del individuo. Tan inexplorado e impredecible que el sujeto se siente bajo una libertad que le ampara y donde no será juzgado.

El mar también tiene su propiedad de unión, en tanto a esa igualdad que provee, pero también porque los exiliados comparten con este elemento un vínculo identitario —el mar como proveedor de identidad—: “Muchos de ellos, tan ligados al mar, desde el origen, la infancia, el viaje transatlántico, sus naufragios metafóricos, al ir hacia el mar último vuelven hacia su origen” (Sicot, 2004: 22).

El elemento de la ventana se ha utilizado como un acceso al exterior, la liberación y el contacto con la naturaleza, dependiendo cómo se dispusiera; por ejemplo en el caso de “En el jardín del sueño” (pp. 80-81) se alude a la estrechez o a sus impedimentos como “persianas” y “cortinas”; o en el caso de “Nocturno” (pp. 74-75) que “da a la noche”¹⁴⁵. Esta significación se veía condicionada en negativo. En el caso del presente poema, se inicia desde la estación del invierno —con las condiciones simbólicas y semánticas que este momento concreto del año tiene para el poeta—, pero lejos de la indolencia típica que se asociaba a esta estación del año, el “yo” realiza una acción proactiva “yo subo a la ventana” (v. 3). Huelga decir que, además se hace en un dominio “limpio” (v. 2), por lo tanto, se respira un ambiente despejado. El “yo” experimenta una necesidad de contemplación y se halla frente a una “ciudad” (v. 4) que “sonríe apenas y pasa/ desligada” (v.4, 5). A

¹⁴⁵ Víd. supra

continuación, el foco vira de nuevo hacia el "yo", "yo regreso/ al lejano rumor de mi silencio" (v. 7, 8). Así, se presencia un nuevo desdoblamiento entre sujeto y sociedad, pero desde la entelequia que la ciudad funciona como un ente único y personificado mediante la prosopopeya de la sonrisa (v. 4). El poeta presenta la ciudad "desligada", sin embargo, es el sujeto el que se aleja para "seguir viejas conversaciones / que han durado en el aire" (v. 10, 11). La ciudad se erige como espacio hostil ante los ojos del poeta, práctica habitual en los discursos del exilio, "se muestra cierta tendencia a la no presencia de espacios urbanos o cotidianos, y cuando éstos aparecen, suelen ser imágenes negativas, reveladoras de soledad, carestía y encierro" (López García, 2008: 91). En este aislamiento intencionado, el "yo" continúa en su empeño de intentar, sin frutos, recuperar un pasado, esta vez a partir del recuerdo de "conversaciones". Pero tal acción se ve anulada ante la imposibilidad del "sin palabras" (v. 12), que retoma el tema de la cuestión expresiva e idiomática disfuncional, también en el sentido de fallos en la comunicación entre los exiliados y su tierra de acogida. La memoria (v. 17) vuelve a ser protagonista como herramienta de recuperación que le permite acceder a "las mismas voces, las lejanas cartas, / el gesto familiar inacabable/ y trunco" (v. 18, 20). Obsérvese el oxímoron que encarna el gesto familiar, que se supone que no se agota y que tiene una continuidad infinita, que se contrarresta con el adjetivo "trunco", que implica rompimiento. Se da otro oxímoron en el texto a dos niveles; en el primer nivel, en el verso octavo se menciona "al lejano rumor de mi silencio", se entiende en la línea que proponía Mira: "hay silencios que pueden resultar ensordecedores" (Mira Nouselles, 1996:12). En el segundo nivel, el silencio que sumía al "yo" al "declive / que susurra, antes de la tristeza" (v. 15, 16), es, a su vez, un factor de liberación "donde el silencio abierto / libera el viejo aparecer de la substancia" (v.25- 27). El "yo" se presenta en un momento reflexivo, "ensayo / cómo seguir..." (v. 9, 10), y de recogimiento, introspección y soledad. Es una pugna entre la ciudad y el individuo, es decir, continúa ese enfrentamiento entre el "yo" y la comunidad, pero esta vez se alude al desconocimiento que la sociedad tiene del sujeto, el nivel de alienación es, entonces, máximo. No hay un reconocimiento y, por tanto, el "yo" se ve forzado a regresar a un lugar donde reconocerse y ratificarse como sujeto, su pasado.

A nivel formal, el poema incurre en la habitual circularidad mediante la repetición de estructuras. En este caso no son con la literalidad a la que Ascot acostumbra, pero sí conceptualmente: "y pasa la ciudad y yo me quedo" (v. 21) que refiere a los versos iniciales "la ciudad [...] pasa / desligada" (v. 4, 5). Y también, a través de las referencias sobre el cielo, "cielo de invierno" (v. 1, 22). Se observa, con ese punto de vista, que el "yo" se

minimiza bajo la capa de la ciudad y la del cielo. Como ocurre, de igual modo, en "El grito" (pp. 7-8), poema que le sucede y que se inicia con el verso "bajo el cielo gris" (v. 1) —típico, por otra parte, de la estación invernal en la que el poeta ha ubicado su primer poema—, así que se mantiene esa intertextualidad interna entre los poemas del mismo poemario con una labor de cohesión.

"El grito" (pp. 7-8) continúa con ese tono introspectivo, "lo escucho dentro, adentro" (v. 4), que redundante en el carácter extremo de interioridad con la repetición en el mismo verso, tal es este aislamiento que le aleja de lo que ocurre en el exterior y le desconcierta: "¿Quién grita así, de pronto, en la mañana..." (v. 14). Vuelve a darse esa disociación entre el sujeto y el entorno en el que se ubica, "que soy yo el que grito / y que la gente probablemente me esté mirando" (v. 27, 28).

Ese grito interior que ya venía forjándose desde los poemas anteriores —el grito inmemorial de "En el verano, antes del verano" (pp. 18-19) o todo el grueso de voces que se generan en la garganta con dolor— tiene concreción visual en *En el balcón vacío*: "Aquella guerra que apareció un día en el grito" (min. 1', 48") son las palabras que María Luisa Elío pronuncia en *off* en una de las escenas de la película. Ya se ha mencionado la importancia del elemento del grito ligado a distintos significados según el poema concreto en el que aparece, pero siempre arrastra ese regusto de angustia y escalofrío. El grito franquea el paso del sentimiento, que aunque no encuentre una solución comunicativa mediante las palabras, consigue desobstruir esa voz en el pecho, en la garganta y la hace brotar en forma de la estridencia desgarrada de la voz del "yo". Voz que, asombrado así en el verso undécimo, acaba por reconocer después con su propia voz, pero no el grito en sí: "Quién con mi voz grita..." (v. 14); para finalmente identificar sujeto, voz y grito sin comprender cómo ha podido brotar de sí mismo ese dolor: "Sé que el grito viene de aquí dentro" (v. 20). Sin embargo, se ratifica como el autor de ese grito que por fin ve la luz: "Sé que no viene, nace, sube, rompe sus gajos, / que yo soy el que grito"(v. 23), asumiendo ese dolor que se gestaba en el interior y que había silenciado por largo tiempo.

El "yo" sufre una reificación, "las habitaciones de mi sangre" (v. 5), en esa intención de separar cuerpo —lo material— de la mente, borrando cualquier elemento físico que le atara a un lugar y espacios concretos, puesto que el "yo" está operando en un plano distinto al social, aunque él lo define como completamente real. Las preguntas retóricas que se concentran en la segunda estrofa también remiten a ese vacío comunicativo, no hay respuesta, hasta que él mismo "yo" decide contestarse a sí mismo. Se puede entender, de esta manera, que se da una especie de diálogo interior que acaba siendo expulsado con

estridencia —el grito— y que será incomprensible para un entorno que no era consciente del conflicto que el “yo” mantenía consigo.

Se recogen elementos del poemario *Un otoño en el aire* con un valor simbólico similar “como una ave / con una ala rota” (vv. 12, 13) —“ala inmóvil” (v. 10) en Jardín de noche (pp. 78-79)—, que sugiere un ser impedido de una de sus cualidades inherentes como es el vuelo, en el caso del ave, ser privado de libertad. En el caso del individuo, por tanto, es un ser mutilado, todo ello para presentar el “yo” bajo una inferioridad de condiciones frente a las reglas que la vida —y el tiempo— dispone.

Ese aislamiento del “yo” encuentra su máximo desprecio en la negación de amor “los seres queridos hoy ya muertos” (v. 10). Recuérdese que en *Un otoño en el aire* (1964) se aludía a los mismos “seres queridos” como pilares a los que aferrarse a pesar de las inclemencias que padecía el “yo”. Sin embargo, en este poema confiesa y asume la pérdida. Se trata pues, de un proceso de asimilación que encaja a la perfección con el poema siguiente. “Uno se ha acostumbrado...” (pp. 11-12) se destaca del resto de los poemas del poemario por el tono de conformismo y porque no presenta una ligazón con el ambiente marino. Así, se contrarresta la vehemencia del grito que sale expelido del “yo” con un estado de resignación tolerada que discrepa con el resto. Esto se debe a ese fluctuar al que se hacía referencia en cuanto a la descripción de las emociones en Ascot. Tiene, pues, coherencia que a veces el “yo” se rebele y, a veces, pierda ese ímpetu e interés y se muestre sumiso.

“Uno se ha acostumbrado” (pp. 11-12)¹⁴⁶ consta de treinta y dos versos irregulares con rima libre en asonante. Se estructura en cuatro estrofas de nueve, ocho, diez y seis versos. La primera, segunda y última estrofa se inician con el verso anafórico "uno de ha acostumbrado" que da título al poema, con una ligera modificación en la segunda estrofa con la partícula aditiva "y" que aporta énfasis a la ilación de la estructura, ya que la siguiente estrofa, la tercera, rompe la pauta con una negación y el cambio del tiempo verbal, "uno no se acostumbra" (v. 18), que se repite a modo de epífora (v. 26). El verso se repite como anáfora (vv. 1, 5, 10, 14, 17, 27) a lo largo del poema, se trata, nuevamente, de un poema a modo de lista. La ruptura de esta anáfora en la tercera estrofa marca, así, la relevancia y la destaca del resto. El resto de estrofas se ubica en un tiempo pretérito que, aunque tiene condición de inmediatez, se plantea en términos de ciclicidad y, por tanto, de rutina, con lo que resulta imposible establecer un inicio en un período temporal. La tercera

¹⁴⁶ En la reproducción de este poema en *Un modo de decir* (1975) se acompaña de la siguiente dedicatoria, “a Gabriel García Márquez y Mercedes”.

estrofa se extiende en un momento presente que abarca un período extenso y en contraposición—de ahí la negativa. Supone, pues, un cambio respecto a esa rutina, pero también una postura firme de no aceptación, sin ser de rechazo. No obstante, la cuarta estrofa regresa a la línea temporal pasada a modo de analepsis. No solamente es una transición entre tiempos —pasado a presente y a pasado de nuevo— sino de estados. El pasado supone para el “yo” poético un estado de resignación, un eterno letargo de recuerdos en nada fecundos, un ejercicio de memoria estéril, es un estado de melancolía aunque sin hastío, solo conformismo. La tercera estrofa plantea una nueva actitud vital, una posibilidad de cambio, de no aceptación, detractora de ese presente impuesto. Sin embargo sucumbe, "uno no se acostumbra a seguir viviendo" (v. 26). Es el propio “yo” poético el que rechaza ese avance. Esto es comprensible en tanto que esa zozobra de vivir anclado en el pasado le otorga cierta comodidad y seguridad, mientras que el hecho de enfrentarse a la otredad le supone un riesgo. La tercera estrofa aparece marcada en estos términos de malestar, "a la carne que toco, ahora, en esta tarde que digo mía" (v. 19). En este verso se observa bien como el adverbio se apostilla entre comas, para darle énfasis, señalando con vehemencia el momento, "esta tarde", que se indica déicticamente y, no obstante, se desprecia con un "que digo mía". Realmente, se trata de una convención; el “yo” poético no se siente parte del momento. Lo evidencia también con la repetición del determinante “otra” —y sus variaciones morfológicas— "otra tarde" (v. 21), "otra carne" (v. 23), "otras persianas" (v. 24) que entran en disputa con los déicticos "esta mi habitación", "este sol" (v. 20), "estas persianas" (v. 20). Imitando el verso décimo noveno, "que digo mía", en el vigésimo segundo verso, "que se llamaba tarde", con esta técnica se aleja y rehúsa de ese momento. Prefiere quedar anclado en un pasado, aun y no serle gratificante, que emprender un pasado con el que no concuerda. Tal eventualidad sugiere a ese sentimiento de no pertenencia a ningún lugar propia del exilio. Cristina Peri Rossi lo describió de este modo en su poema *El viaje*,

Desde entonces
 tengo el trauma del viajero
 si me quedo en la ciudad me angustio
 si me voy
 tengo miedo de no poder volver
 Tiemblo antes de hacer una maleta
 -cuánto pesa lo imprescindible-
 A veces preferiría marcharme
 El espacio me angustia como a los gatos
 Partir
 es siempre partirse en dos (Peri Rossi, 2022: 327, 328)

En efecto, la condición del exiliado se define en la convivencia interna de dos sentimientos opuestos y que se enfrentan, generando un sentimiento de angustia sempiterna que "parte en dos".

El sol aparece como primer elemento clave. En efecto, como ya se ha comentado en otras ocasiones, la luz —sobre todo la natural— es una constante en la obra de Jomí García Ascot. Se trata de un elemento de positividad, de esperanza y, por tanto, bienestar. Aunque en alguna ocasión adquiere connotaciones o matices que condicionan ese carácter positivo, el sol siempre se manifiesta en el marco de elementos terapéuticos en los versos de sus poemas. También se muestra el elemento de las palomas, aunque propiamente no se haga referencia a estas aves, sí se presenta la referencia a los pájaros y, en numerosas ocasiones, al acto de volar. El tópico del vuelo de las aves como símbolo inequívoco de libertad también lo recoge García Ascot en "Hacer un poema" (pp. 16-17). Los elementos celestiales, como lo pueden ser también las estrellas, refieren siempre a sensaciones de carácter placentero en los poemas de Jomí García Ascot. Son paralelismos que, aunque relevantes, se comparten con muchos otros autores y creaciones.

La identidad tiene un papel relevante, tanto es así, que se repite de manera obsesiva en las temáticas del exilio; en el poema se moldea a partir de dos ejes vehiculares. La identidad del pasado, reconstruida a partir de recuerdos, y la identidad del presente, elaborada a partir de la otredad y la distinción.

Nuevamente aparece esa insatisfacción lingüística, pero esta vez no lo hace en forma de crítica o reproche, sino con pesar. El poema funciona en estos términos de aflicción. Existía una posibilidad de comunicación, pasada, "que se llamaba tarde" (v. 23); al utilizar un pretérito imperfecto se otorga esa sensación de un pasado recuperable, no es una acción finita o inalcanzable, se mantiene abierta esa puerta a la esperanza. En la última estrofa se habla del "hueco"(v. 29), esa oquedad atestigua una existencia primitiva, ese vacío es el resultado de algún momento en que estaba lleno con un lenguaje que le unía a un pasado. A través de la comunicación, el poeta recupera vivencias, el hecho de conectar con estas, una manera de transmitir, está dando veracidad y realidad a los hechos, "de otra carne más mía, de un verdadero sol" (v. 24). La sensación de posesión y de percepción como propiedad es lo que da identidad y funciona como testimonio de realidad. No solo cara a la galería sino para el propio ego del poeta.

El padecimiento que se describe aparece como monótono; incluso sin ser bienvenido, no es hostil. La costumbre es, a la vez que sangrante, una manera de mantenerse en ese limbo entre el pasado y el futuro. El presente transcurre intentando

acceder a un pasado para reconocerse, pero teme e imposibilita la aceptación del futuro que se aproxima. De ahí el verso "uno no se acostumbra aún a estar viviendo" (v. 27), es decir, el tiempo transcurre y alega al "yo" poético de un pasado que quiere alcanzar y reivindicar a toda costa. Tal situación, le crea un conflicto de identidad, en tanto que no puede ratificar unos orígenes que le determinen como ser actual.

Si partimos de la base de la "idealización del exilio" (Segovia, 1995), hay que suponer cierta mitificación de este y de los discursos que se generen. Hay que entender que esta rendición que Ascot describe también viene determinada porque la hostilidad que siente es producto de un sentimiento intrínseco de su condición como exiliado, no tiene una incidencia directa con su tierra de acogida, como bien explica Aínsa, respecto a Uruguay,

en ese país generoso que nos había acogido sin ambivalencias. Nadie podía sentirse verdaderamente desterrado o expatriado [...] tantas facilidades tenían los españoles, desde la ciudadanía legal adquirida sin dificultad hasta los derechos cívicos y políticos que permitían ser electores y elegidos en un sistema democrático indiscutido y único en el continente. (Aínsa, 2017: 17)

No solo Fernando Aínsa defiende el exilio en Uruguay como un lugar de acogida real, siempre se ha autoproclamado como "hombre de dos mundos", (2017), también María Luisa Elío, que tanto ansiaba regresar a su tierra natal, admite que "era mucho más mexicana de lo que ella creía" (Mateo Gambarte, 2014: 77). María Teresa León exclama con júbilo sobre su lugar de acogida "¡Alabada seas, ciudad hermosa de América, por haberlos resucitado" (León, 1970; 420), y exhibió su pena cuando tuvo que marcharse del "país de corazón más hermoso con nosotros" (Ferris, 2017: 346). Debe diferenciarse entre la hostilidad que el yo siente en tierra extraña a la que realmente experimenta real. Porque si bien es cierto que el individuo puede sentir rechazo, diferencia, por su *translocación* (Acevedo, 2014) a nivel existencial y que eso condicione e incida en sus experiencias reales, bien debe pensarse en cómo hubieran sido esas experiencias de haberse quedado en España:

pensad en los miles y miles de seres que se acercaron en Alicante hasta la orilla de mar convencidos de que no iban a ser abandonados por los países democráticos, convencidos de que llegarían los barcos que no llegaron nunca. Pensad en los suicidios de la desesperación. En la agonía de los que se tiraban al agua para alcanzar la lancha del barco inglés que llegó con la orden de no recoger estrictamente nada más que a los miembros de la Junta de Defensa de Madrid. [...] Comenzó por toda España la caza del hereje, del masón, del comunista, del soldado republicano, del que no estaba casado por la iglesia, del que leía libros prohibidos, del que expresaba su descontento hasta por escrito. (León, 1970: 389-390)

O los que tuvieron que lidiar con la Segunda Guerra Mundial, "los que fueron a Europa de la segunda guerra. Esos, lo pasaron horrible, desde luego" (Salado, 1983: 4).

Por lo tanto, hay que discernir entre estos aspectos cuando se pretende una aproximación literaria a un autor, sobre todo aquellos que han padecido experiencias traumáticas como el exilio. Huelga decir que "el lenguaje poético es el que menos referencias espaciotemporales necesita y el más apto para expresar sentimientos" (Mateo Gambarte, 2014: 83). La poesía de García Ascot propone un modelo de discurso desde el aspecto híbrido del diario vital, el sentimiento poético y la duda existencial del "yo" a partir de lo que suscitan los recuerdos de un pasado en él. Es lógico, pues, que la memoria adquiera mayor protagonismo en el momento en que justamente el "yo" se da cuenta de su evanescencia:

Devenus poètes, c'est la mémoire qui aurait dû leur fournir un succédané du retour, leur indiquer le chemin qui conduit au passé, à des temps et à des lieux d'une enfance espagnole où ils auraient retrouvé [...] images susceptibles de fonctionner comme des racines, pour eux qui sont *déracinés*, comme une patrie profonde, pour eux qui sont *ex-patriés*, vers laquelle il serait loisible de retourner à volonté. (Sicot, 1999: 192)

De ahí el creciente temor a la pérdida, como se refleja en los primeros versos de "Puerto" (p. 15): "y heme aquí, tan solo temeroso / de llevar mala carga, como un barco de larga travesía" (v. 1, 2), "la ausencia de memoria se revela así como un tema obsesivo" (Mateo Gambarte, 2014: 85). Sin embargo, para Ascot no es válida cualquier manifestación de la memoria, debe estar basada en la percepción para que pueda establecer anclajes funcionales con el presente en el que se halla; de ahí el sintagma "mala carga" y esa referencia a "que parte del grano está podrido" (v. 4). Nuevamente traslada el peso de la acción sobre los sentidos. La vista ocupa un lugar privilegiado —como ya ocurría en *Un otoño en el aire* (1964)—: "veo el humo que sube lentamente" (v. 16), seguido por el olfato, "un vago olor a pan" (v. 18), "olor de la sustancia" (v. 20); el tacto, "árida sal" (v. 19), "la piedra, su peso" (v. 21), y el oído, "el eco de mis pasos" (v. 21).

Las reflexiones que Ascot mantiene en sus poemas acerca de lo fidedigno que es el recuerdo para con la realidad vivida son, por una parte, para él mismo, para satisfacer sus ansias de pasado, para darle entidad y ratificarse en ese marco temporal concreto, pero también con ese compromiso de verdad que pretende con su discurso poético. En esta línea, debe entenderse que la memoria es, para el exiliado, un lastre, una atadura, pero que a la vez le permite reconstruir una identidad perdida. Esta esperanza que alberga el "yo" se

convertirá en su mayor azote, pues su condición humana no le permite traspasar unas leyes naturales¹⁴⁷.

En "Puerto" (p. 15) se reconoce que el lugar presente no es el lugar de origen, pero "tal vez es otro puerto, pero es tierra" (v. 9); asume que, pesar de todo, ese lugar es, en cierta manera, un hogar, y se aleja "de donde yo partiera, quizás, / hace ya tantos años" (vv. 7, 8). Ese nuevo espacio le permite ciertas comodidades, "quedarme fumando por las noches / a hablar con las familia y los amigos" (vv. 11, 12), En unas declaraciones, no exentas de polémica y teniendo en cuenta que las condiciones personales de persona son distintas —dichas particularidades, diferencias corroboran la diversidad que se engloba bajo los términos de exilio y exiliado—Ayala proclamaba,

Yo varias veces he insistido en que el exilio se ha magnificado y se ha dramatizado en exceso. Nosotros nos fuimos de una España que quedaba en la miseria e íbamos a lugares donde podíamos ir viviendo de manera normal, de modo que las jeremiadas acerca del exilio me parecen un poco injustificadas y bastante literarias. Últimamente ha dicho Rosa Chacel que ella se lo había pasado muy bien. Yo no diría tanto como eso, pero tampoco lo pasamos mal; podíamos trabajar, escribir lo que quisiéramos [...] Me refiero, claro, a los que marchamos a países de Iberoamérica [...] (Salado, 1983: 4)

El "yo" se insta a "aprender" "una canción [...] / que no tenga que ver con la nostalgia" (vv. 22, 23), dando a entender la necesidad que empieza a tener de salir de ese bucle temporal que le jala y le sume en la pena, la imperiosa urgencia de comenzar a vivir un tiempo y espacio que no son de los que "yo partiera, quizás, hace tantos años" (vv. 7,8), pero que le apremian a encaminarse, "yo voy hacia" (v. 20) ese "ancho puerto" (v. 5) que le "espera, bajo el sol" (v. 5) y que es un continuar de la vida.

"We thought there was no more behind but such a day tomorrow as today and to be a boy eternal", esta es la cita de *The Winter's tale* de Shakespeare¹⁴⁸ que precede a "Del mar" (pp. 19-20) y va en consonancia con esta necesidad de progreso, de perpetuar una actitud y comprensión de la infancia que no le permite desarrollarse en un presente acuciante que le reclama. La postura que se muestra en este poema es de un sujeto que contempla el pasado con un alcance de *beatus ille*, "y recuerdo , en la mirada clara, /

¹⁴⁷ Las leyes naturales no operan en el reglaje edificado por la humanidad —al que no está sujeto ni vinculado en esencia, sino que puede decidir aceptarlas o quebrantarlas, sin embargo, "los objetos naturales sigue patrones generales ineludibles, las leyes naturales" (Pagés, 2008).

¹⁴⁸ Obra de William Shakespeare publicada en 1623. La trama se basa en la sospecha de la infidelidad de Hermione, la esposa del Rey de Sicilia, Leontes con su amigo de la infancia, Políxenes, el rey de Bohemia. Este, temeroso, huye y Leontes encarcela a su esposa. Ella da luz en la prisión y condena al bebé al destierro. Se declara la inocencia de los acusados, pero la madre y el hijo mayor legítimo mueren. Leontes hará un viaje de expiación de la culpa hasta que su hija desterrada aparece y se promete con el hijo de Políxenes. Finalmente se reúnen y perdonan y Hermione regresa a la vida. Es una obra de viajes, de nostalgia por la tierra y de esperanza; no es baladí que Ascot haya traído a colación, precisamente esta obra de Shakespeare. El elemento fantástico final, la estatua de la reina cobrando vida, se entiende como una metáfora en la que él, que ha pagado un castigo que no merecía, será restituido finalmente.

aquellos girasoles: /la aventura" (v. 26, 28). De nuevo el mar es evocador de momentos que le conmueven, además de portador de verdad "tiende el mar la verdad de su yacer entero" (vv. 3, 4); en esta mirada se aprecia la fascinación de los niños ante lo desconocido "vi, cerca de Jamaica, sonreír a las Antillas / y la arena dorada de doblones / de Barbados, la antigua" (vv. 18-20), además de la prosopopeya que conecta con esa manera con la que los niños explican o perciben la realidad. Aparecen de nuevo el color dorado y la antigüedad como elementos recurrentes en otros poemas de Ascot¹⁴⁹.

Igual que el cromatismo tiene cierta relevancia por su capacidad de sugestión en el plano intertextual de simbolismos entre poemarios, también lo tiene en las partículas locativas espaciales —sustantivos, adverbios, relativos, preposiciones y determinantes— "arriba" (v. 5), "donde" (v. 7), "alta lejanía" (v. 7), "allí" (v. 9), "sobre la espuma" (v. 9), "hacia" (v. 14), "Juan Fernández" (v. 15), "Indias Violetas" (v. 16), "lagunas de Papéete" (v. 17), "cerca" (v. 18), "Jamaica" (v. 18), "Antillas" (v.18), "Barbados" (v. 20), "aquí" (v. 21) "tras" (v. 22), "sobre tu lomo" (v. 24), "aquellos" (v. 27); y temporales "día" (v. 9), "hoy" (v. 21), "año" (v. 22). Este recorrido espacial engrana la ruta marítima que el poeta desarrolla en *Seis poemas al margen* (1972) y que termina con "La costa" (p. 23).

Se trata de un poema de seis estrofas de métrica irregular con rima libre en asonante. El poeta describe todo un marco marino penetrante que acaba por rebasarle. Sin que suceda de manera explícita, el "yo" se impregna de mar y se deja someter, "sueña entre las blancas velas" (v. 24), "bofetada de espuma" (v. 25), "sal abierta" (v. 26) y "ceguera de sol, en desbandada" (v. 28). Tomando los primeros versos en los que "canta el mar las especias / que le daban memoria" (v. 1-2), se entiende que el "yo" se rinde al oleaje de recuerdos y se deja arrastrar por la corriente, a partir de un alud de percepción sensorial que le transporta a un estado de limbo. No solo "las especias" —olfato— evocan con su olor el recuerdo, también "de clavo y de canela" (v. 16); asimismo, los colores —vista— "violeta" (v. 3), "espuma de luz" (v. 6), "sombras" (v. 7), "umbrosos" (v. 16), "penumbra" (v. 22), "blancas" (v. 24), "banderas del azul" (v. 27), "ceguera de sol" (v. 28); igualmente, los sabores —gusto— "boca de menta" (v. 11) y elementos sensoriales —tacto— "frescor" (v. 8), "temblor" (v. 10), "leve" (v. 13), "mimbre" (v. 15), "ligeras" (v. 19), "bofetadas" (v. 26). Además hay percepciones que se multiplican desde los sentidos "hálito sordo de los brezos" se refiere al olor —en la acepción de aliento— de los brezos, al tacto —en la acepción de soplo suave de viento— y al oído por esa carencia de sonido "sordo". Algo

¹⁴⁹ Víd. Supra "De noche" (una moneda antigua), "Diciembre (polillas doradas de las voces) " Nocturno" (playa de oro viejo), "Memoria de la tierra" (moneda de los dedos); todos ellos de *Un otoño en el aire* (1964).

parecido ocurre con "risa de geranios" que refiere al sonido de la acción de reír y al olor que desprende esta flor. Hay una considerable presencia de la naturaleza vegetal en los poemas de Ascot, aquí los "brezos" (v. 9), los geranios (v. 12), el "clavo" y la "canela" (v. 16), el "mangle" (v. 23), José Ramón López apunta precisamente sobre esta cuestión,

no extraña que el exilio se defina por oposición al espacio perdido y que éste se concrete reiteradamente en imágenes naturales. Árboles (hojas, raíces, ramas), mar (olas, fuentes), montañas, valles, viento, nubes [...] forman un corpus de referentes que definen al espacio de la rememoración y el deseo del yo que, por contraposición, se oponen a una naturaleza exiliada que solo sirve si es proyección del recuerdo perdido (López García, 2008:92)

En cierta manera, conecta con el estado más primitivo del ser, conecta con su lado instintivo y menos adulterado por la urbe. El mar como espacio de inmensidad, sereno, pero salvaje, inescrutable e indómito se asemeja a las fluctuaciones del ánimo del "yo". Tiene, además, un concepción que invita a la reflexión, a la actividad de filosofar,

El mar está blando, mar, dulce. El mar es, como ha dicho un poeta español, el sendero innumerable. Todo en él es camino. De nuestra voluntad depende el elegir uno u otro. Esta elección es un punto difícil en nuestra vida. Ante el mar nos acucia con mayor viveza nuestro espíritu. Ante el mar sentimos más fuertemente el deseo de tripular nuestros pensamientos (Meabe, 1925: 16).

En ese cavilar, el "yo" confiesa la nostalgia que le produce el no poder recordar, "el corazón nostálgico de sombras", y se refiere a esa necesidad de anclaje que los recuerdos le proveen, ese respaldo identitario que el exilio arranca y conduce a un desarraigo físico y espiritual. De esa manera, a modo de placebo, el "yo" encuentra en la recurrencia del recordar una zona confortable, de seguridad que, aunque falaz, todavía le proporciona un atisbo de control sobre su vida.

Seis poemas al margen (1972) casa con la idea de "laberinto", tan socorrida en el tema del exilio,

El laberinto es una construcción imaginaria. Es una manera de ensamblar sentido, de significar. El laberinto, al igual que la escritura, es un signo. Como tal, ha de ser leído, descifrado, interpretado. Lo decisivo, pues, no es su existencia real, material, sino servir de artilugio, de estratagema discursiva (Caudet, 2001: 285)

No obstante, no se da esa sensación de angustia ni una necesidad imperiosa para abandonar ese espacio-temporal de carácter claustrofóbico. Ascot ha trasladado el espacio laberíntico cerrado a la infinitud del mar. Esto permite postular que hay cierta decisión personal y meditada de persistir en un pasado imposible —aunque se haga en pos de un objetivo concreto— y que, a pesar de la crisis de angustia e identitaria que este viaje infinito le acarrea, el recuerdo es esencial como fundamento de la existencia del ser. En términos filosóficos, respondería así a las preguntas existenciales típicas; para saber a dónde vamos

es crucial e indispensable saber —y entender— de dónde venimos. Es más: es tarea del individuo recuperar este origen para poder formarse con entidad en un futuro. El espacio del mar en Ascot se consolida como solución funcional entre las deixis del “aquí” y el “allí” —que componen los títulos de los dos siguientes poemarios del poeta publicados, *Estar aquí* (1966) y *Haber estado allí* (1970)—: “el aquí del exiliado siempre exige el recuerdo del allí, y viceversa. Como resultado, la existencia del expatriado se halla en algún lugar entre el aquí y el allí, el ahora y el entonces” (Ugarte, 1999: 26).

ESTAR AQUÍ

Este poemario se publicó en 1966. Se divide en cuatro secciones, a saber: “Tierra” (pp. 6-18), “Decir” (pp.19-41), “Estar aquí” (pp. 43-76), que da título al poemario, a una sección y a un poema (aunque este se incluye en la sección “Tierra”) y, finalmente “Otros cambios”(pp. 77-94).

El exilio es el reinado de la deixis, de la condición a través de la lengua en todas sus manifestaciones, lingüística, literatura, pragmática, semántica. Presencia, espacio y tiempo son las constantes en la poesía de Ascot, son el resultado de una búsqueda identitaria de uno mismo. Más allá del exilio, es un encuentro con el propio ser: “Dans l'écriture de l'exil, avant d'être plus que « ser », avant d'être une respiration, « estar » c'est être-là et non ailleurs, c'est-à-dire ne plus se trouver là-bas dans l'espace perdu d'avant l'exil” (Sicot, 1999b: 177). Los adverbios de lugar se convierten en representantes del paradigma espacial entre lugar de origen y lugar de acogida —o estancia— y entre pasado y presente, porque el “allí” se enmarca en un contexto temporal concreto, es decir, el “allí” contemporáneo no es el “allí” que refiere la literatura del exilio. De ahí toda la problemática del retorno imposible, puesto que el tiempo es irrecuperable, pero el espacio en un tiempo concreto también. Los espacios se remiten desde la inconcreción lingüística por dos adverbios que generalizan un espacio/ tiempo. “Lié à « aquí », ou élidé, « estar » participe donc bien à l'expression de l'espace bipolaire de l'exil, ces deux points, à peine nommés autrement que par deux adverbes (« allí »/« aquí ») entre lesquels s'ouvre” (Sicot, 1999b: 179).

El “aquí” aparece condicionado por la percepción del “allí”, de hecho la existencia implica la del otro en la literatura del exilio, entendiendo que no siempre tienen un referente espacial concreto, ni siquiera real, a veces son prefiguraciones espaciales del propio individuo que se cuestiona su propia identidad a propósito de un origen. La peculiaridad de la pléyade de hispanomexicanos es que, precisamente, no se siente

arraigada a ningún espacio, su naturaleza es la desubicación. Ese "estar" desubicado compromete, a la vez, el tiempo presente donde no siente que el "aquí" —ni el "ahora"— les defina, signifique, si acaso tampoco les pertenezca.

Sans présent temporel et spatial, conviés à un futur des plus douteux - le retour -, enfants de la guerre et de l'exil à qui l'on a volé et le temps et l'espace de l'enfance, les poètes hispano-mexicains, c'est-à-dire longtemps ni vraiment espagnols ni vraiment mexicains, apparaissent bien comme des paradigmes de la dépossession, de l'insoutenable minceur de l'être (Sicot, 1999b: 171).

En esta tesitura especial debe entenderse el poemario *Estar aquí* (1966) de Ascot que intenta anclarse en un tiempo y espacio que le sean propios —le respondan la pregunta sobre su identidad— estableciendo un diálogo literario entre espacios y estancias. "Si le retour de ces poètes ne peut se faire par la mémoire, il se fera donc, avant tout et surtout, par ce qui se trouve "à la racine de la langue elle-même", c'est-à-dire par les mots et dans les mots (Sicot, 1999: 203). Escribir desde un "aquí" impropio —el exilio— sobre un "allí" que tampoco es conocido, implica, como una consecuencia inevitable, el constructo de un espacio entre imaginado, recordado desde la idealización y el recuerdo de *altri* y recreado desde la literaturización. Resulta lógico pues que se den elementos de sujeción que se repitan de manera constante, pues actúan como resortes de la memoria y, simultáneamente, como elementos de creación poética.

TIERRA

La primera sección es "Tierra", término que implica no solo un espacio, sino una tangibilidad, un anclaje, como si a través de la palabra, el "yo" se aferrara al suelo. Entendiendo "tierra" como patria, como origen, como brote de vida, nacimiento y estancia. En esta sección se incluyen los poemas "Percepción" (p. 7), "Dormido en la yerba" (pp. 8-9), "Tierra" (p. 10) —que comparte título con la sección—, "La casa del verano" (p. 11), "Vuelo" (p. 12), "Estar aquí" (pp. 13-14) —que comparte título con el poemario—, "Día" (p. 15), "Uno mismo" (p. 16) y "Hay tanto tiempo por decir" (pp. 17-18). Es relevante que el último poema dé pie a la siguiente sección "Decir" (pp. 19-41), ya que suele ser habitual en Jomí García Ascot esta voluntad de hilvanar los poemas y los poemarios para así dar cuenta de la evolución de inquietudes del ser humano y su cambio en el enfoque de las temáticas. Lo hace desde un "yo" personal, pero con pretensión globalizadora.

Ya en la primera sección se revela la filosofía de Ascot entre la presencia y estancia, el ser y el estar. García Ascot consideraba que "el *estar* es fundamentalmente *presencia*" (García Ascot, 1949: 22). Es, indefectiblemente, una sentencia reivindicativa como

individuo perteneciente a una comunidad. Ramon Xirau lo definiría como “el estar nos pone en situación, nos instala, nos coloca. Nos coloca en el espacio y nos instala en el tiempo. [...] El “soy” es un deseo y es una asfixia. El “estoy es una realidad concreta. Estar es respirar” (Xirau, 1953: 58). La “tierra”, pues, actúa como ese amarre del ser a un espacio, a un tiempo, en definitiva, a una identidad —a un ser— a una vida.

“Percepción” (p. 7) es el poema que abre el poemario y la sección. Empieza como si de un guión cinematográfico se tratara y la primera palabra, apuntalada con los dos puntos, es decir, que va a ser definida o explicada, es “Espacio” (v.1). El poema se presenta en cuatro estrofas que operan de dos en dos en forma de estructura cruzada, la primera (vv. 1-6) y tercera estrofa (vv. 11-15) —referida al exterior—, por un lado, y la segunda (vv. 7, 10) y cuarta (vv. 16-20), por otro lado —referida al interior—. Se intercambia la impersonalidad del exterior frente al “yo” para marcar esa dualidad “fuera/ dentro”, “realidad/sentimiento” y la “percepción”, de ahí el título del poema, que es el filtro, el lugar de comunión de los distintos espacios. Esta percepción se hace a través de la mirada, “el mirar nos enlaza”(v. 16). Aunque Jomí García Ascot se vale de la plenitud de los sentidos para percibir la realidad exterior, la vista tiene, en la mayoría de los poemas, un papel destacado por encima del resto de sentidos. Y es que “la vista es el sentido por excelencia, la palabra ‘imaginación’ (*phantasia*) deriva de la palabra ‘luz’ (*φως*), puesto que no es posible ver sin luz” (Serés, 1996: 55).

Lo exterior se traduce desde la impersonalidad: “se adelanta” (v. 1), “se describen” (v. 11), y la tercera persona: “entran” (v. 12), “Su forma” (v. 12), frente a la primera persona, el “yo”, que ocupa la voz del sentimiento: “voy sintiendo” (v. 7) “me hace mundo” (v. 19). El contacto que se da entre ambos espacios pasa por un estado de permisividad del “yo”, (“el abandono manso” v. 8) y del exterior (“me recibe y me asume” v. 18), se trata, pues, de un intercambio sereno, negociado entre ambas entidades. El “yo” se describe como un balcón, “soy un balcón en fiel de dos presencias” (v. 17), por lo tanto se halla abierto a esa percepción. El elemento del balcón tiene un simbolismo especial en Ascot atendiendo a su película con tal título, *En el balcón vacío*. “para hablar del imposible retorno, la metáfora del balcón, presente ya en la película de García Ascot, *En el balcón vacío*, balcón vacío, casa de la que no franqueará las paredes” (Sicot, 2021: 59), en este caso, el balcón es un lugar de percepción, de llegada de algo del exterior que “en el mundo me entrega la existencia” (v. 20).

Con este poema, Ascot sienta las bases de su creación poética, la percepción será el “espacio” donde converjan realidad y sentimiento y la que permita la reflexión del tiempo y

espacio desde la objetividad subjetiva —es decir, en la paradoja constante— del “yo”. A partir de la evolución que se percibe en el cómo de la “percepción” y en el sentimiento y sus reflexiones resultantes, se establece ese cambio en el “yo” y, por ende, en sus composiciones, refrendando así la tesis de “diario vital poético”.

“Dormido en la yerba” (pp. 8-9) es el poema que sigue en el poemario. Ya se ha hablado de la relación estrecha que compartían Emilio Prados y Jomí García Ascot, la poesía del segundo está plagada de referencias —y creencias compartidas— con su maestro. En este caso, la coincidencia es también en el título compartido del poema. No obstante, guarda también relación con otro poema de Prados “Y aquí dormido está” (2000: 215) donde los versos llegan a coincidir: “Y aquí dormido está / tembloroso, en la tierra, / pensando en que, al se hombre: / alma fiel es del centro / candente de su espera...” (vv. 1-5). Obsérvese cómo ambos poetas describen ese contacto con la tierra, como si hubiera un deseo de fundirse, de enraizarse al recuerdo a través de esa capacidad de brotar la vida. Y es que el poema “Dormido en la yerba” (pp. 8-9) encaja con la totalidad del “Libro segundo” de *Jardín Cerrado*, “que viene a representar, de hecho, la existencia toda del poeta ensimismado en su nostalgia y en su sueño” (Díaz de Guereñu, 2000: 89). De nuevo la percepción de los sentidos, el roce, es lo que suscita la evocación del recuerdo, así como en Prados “le devuelven el dolor de existir gracias al aroma de una flor o al contacto del viento” (Díaz de Guereñu, 2000: 88, 89). Aunque no se menciona de manera directa, el dormir sobre la yerba induce al “yo” a ese encuentro consigo mismo en un espacio y tiempo trasladados en la realidad, mientras que Prados “sólo se siente ser al cantar su añoranza o en el sueño” (Díaz de Guereñu, 2000: 88). La propuesta de Ascot se extiende en otras circunstancias, agotando los escenarios de vocación posibles y multiplicando los planos de realidad para recrear el pasado.

A nivel estilístico se trata de una composición de seis estrofas con métrica irregular y rima libre. La estructura se organiza mediante la ciclicidad con formas paralelísticas y las repeticiones anafóricas al inicio de cada verso (“he dormido en la yerba”, vv. 1, 4, 10, 25) con las transmutaciones de “he dormido en el aire” (v. 15) y “he dormido en el sueño” (v. 22) para destacar los espacios de realidad, recuerdo, frente a la idealización y el sueño.

Los elementos naturales propician esa conexión con la tierra, con el sentirse anclado (“y he sentido en mi cuerpo la ancha tierra”, v. 2) como si se integrara con el elemento. Pueden verse resquicios del pasaje bíblico de la creación del ser humano a partir del lodo y es que ese apego a la tierra tiene que ver con ese intento de relación con el origen del ser. El “yo” se entrega al sol, se dilata en simbiosis con la tierra “bajo el peso del sol,

desparramada" (v. 3). La primera y la tercera estrofa se engarzan a espacios de vida en un *locus amoenus* en el que el "yo" es atravesado por la naturaleza, como formando parte del paisaje, como siendo paisaje "con el cuerpo cruzado de cigarras" (v. 11). La segunda estrofa se ancla en un espacio del recuerdo en el que la mirada sobre la realidad se desplaza a la mirada de la imagen de la memoria que está fijada mentalmente: "cuando los lentos bueyes del recuerdo/ empujan a las nubes a través de mis ojos/ sobre el valle/ inmóvil de palomas" (vv. 6, 9). La cuarta estrofa se despliega en el espacio de la idealización, el aire le provee lo etéreo para elevarse "hacia el allá" (v. 20), la quinta estrofa traspassa esa realidad hacia "el sueño" (v. 22), un espacio de paradojas en cuanto al movimiento ("vértigo inmóvil", v. 23). La última estrofa es la antesala de la creación, "el vasto silencio donde se oye/ sobre mi corazón/ pasar el cielo", en el oxímoron silencio/oír es donde reside el sentimiento del "yo" a propósito del exterior "cielo"; donde el individuo se prepara para la exteriorización de este sentir.

Nuevamente, se trata de un poema desde la serenidad, aunque empiezan a despuntarse las primeras desarmonías entre espacios, porque la presencia de uno requiere la exclusión del otro, entre presencias y ausencias dentro de un tiempo y espacio el "yo" intentará un pacto en el que, irremediabilmente, él será descarte.

La tierra será el elemento de relación en esta sección del poemario, además de ese anclaje del "yo" a un espacio de realidad tangible. "Tierra" es también el título del siguiente poema (p. 10). Y ya se da la primera inflexión tonal y léxica que apunta al inicio de esa escisión entre el "yo" y el espacio, la estancia y el tiempo. El primer adjetivo es muestra de esa discordia, "áspero" (v. 1), que choca con la descripción de "colinas de miel" (v. 18) del poema anterior. Además, frente a la "ancha tierra bajo el peso del sol, desparramada" (vv. 2, 3), ahora es "indiferente, henchida / por el sueño ciego / de su peso" (vv. 2-4), y del del abrazo con el que se fundía con el "yo" y a la luz, se pasa drásticamente a una separación, caracterizada por la ausencia de visión. Como se describe en la estrofa siguiente, el "yo" se encoge hacia "el centro de la sombra" (v. 6). Este recogimiento —"replegada en sí misma" (v. 5)— representa una intromisión en el "yo", por lo tanto, se trunca el inicial intercambio que se proponía en "Percepción" (p. 7) y se desestabiliza a nivel literario, en primera instancia, y a nivel vital, en segunda, la relación del "yo" con su espacio y tiempo. A partir de este momento, se sucederá una batería de intentos de aproximación a ese espacio y tiempo concretos desde un "aquí" en el que el "yo" no consigue realizarse. El "yo" se desplazará desde un presente que rechaza un pasado que lo expulsa, mientras el tiempo pasa, será y estará en un aquí, a pesar de sus intentos de ser y estar en un allí. En el

recuerdo, el "yo" condensará toda su fuerza, apelando a un "tú" cómplice —el lector— que apruebe el carácter testimonial como si la aprobación de *altri* fuera suficiente para dar entereza a ese origen incierto. A partir de este momento, el poeta doblará esfuerzos para retener un recuerdo que no le pertenece, describirlo, darle consistencia y presencia desde la ausencia. Para ello, buscará consuelo y comprensión en un "tú" al que apelará constantemente y que lo acoplará en un "nosotros" inclusivo para el respaldo de sí mismo. El "yo" empieza, así, la configuración de su identidad individual en el seno de una comunidad en la que pretende integrarse, un "aquí" que se asemeje al "allí" que ya intuye imposible.

Con esta intención se inicia "La casa del verano" (p. 11) con la pregunta "¿Quién no recuerda la casa del verano?", que no tiene el mismo valor retórico que, por ejemplo, tomarán estos inicios en otros poemarios. Hay aquí una intención de buscar la sintonía con la audiencia y por eso aparece aislada en una estrofa aparte. En este proceder se resume otra de las preguntas que Ascot se hará —como antes muchos se hicieron—: ¿para quién escribimos? La respuesta de Ascot es evidente, escribe para, a través de la palabra, redimirse y significarse, pero también escribe para esos "yo" perdidos, para construir un espacio de identidades sin origen ni estancias, edificar un "ser", un "estar" individual y común a la vez. Esto explica que busque topos comunes en el acervo común sin atender a condiciones ni orígenes,

García Ascot retrouve ce qui semble être des réminiscences de vacances espagnoles, et même si elles se répètent en certains endroits de l'oeuvre, ce n'est que pour évoquer des restes fragmentaires de l'espace et des sensations qui y sont liées, lambeaux mémoriels ne permettant aucune reconstruction d'un univers de bonheur profond (Sicot, 1999: 195)

Acaso esta labor poética sea un intento de "puesta en común" de fragmentos que le retornan alguna certeza completa a la que asirse.

La descripción del mobiliario es un tópico en la poesía de Ascot, ya que le permite un paradigma común entre la diferencia de su audiencia. Además de su cualidad de imperturbabilidad, pues a pesar del paso del tiempo, su estatismo prevalece. Por eso, se encuentran como parte habitual de sus poemas, la mención de mobiliario se halla repartida en algunos versos de poemas, como en "entre los viejos muebles del recuerdo" (v. 18) en "Entre el cantar" (p. 20) y "otros muebles hacen el mismo ruido" (v. 38) en "Diciembre" (pp. 70-71), ambos de *Un otoño en el aire* (1964); o "conocer los pequeños crujidos de los muebles" (v. 14) "Quisiera..." (pp. 65-66) de *Haber estado allí* (1970). Lo mismo ocurre con la alusión a los armarios: "al fondo del armario la húmeda perla brilla" (v. 3) en "Los caballos del agua" (pp. 59-60), "armarios" (v. 18) en "En el jardín del sueño"

(pp. 80-81) de *Un otoño en el aire* (1964); "el frescor del armario en el verano" (v. 10) en "Un poema" (p. 26) del presente poemario y "sube el aire de todos los armarios" (v. 2) en "Inventario" (pp. 17-18) de *Haber estado allí* (1970). De igual modo sucede con el espacio de la cocina: "los sonoros olores de cocina" (v. 25) en "Ser persona y buscar..." (pp. 65-66) de *Estar aquí* (1966) y "el paso de mi vida, mientras cruzas tu suelo de cocina" (v. 14) en "Poema de ventanas y cocinas" (p. 35) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Estos elementos funcionan como flejes para la recuperación de la memoria y, así, (re) "conocer" (p. 65, 66; v. 14) un espacio del pasado. De la misma manera ocurre con "un latido lejano de pelota" (v. 14), cuando el elemento de la pelota se liga típicamente al momento del juego infantil. En una escena de *En el balcón vacío*, unas colegialas juegan a la pelota en su hora de recreo, se les escapa la pelota que va a parar a los pies de Gabriela, que está sola y aislada del resto de niños. Las niñas le reclaman la pelota —en francés— "La balle!, eh, toi, la nouvelle. Passe-moi la balle. La balle. La balle" A lo que Gabriela desconcertada repite lo sonidos sin entender "-Labal?". La otra niña repite "-La balle" y esta vez señala la pelota con el dedo. Gabriela se agacha a recogerla y dice "-Ah, la pelota!". La otra niña replica a modo de enseñanza "La- balle, la balle", (min. 33',16") Gabriela se la lanza y sonrío, como si por un instante regresara a esa infancia que le estaban —de hecho, ya había sido así— arrebatando. A partir de esta escena —por lo que se infiere después— las niñas se harán grandes amigas, y todo ha sido a partir del elemento del juego de pelota. Para Bernard Sicot, también se dan estas identificaciones entre los elementos y el espacio perdido,

Il y a bien des armoires, qui comme toutes celles de l'enfance devaient être secrètes, fermées, profondes et mystérieuses, mais seule leur obscurité fait retour et la synesthésie est insuffisante à dire la valeur de ce qui aurait pu constituer tout un univers de découverte. Le bruit rythmé d'une balle, appartenant à d'autres, vient d'ailleurs et de la cuisine seule remonte une sensation de fraîcheur mêlée à une âcre odeur d'eau de javel: à l'opposé, un bref rappel du monde concave, lumineux, sensuel, alimentaire même (Sicot, 1999: 195).

El poema se estructura en tres estrofas, la pregunta inicial (v. 1), la descripción —supuestamente— objetiva (vv. 2, 9) y el recuerdo del "yo" (vv. 10-14). En la segunda estrofa, los elementos, a pesar de su carácter positivo, aparecen connotados con aspectos negativos y opuestos "el sol en la penumbra" (v. 2), y aunque predomina el carácter positivo, en la pugna "yace en oro" (v. 2); como "el cansancio" (v. 3) que es "dulce" (v.3) porque es resultado "de aquel juego" (v. 3), "la larga pereza de la tarde" (v. 4) es agradable y está adornada con "ligera brisa" (v. 8) y "el zumbido despacio de un moscardón azul" (v. 9). Esta quietud que, por ahora, se describe placentera, si más no agradable, acabará siendo de una zozobra sofocante para el "yo", de ahí, que empiece a saturar el poema con

adjetivos que retienen la acción hasta el inmovilismo absoluto. En la tercera y última estrofa, el "yo" parece dar su testimonio como respuesta a la pregunta inicial y evoca las percepciones a través de los sentidos que la estancia en esa "Casa del verano" le sugiere.

"Vuelo" (p. 12) es el poema que abarca el tema de la creación poética a través de la palabra, reflexionando sobre la crisis del lenguaje. La inspiración se describe como el pasar del ave —su "vuelo" —y no es la primera vez que Ascot se recrea en el vuelo de las aves. La sensación de libertad, de viaje continuo y, sobre todo, la visión panorámica —contemplativa— que poseen le permiten nuevos enfoques visuales y le dan una sensación de movimiento a pesar del estatismo del "yo" que observa. Cuando el estado de ánimo afecta al "yo", también el vuelo absorbe características negativas, indicando así una angustia vital.

El poema se divide en tres estrofas formalmente, que coinciden con la estructura interna del poema. En la primera estrofa (vv. 1-6), se describe desde una posición inferior "el dibujo del vuelo" (v. 3) en la distancia "allá lejos el aire" (v. 2). Aparecen dos factores determinantes, la fugacidad y la luz "en instante de luz/ que la luz borra" (vv. 5-6). En la segunda estrofa (vv. 7-9), el "yo" se descubre contemplando ("yo miro", v. 7), él es testimonio del nacimiento de un nuevo idioma "cómo nace/ un alto idioma que el silencio fija" (vv. 7, 8). Por otro lado, se retoma el verso del poema "Dormido en la yerba" (pp. 8-9) "el vasto silencio donde se oye" (v. 26), el silencio aglutina una nueva paradoja, el idioma, un silencio que habla y un silencio que se oye, se trata, sin duda, de un idioma interior naciente, como el "yo" revela. En la tercera estrofa (vv. 10-16), el "yo" se traslada al recuerdo de "un tiempo largo, más largo que mi vida" (v. 10) y en el que se confirma el inicio de la creación, "el don de mi saliva es sombra y viento" (v. 16), que todavía no ha hallado la concreción, pero se inicia el "decir".

Para García Ascot la poesía "es la belleza a la par que la luz" (García Ascot, 1949: 12), de ahí los versos iniciales "instante de luz" (v. 4), por ello sus poemas aparecen anegados de luminosidad y contrastes. Pero, sobre todo, "la poesía está allí: alrededor y dentro de nuestro ser, en la naturaleza y en el subconsciente, en las sensaciones y en las percepciones, en lo que se siente y en lo que ven los ojos, en todo" (García Ascot, 1949: 12) ,y a partir de ahí "una sonrisa muda se despegas/ de mi nivel de tierra, oscuro helecho" (v. 13, 14), se da una separación de la tierra que le sujetaba y como un "helecho" marchito —es metáfora de oscuro—; y aunque "no me es dado el azul, ni el claro vuelo" (v. 15), sí tienen el "don de mi saliva" (v. 16) y esa será su arma en esa pugna dialéctica entre el

espacio —aquí y allí— y el tiempo —presente y pasado. De este modo, el poema anterior reafirma, en primer lugar un estancia y un espacio con "Estar aquí" (pp. 13-14).

A semejanza de lo que algunos grupos musicales hacen a partir de los títulos de *singles*, que después acaban por dar el título a un disco completo de posterior publicación, García Ascot emula esta práctica. Así la sección "Decir" (pp. 19-41) de *Estar aquí* (1966), que incluye dos poemas con el mismo título¹⁵⁰, con carácter posterior, devendrá un poemario, *Un modo de decir* (1975); que continuará con la línea anterior, titulado así una misma sección y poema. En este poemario también se recoge un poema con el título "Estar aquí". Lo mismo sucederá con la sección "Día" (pp. 10-29) de *Un otoño en el aire* (1964), se ve aquí materializada en poema. Asimismo, de la sección de *Un modo de decir* (1975), "El tiempo y lo que pasa" (pp. 19-58) se tomará nombre para una sección de *Antología personal. Poesía* (1992). En diversas ocasiones los poemas comparten mismo título como es el caso de "Tú" (pp. 36-37) en *Un otoño en el aire* (1964) y en *Un modo de decir* (1975). En la sección "Presencias" (pp. 86-92) de *Un otoño en el aire* (1964), el primer poema es "Presencia" (p. 87) y en *Estar aquí* (1966) también aparece otro poema con el mismo título. En *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), en la sección "Llegada a Teresa" hay dos poemas que funcionan en tándem, "Tu sonrisa" (p. 44) y "Otra vez tu sonrisa" (p. 47). Algo similar ocurre con la ciudad de Nueva York, diversos poemas aluden a esta ciudad, "De Nueva York" (p. 64) en *Haber estado allí* (1970) y, posteriormente, "Abril en Nueva York" (pp. 81-82) y "Otra vez Nueva York" (pp. 20-21) en *Del tiempo y unas gentes* (1986). El poema "Del tiempo y unas gentes" (p. 55) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), dará nombre al poemario inmediatamente posterior en 1986. Esta abigarramiento de títulos da lugar, incluso, a confusiones como sucede con el poema "Gina, un momento" (p. 67) de *Un modo de decir* (1975) que se recoge en *Antología Personal. Poesía* (1992) con el título de "Un momento", poema que forma parte de *Haber estado allí* (1970). Toda esta situación de nomenclaturas y reubicaciones en los poemas ratifica la hipótesis inicial de una linealidad en la obra poética de Jomí García Ascot. Este entramado lleno de intertextualidades, menciones y evocaciones conforma un conglomerado férreo entre los poemas de Ascot.

En este caso, la intertextualidad también se da en el primer verso "Qué extrañeza de estar, hoy, de repente" (v. 1) con el poema "De una nueva ciudad" (pp. 17-18) de *Del tiempo y unas gentes* (1986), que se inicia "Qué extrañeza de estar, muy poco a poco" (v. 1) en la

¹⁵⁰ "Decir" (p. 25) "Digo./ y empiezo a ser..."(v.1-2) y "Decir" (p. 38): "Decir, depositar este peso del aire..."(v. 1) ambos poemas de la sección "Decir" de *Estar aquí* (1966).

que los tempos aparecen opuestos, certificando así una evolución en el estado vital "yo". El poema se compone de seis estrofas que comparten —exceptuando la primera ya comentada— el inicio anafórico "estar aquí" (vv. 4, 10, 16, 21, 25). Se trata de una *enumeratio* de las diferentes circunstancias que rodean el espacio del "aquí" que habita y en el que "es", en la línea que apuntaba Angelina Muñiz-Huberman: "Yo amaba más el verbo ser que el verbo estar. Hasta que me di cuenta que era más importante el verbo estar" (Muñiz, 2012: 274), noción que se despliega en el poema y de ahí la constante repetición. Sin embargo, el tempo se ralentiza, se dilata en el tiempo para transmitir la zozobra de un "estar" impuesto, pero es el que ha forjado su identidad: "haber crecido/ desde los vagos soles de la infancia" (vv. 4, 5), "sabiendo algunas cosas" (v. 22), "un cuerpo de mujer, el aire, las monedas" (vv. 23, 24). Y es que su "ser" viene determinado por su estar "en donde íbamos siendo junto al tiempo" (v. 9), aunque ese estar esté carente de memoria "en medio de esta calle sin recuerdos" (v. 27). Como apunta Sicot, "On retrouve, chez Jomí García Ascot, le même double motif («estar + aquí»), avec des répétitions et des mots qui soulignent et qui disent la vacuité de l'espace de l'exil, lieu d'oubli, de passage, dépourvu de souvenirs" (Sicot, 1999b: 178).

El "yo" procura una reafirmación en su "estar aquí" frente al "haber estado allí" y se edifica toda una dialéctica poética entre "aquí/allí", "pasado/presente" y entre "yo" /*altri*. La búsqueda del equilibrio entre opuestos dará lugar a las fluctuaciones anímicas del "yo" que se reflejarán en el tono, estilo y temas de los poemas, siendo representativos de las alteraciones propias del estado del ser. La poesía será el salvoconducto de expresión que se encuentra ahora en un estado latente "bajo esta nube silenciosa y precisa" (v. 3) en pos de la exactitud que manifieste y signifique una entidad partida en algo completo, porque el origen acaba perdiendo peso frente a la estancia, el presente toma las riendas, ergo el "yo" está "sencillamente aquí/ no en otra parte" (vv. 28, 29).

Esta constante insistencia en la presencia de un aquí se irá dando a lo largo del poemario, como vuelve a ocurrir en "Día" (p. 15) "también estoy aquí" (v. 17). El "yo" busca anclajes en elementos cotidianos que le recuerden al pasado, pero que le revelan un presente: ("otras ventanas que dan a otras ventanas", v. 4) aludiendo a un entorno distinto. Sin embargo, el "yo" está abierto a la novedad y el elemento de la ventana como umbral de espacios así lo corrobora. La otredad es ahora su presente, "otras ventanas" (v. 4), "otras calles", pero es asimismo suya, se apropia de la realidad que le envuelve, intenta un compendio entre "dos presencias", una presencia en la ausencia y el recuerdo y otra presencia en el estar y el ahora: "las banderas distantes/ la mano que te alargo acuerda el

pulso" (vv. 10, 11). Será una tarea a veces demasiado complicada y que irá agotando de manera paulatina el interés del "yo" en mantener ambas entidades, como se reflejará en poemarios posteriores como *Un modo de decir* (1975) y *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Finalmente, habrá un reproche a sí mismo por no haber vivido el presente y el aquí, pero tendrá esperanza de recuperar ese tiempo perdido como ocurre en "Todavía" (p. 104).

Mientras, el "yo" también reclama a su aquí un reconocimiento, "nómbreme por el cielo que galopa en mis ojos/ nómbreme por el vuelo" (vv. 14, 15), es decir, hazme sentir que formo parte de esta "tierra" en la que ahora estoy, en la que ahora soy. Este apelar al exterior se dará en otras ocasiones de este poemario como en "Vida" (pp. 45-46): "Vida dame la sal con que pueblas el aire" (v. 1), y es que hay un deseo ferviente por parte del "yo" de encontrar su propio ser en el "estar aquí". Así lo denota "Uno mismo" (p. 16), el poema que sigue.

"Uno mismo" (p. 16) manifiesta esa bipolaridad que atraviesa a los individuos estigmatizados con la condición exilio y que tiende a crear sensaciones de vacío, "el otro que llevamos/ nunca lleno" (vv. 1, 2). El "yo" intenta preservar una identidad, "medir con los ojos la distancia/ entre el pulso y el viento" (vv. 8, 9), y, a la vez, "ir levantando/ nuestra instancia" (vv. 5, 7). El verso décimo aporta un dato esencial que se convertirá en máxima en las últimas composiciones del poeta: "ser uno mismo, a tiempo" (v. 10). El "ser" y el "estar" deben darse simultáneamente en el presente del "yo".

Lugar supone espacio, y espacio supone tiempo. Los dos extremos de la vida y, claro está, del quehacer humano, y por ello de la poesía, sea en verso o en prosa. Los dos extremos entre los cuales la lengua y la identidad del hombre obligadamente se miden (Perujo, 1995: 399).

El poema se estructura en tres estrofas con inicio anafórico "ser uno mismo" (vv. 1, 5, 10) de un marcado carácter paralelístico que fija la idea de preservar el ser del individuo, existir con entidad en el espacio y tiempo presentes. Esta idea se repetirá y se irá ampliando y matizando dependiendo de las circunstancias puntuales del "yo", su estado de ánimo y su relación con el entorno y la abundante aparición de deícticos será la manera con la que el "yo" manifieste la diatriba que mantiene consigo mismo, "es la marcación lingüística más clara de una identidad en la que se revela la disyunción entre la que se mueve durante muchos años¹⁵¹ el primero joven exiliado y después no tan joven" (Mateo Gambarte, 2014: 81). En ese transcurrir del tiempo —y la edad— del paso de la juventud a

¹⁵¹ "después de tantos años transparentes" (p. 13, v. 17)

la madurez "ha sido necesario al fin percatarse y aceptar que ese "allí" era de las memorias que no guardaban nada" (Mateo Gambarte, 2014: 81).

Los versos finales del poema exhiben una clara intención de transmisión, de comunicación, "madurar palabras/ que ciñan el silencio/ y poderlas decir, adelantadas,/ por ese mundo abierto" (vv. 11-14). El poeta prepara su creación poética. En "Sobre el arte de escribir"¹⁵², el recopilatorio de aforismos de célebres literatos donde recogen los que especialmente coinciden con su manera de entender el arte (sobre todo, la creación literaria) se repite una máxima, casi como un dogma: la sencillez y la claridad por encima del artificio y el pensamiento frío por delante del calentamiento exacerbado y el impulso. Destaca esta afirmación de Machado sobre la poesía: "Sabed que en poesía —sobre todo en poesía— no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, una expresión directa..." (García Ascot, 1986: 19) y otra de Gustave Flaubert: "Piensa, piensa antes de escribir. 'Todo depende de la concepción'. Este axioma del gran Goethe es el más sencillo y el más maravilloso resumen y precepto de las obras de arte posibles" (García Ascot, 1986: 16). En ellos encontramos la explicación de los versos de Ascot: "madurar" (v. 11) y "ceñir" (v. 12). Y en eso se empleará a fondo a partir de ese "don de mi saliva" (p. 12, v. 16), en "decir" con la mayor precisión, sinceridad y originalidad —otro de los principios "sobre el arte de escribir" a los que Ascot se afilia—. La lengua será el lugar de convergencia donde hallará remisión, terapia, satisfacción, felicidad, identidad... como señala Francisca Perujo,

lengua medida-propia, lengua-refugio, lengua-propiedad-verdadera, lengua, lugar de identidad, por carencia de otro lugar propio absoluto, es posibilidad única de síntesis de expresión de ese ser histórico que es la vida, de ese múltiple e infinito todo, por haber sido ella el único fundamento estable, cierto, el hilo no fragmentado, no roto en el camino de la vida. Cierto y continuo, que no quiere decir estático. Porque en la lengua se va siempre a tientas, siempre sintiendo, siempre oyendo, verificando el terreno, pero sea como fuere, es un terreno, sentido, vivido, experimentado. (Perujo, 1995: 399).

Tienen total sentido estas palabras porque, aunque el poeta a menudo despotrica de la insuficiencia lingüística como hará en *Un modo de decir* (1975) con el poema "Tú": "para qué ha de servir, digo, toda la poesía que yo he escrito/ si no encuentro la manera de decirte de verdad/ cómo te quiero?" (vv. 10-12), no deja de ser su arma, su herramienta, su salvoconducto y porque, a fin de cuentas, "Hay tanto por decir", que es el título del poema que cierra esta sección.

¹⁵² "Fragmento de un libro inconcluso —y nunca publicado— de Jomí García Ascot. Él planeaba este libro como una especie de *cuaderno de notas*, de fragmentos, traducciones, ensayos breves, reflexiones, casi un diario [...]" Sobre el arte de escribir forma parte de este libro" (nota al margen en *Nueva Época*, pp.14)

“Hay tanto por decir...” (pp. 17-18) es una composición de veintisiete versos organizada en cinco estrofas formales pero que opera en tres bloques. La primera (vv. 1-3) y la segunda estrofa (vv. 4-10) aparecen truncadas por un espacio formal extraordinario que en el verso siguiente se explica: “y dejar un cierto espacio sin apremio” (v. 4), (estos pequeños guiños son los que van atrapando al lector en la sintonía del poeta), y junto con la tercera (vv. 11-16) forman el primer bloque. La cuarta estrofa (vv. 17-21) —que pudiera bien integrarse en este primer bloque, dando lugar así a una estructura bipartita— conformaría un segundo bloque y la última estrofa (vv. 22-27) el tercero. Se ha optado por esta estructura tripartita, a pesar que primera y cuarta estrofa comparten inicio anafórico “hay tanto por decir” (vv. 1, 17), por la aparición explícita de un “tú” y un “yo”, pues aunque se incluya un “nosotros” (v. 18), este no es inclusivo como puede observarse en el contraste “entre nosotros”/ nos envuelva a todos” (vv. 18, 19), frente a la genericidad del “nosotros” del primer bloque. Además, esta estrofa presenta un marcado carácter de adición, de ahí la *amplificatio* del verso anafórico “hay tanto por decir, por ir hilando” (v. 17). El tercer bloque pasa del nosotros genérico, y el “yo” y el “tú”, al “yo” único y, además, del “decir” al “escribir”, “yo escribo” (v. 22). Ese “decir” encuentra, pues, su concreción en la escritura y adquiere, por ende, un alto nivel de fijación.

El poema pretende describir cómo trasladar todo el grueso del “decir”, cómo debe adecuarse en la lengua con un fin “para andar acompañado,/ para poblar el tan desnudo tiempo/ de paseos, para haber visto casas, / calles y plazas, árboles y por encima el cielo, / para alargar esta tarde del mundo/ en que me muero.” (vv. 22-27). La lengua acompaña, da nombre a la realidad, puede describir el sentimiento, aunque inexactamente, y, sobre todo, puede dar vida —llena el “aquí” y retiene el “allí”— a través de la palabra, la expresión testimonial, terapéutica o, incluso, simplemente artística y evasora.

La cita de Emilio Prados que acompaña la sección posterior “Decir” (p. 15) sintetiza lo que la lengua supone para el “yo”, “el lenguaje que nos da su misterio, nos realiza.” El poemario es esencialmente una acción de “decir”, en esta sección se concentran los poemas que manifiestan una voluntad expresiva que dé entidad, consistencia y, sobre todo, que a través de nombrar y describir se vierta aparte de la esencia del “yo” que contempla y existe en ese “aquí”.

DECIR

Esta sección incluye "Sentarse aquí otra vez" (p. 21), "Papel" (p. 22), "Poema" (p. 23), "Mañana primera" (p. 24), "Decir" (p. 25) —que da título a la sección—, "Un poema" (p. 26), "Cerca" (p. 27), "El capitán" (pp. 28-29), "Paso" (pp. 30-31), "Hablar la lengua" (p. 32), "Escribo" (pp. 33-34), "Hoy" (p. 35), "A Jaime Sabines" (p. 36), "Presencia" (p. 37), "Decir" (p. 38) —se repite el título de un poema, marcando así su importancia—, "Lo súbito" (p. 39), "Nombrar" (p. 40) y "Los otros" (p. 41).

"Sentarse aquí otra vez..." (p. 21) es el poema que abre la sección, presenta una estructura en dos estrofas de nueve y diez versos con rima asonante y verso libre. Como en anteriores poemas, se dan relaciones internas con estructuras con cierto carácter de *similitudo*, aunque sea con distinto valor. Destacable es la *enumeratio* anafórica de la primera estrofa situada en los últimos versos (vv. 5-8), introducidas por el adverbio "como" y que aparece truncada con un encabalgamiento que rompe la adición de elementos. Se podría decir que este bloque se enmarca entre dos versos de corta longitud (vv. 2, 9) para otorgar cierto dramatismo a la enumeración. Valga decir que la enumeración supera el corte abrupto y se añade un nuevo elemento, también introducido por "como" —que marca la recuperación, a distancia, de esa *enumeratio*— (v. 15) y que sube un nivel en la escala de gradación propuesta por el poeta.

En el poema se destaca un deíctico que se repite en tres ocasiones, en el título y en el primer y décimo verso que abren las dos estrofas del poema, es decir, en todas las ocasiones tiene un carácter de situar el contexto comunicativo. Sin embargo, la referencialidad deíctica es imposible —de manera intencionada—, pues este "aquí" no remite a un espacio concreto tangible, sino a un espacio de la memoria, un "aquí" inaccesible e indecible, tanto como para que sea necesario "rascando con las uñas el silencio" (v. 11). Se trata de un "aquí" idealizado y con cierto carácter catafórico, "pensado en el instante de la muerte" (v. 16); "pensado", participio pretérito, y el "instante de la muerte", que todavía no ha tenido lugar, tal y como se pone de manifiesto en el verso posterior con la forma verbal en futuro simple "se me vendrán" (v. 18).

Nuevamente en la composición adquieren cierta relevancia las formas verbales. Los infinitivos proporcionan ese alejamiento buscado por parte del poeta para obtener un carácter universal y después lo va focalizando, a través de las formas verbales conjugadas, en un episodio más íntimo, personal e intransferible, como es la propia muerte. Obsérvese

que se da una correlación de significados a distancia. Así, los versos cuarto, duodécimo y decimoquinto hacen referencia a una cualidad del mismo referente "cáscaras de nombres", "secos terrones", "terreno baldío", que describen la vacuidad de la palabra que intenta superarse "rascando, mascando, escombrando" (vv. 11, 12, 13, 14) de forma constante, como marca la forma del gerundio. La palabra sufre una evolución en el poema, de esas palabras "que fueron hermosas o terribles" (vv. 8, 9) ha pasado a ser un "rodar de piedras, trapos, cajas vacías, colillas", perdiendo todo significado y, a pesar de toda acción por dotar de significado, por recuperar la esencia, se consigue "demasiado tarde" (v. 19), la palabra baldía y tardía. La impotencia del poeta se plasma en binomio "querer decir algo/ a manotazos" (vv. 1,2) "todos los nombres juntos /se me vendrán a solas" (vv. 17, 18). El "a manotazos" hace referencia a la parquedad en la escritura, a la falta de habilidad a pesar del empeño de rascar el silencio, labrar, mascar el aire, esa barrera parece insuperable, más al llegar la muerte, cuando el tiempo es mínimo, entonces se consigue el "decir", pero, desafortunadamente y en la línea dramática que se quiere conseguir, es "demasiado tarde" (v. 19). De esta manera, a pesar de conseguir con esfuerzo el objetivo de testimoniar, de significar, de legar mediante palabras, no resulta un final exitoso. La palabra hermosa y terrible se convierte en palabra desvirtuada ("cáscaras de nombres", v. 4), en palabra ajada ("trapos", v. 6), en desprovista de sema ("cajas vacías", v. 7), en palabra quemada hecha ceniza ("colillas de cosas", v. 8) y, finalmente, en palabra tardía (v. 19).

Se extraen varias interpretaciones, como viene siendo habitual ya en los poemas de García Ascot, no existen niveles de profundidad, en este sentido, sino que las interpretaciones se complementan, sin sobreponerse unas a otras. El "sentarse aquí otra vez" es pararse en un lugar común, habitual, pero se desprende cierta incomodidad en ese "aquí" que es un lugar en el que no acaba de encontrar su horma por más que lo intenta, un lugar aceptado, si bien todavía existe el deseo de otro lugar y, asimismo, se anhela otro "estar". Hay anhelo de una transformación que es imposible. Esto entronca de manera directa, nuevamente, con el tema del exilio y la imposibilidad de retorno y la afectación que se produce en todos los ámbitos, también el lingüístico. El exilio es una barrera impuesta física y mental que produce un sensación de no pertenencia a ningún lugar, no existe un arraigamiento en el que poder sustentarse. Al ser la base inconsistente, no hay posibilidad de florecimiento de ningún tipo ("labrando en vano", v. 12). La figura de la muerte se presenta en su tópico de justiciera que iguala a todo ser humano, al morir, desprovisto de riqueza, títulos, condición... el ser humano es juzgado y se le arrebatada la vida sin importar sus contingencias durante su existencia terrenal. No se trata de una concepción mística,

espiritual ni de religiosidad; el poeta se sirve de este tópico con una finalidad distinta. La muerte arrebató la vida a todo ser humano sin discriminación, pero al igualarnos también nos provee de idénticas herramientas a todos, entre ellas, las lingüísticas. El poeta es consciente de que solo la muerte puede retornarle esa capacidad del "decir", de volverle a conectar el ser con la palabra, pero que tal eventualidad no tendrá provecho ninguno. La frustración es, por lo tanto, de una fatalidad abrumadora. Empieza a manifestarse la imposibilidad de mantener en equilibrio esas "dos presencias" (p. 7, v. 17) que le integran, puesto que el "allí", realmente, está vacío y es necesario "renunciar" (v. 1), como ya adelanta el verso de "Papel" (p. 22). Este poema entra en colisión con "Vuelta al retorno" (pp. 82-83) de *Un otoño en el aire* (1964), "y he vuelto al fin/ donde recuerdo el aire" (vv. 1, 2) y con "Papel" (p. 22) "Hemos de renunciar, llegado el año, /al retorno del tiempo, al alto sueño" (vv. 1, 2). Esta panorámica enfrentada manifiesta la evolución del "yo" a través de los poemarios, de su manera de relacionarse con el tiempo y el espacio. Se observa la diferencia en la gestión del pasado y se constata el deseo de pertenencia al "aquí" (tiempo y estancia), porque el "allí" es un "silencioso aviso de la nada" (v. 7), como dice Mateo Gambarte: "Un "allí" que guarda unas memorias heredadas, vacías de vida, hechas de sueños y deseos, repetidas en los textos tanto como su inanición" (Mateo Gambarte, 2014: 80).

El poema consta de cuatro estrofas. La primera (vv. 1-4), la segunda (vv. 5-7) y la tercera (vv. 8-11), con una extensión pareja entre ellas en cuanto a la métrica se refiere, funcionan en un bloque y que es un manifiesto, una declaración de intenciones de lo que se debe de hacer, una vez que el "yo" reclama su aquí y ahora. El "yo" pone la vista en el paso del tiempo que acecha y es "un solo rumor de tiempo que nos queda" (v. 6), el tópico del *carpe diem* se irá desarrollando cada vez con mayor vehemencia, el tiempo apremia a un "yo" al que le urge "ser" y "estar". La última y cuarta estrofa son las más extensas y forman el otro bloque temático del poema, otra declaración, esta vez sobre el "decir". La palabra se presenta como último reducto de la esencia del "yo", "nos queda la palabra, el índice del ser" (v. 12). Para "decir" —que es obligado por su "don de saliva" (p. 12, v. 16)—, "hay que arrancar de la sustancia opaca/ y doblar hacia el papel, testigo/ del durar, difícil compañero insobornable" (vv. 13-15). La tarea del "decir" implica, pues, su vuelco sobre el papel, su transformación en escritura por su condición imperturbable, por su cualidad de perpetuación. El papel se convierte en espejo del "yo" donde el "tiempo nos mira" (v. 16), pero, además convierte en presencia la misma ausencia a través de las palabras "la presencia de aquellos que queremos, los amigos" (v. 17), y termina con la petición del poeta

con la venia de *altri*, "Séame dado hablar mientras los vivo" (v. 18). De este modo, el papel será el soporte para la propuesta comunicativa de Ascot, por su palabra, para el "Poema" (p. 23).

"Poema" (p. 23), la siguiente composición, trata de una progresión que explica el devenir de su creación artística a partir de su crisis vital. Desde su postura de "percepción" del inicio, hasta la voluntad de transmisión, a partir del reconocimiento de su habilidad de palabra. En "Poema" (p. 23) se explica el proceso creativo desde los elementos que se tomaron al inicio del poemario, si bien allí la tierra funcionaba como un anclaje, como la materialización de un deseo de "estar" el poema tiene la función de ir "labrando con palabras" (v. 1), la metáfora de trabajar, remover esa tierra inicial para hacerla productiva, para obtener un fruto, que será la propia expresión del poema. No es tarea fácil el paso desde "el último confín de tu silencio" (p. 10, v. 12), "el doblegar hacia el papel" (p. 22, v.14) hasta "tocar con su nombre /ese temblor que pasa, que es mi vida" (vv. 12, 13). Y es que "el poema es río arriba" (v. 5), es decir, que requiere esfuerzo por parte del "yo", tiene el carácter de líquido y la viveza del río, y el "yo" "navegar a tientas, una caza furtiva /de silencio" (vv. 6, 7) Se transmite aquí la búsqueda de la poesía y se alude con "vago sueño" a uno de los poemas más célebres de Bécquer sobre este tema,

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?

—No es a ti, no.
—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?

—No, no es a ti.
—Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte.
—¡Oh ven, ven tú! (Bécquer, 2015: 74)

Poema es nombrar, y nombrar es dar presencia e identidad, y esta será otra de las obsesiones en Ascot en este poemario: además del "decir", también el "nombrar", y así se concreta con el poema con este título, "Nombrar" (p. 70). Según el *DLE*, nombrar es, en primera acepción, "decir el nombre de alguien o algo", y el nombre se convierte en protagonista indiscutible de este poemario y de ahí que las composiciones giren en torno a él como en "hay tanto por decir..." (pp. 17-18) o "pastorear los nombres" (v. 6), es decir alimentarlos, extraerlos, dejarlos libres campo abierto. El nombre significa, "me llena, me

levanta / me da mi ser, el alguien, / el nombre de mi gesto, pan de tiempo" (vv. 8-10), como afirma en "Mañana primera" (p. 24). Ese significarse a partir del nombre propio también tiene una recepción en el exterior, se da un proceso de intercambio entre el "yo" que nombra y el nombre que él mismo representa para *altri*: "en las cosas me nombro / el nombre que yo doy va devolviendo" (p. 79, vv. 7, 9). El nombre es, pues, identidad, el nombrar tiene esa capacidad de referir y de dar existencia "quiero darles un poco de mi nombre" (pp. 33-34, V. 14), "en los nombres que digo,/ hablo por ti, soy tú" (p. 48, vv.6, 7), "Cuando la vida me entregó su nombre" (pp. 58-59, v. 15). La precisión del nombre permite univocidad entre nombre y nombrado, se establece una relación de correspondencia inequívoca, "Poder decir su nombre de extranjero/ y sentir que su nombre es verdadero" (p. 73, vv. 10, 12). Sin embargo, el nombre, como tampoco lo es la lengua, no es estático y cambia con la realidad ("los nombres de las tiendas han cambiado", pp. 79-80, v. 10) y, en ocasiones, aparece oculto ("los nombres secretos de estar amando cosas", p. 74, v. 10). Los nombres son infinitos ("irrumpen nuevos nombres", p. 39, v. 5) porque también lo es la realidad que nombran, la tarea del poeta es encontrar la precisión ("percibo el nombre justo", p. 94, v. 7), acción a la que dedicará sus esfuerzos y sentidos: "los ojos / que buscarán por siempre en el aire nacido/ unos nombres" (vv. 15- 16). El poema, pues, tiene esa función de nombrar, referir, manifestar, expresar con precisión la voz del poeta que es canal entre realidad exterior y sentimiento interior, en un afán de erigir una identidad en un espacio, estado y tiempo concretos.

Se dará un forcejeo entre el implacable silencio y la urgencia del decir, y así se manifiesta en "Mañana Primera" (p. 24): "Mi silencio se habita, y por mi hueco/ sube un agua de voces y de muertos, /suspense como nube, árbol de espejo" (vv. 5-7). En estos versos se observa cómo ese "río arriba" (p. 23, v. 5) no está libre de dificultades, el "yo" se desgaja entre el eco de un pasado ("las voces") y lo inerte ("de muertos"), espacio donde se reconoce ("soy de nuevo el lugar de unos recuerdos"), donde "habita el silencio" (v. 5) y entra "el nuevo día" (v. 2).

Donde habite el olvido,
 En los vastos jardines sin aurora;
 Donde yo sólo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
 Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde **mi nombre** deje
 Al **cuerpo que designa** en brazos de los siglos,
 Donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
 No esconda como acero

En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allí donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

**Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;**¹⁵³

Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido. (Cernuda, 2012: 85)

Más allá de las diferencias temáticas que se atribuyen a la interpretación de este poema, véase cómo se establece un diálogo entre los elementos que evocan olvido y angustia, la importancia del verbo nombrar para fijar la realidad, la urgencia de referir, designar para aportar tangibilidad al "yo", asimismo, memoria y ausencia como connaturales al "yo" que se abandona a una disolución de su esencia.

En el caso de "Mañana primera" (p. 24) hay una voluntad de aferrarse a la existencia del presente a través de lo exterior —que es desconocido y aún no está asimilado—: "el día, afuera, espera mi palabra" (v. 13). Es decir, en el intercambio del nombrar tendrá lugar un reconocimiento recíproco y, desde ahí, se reconstruirán las identidades "para cambiar, ser otro" (v. 14), intercambio en el que el "yo" notará las presencias que lo integran ("y cruzarnos los dos bajo su viento", v. 16).

A partir de la acción de nombrar, de "Decir" (p. 25), el "yo" confiesa "empiezo a ser" (v. 2). El primer verso de este poema está integrado por un único verbo —aislado del resto del poema para darle énfasis y rotundidad— en primera persona del singular que sintetiza todas las acciones subyacentes por la principal: "digo" (v. 1). Se insiste en el proceso en que "ir diciendo es ser dicho" (v. 6), la lengua confiere presencia e identidad, "esta identidad que es el camino" (v. 8), y "el don de la palabra/ me constituye" (vv. 12, 13), le concede la identidad de artista, un individuo existente en un "aquí" que lo integra, "en las cosas me nombro" (v. 7). El anhelo de presencia se traslada a partir de la palabra que acabará recibiendo todo el peso de significar, referir, nombra y dar identidad del "yo",

Leur présence en effet, et tout ce qu'elle peut devoir au philosophe membre de leur groupe, est devenue (doit devenir), avant tout, présence de leurs textes. Car c'est en tant qu'écrivains, poètes pour la plupart, qu'ils l'ont cherchée et conquise. C'est dans l'écriture,

¹⁵³ El resaltado es propio para señalar las coincidencias temáticas a través del uso de los elementos como topos.

par la parole donc, qu'ils ont trouvée ou qu'ils continuent à chercher, soixante ans après l'exode, une identification perdue ou incertaine (Sicot, 1999b: 183).

Si anteriormente en "Poema" (p. 23) se describía la acción previa a la composición del poema, en "Un poema" (p. 26) —dedicado "a Emilio Prados, siempre"—, ahora se pretende describir la naturaleza, el elemento mismo, la esencia última de lo que integra "Un poema" (p. 26).

La palabra del poema "es distancia"¹⁵⁴ (v. 1), pero también es "un tiempo indefinido" (v. 2) y, sobre todo, "es" en pasado, presente o futuro y también en su negación, porque el no-ser implica el ser en sí mismo, "en el que fuimos algo, o dejamos de serlo", y aquí la existencia del "yo" es la que da importancia al tiempo y espacio, aunque este no sea indispensable para que ambas entidades se den. El tiempo y el espacio sin un "yo" que los habite, no tienen relevancia, simplemente son sin más.

Leur quête impossible des origines et du paradis dévasté de leur enfance [...] pourra trouver une issue, modeste sans doute mais combien rafraîchissante, dans ce que Barthes appelle, à propos de Sarduy, "le paradis des mots". Des mots qui, appris, lus, entendus dans l'exil, font retour dans l'îlot, l'Íthaque protecteur du poème où, loin d'être les signes d'un non-lieu, d'un espace "utopique", ils seront ceux d'une appartenance. Héritiers de l'exil, les poètes hispano-mexicains héritent également, autant que des mots de la tribu, de ceux de la patrie [...] Les mots, plus que la mémoire, offrent la voie d'un retour à une identité. (Sicot, 1999: 203)

El poema se estructura en tres estrofas con inicio anafórico (vv. 1, 12, 18) "un poema es". En la primera estrofa se trata de una composición de sustantivo natural, mientras que en las otras dos es un verbo sustantivado, puesto que el poema es, ante todo, acción de decir. El poema gira en torno a tres entidades: la estancia (lugar) —"un poema es estar/volver a estar" (vv. 18, 19)—; el tiempo —"años, días...indefinido" (v. 2)— y la palabra (la acción de decir —"tocar con la garganta/ el peso de las cosas, su palabra, /decir la sombra" (vv. 12-14)—. Pero, sobre todo, el poema debe significar, transmitir y ser en sí mismo sentir y sentimiento. En "Un poema" (p. 26) pueden inferirse los trazos de vida del "yo" —que se irán repitiendo en distintos poemas para cumplimentar este diario vital—; "el ruido de trenes" (v. 9), "el armario en el verano" (v. 10), "el sabor del café"(v. 11) forman parte de la historia particular del "yo", de sus elementos integradores. El poema permite ser, estar donde "el tiempo duraba/ y no sabíamos" (vv. 21, 22), quizás estos versos junto a los de "Los instantes del amor", "Y se paraba/ en aquellos instantes/ se paraba" (p. 61, vv.20-22) donde el "yo" alcanza a definir el sentimiento de felicidad desde la inconsciencia del "yo"

¹⁵⁴ Recuérdese que *En el balcón vacío* María Luisa Elío afirma que "'Y después el tiempo se hace distancia" (min. 38', 33").

ante la dilatación del tiempo en un instante de vida. Es el poema un organismo vivo, mutable, sensible y significativo que transmite de manera bidireccional, hacia el "yo" y hacia *altri*, es esencialmente palabra en movimiento y sentimiento.

Sobre el carácter concreto de este poema, aunque es trasladable a muchos otros, Sicot observa semejanzas palpables entre los versos y *En el balcón vacío*,

Expresado en versos o en imágenes, construido en poemas, en planos o en secuencias, un mismo universo poético se ofrece pues al espectador y al lector. Además, ¿no son los textos, tanto para el realizador como para el poeta, imágenes repentinas y breves, reflejadas por un espejo susceptible de captar el movimiento ya que "Un poema es distancia / [...] / Un brevísimo espejo, de repente / como el abrir de una ventana / en cuyo vidrio desfila todo el cielo"? Y los críticos reconocen unánimemente el carácter poético de *En el balcón vacío*. (Sicot, 2021: 231)

La condición del exilio conlleva per se una sensación perenne de inestabilidad, de existencias, tiempos y espacios transitorios. La afiliación a la palabra, al decir, lo contrarresta con su naturaleza de concreción tangible, directa y precisa. En la palabra se puede hallar la estabilidad que el "yo" necesita para asentarse, a través del lenguaje en un tiempo y espacio nuevos y cambiantes. El miedo a la pérdida es el que aboca al "yo" con desesperación a asirse del lenguaje. Esto no quiere decir que la palabra esté exenta de problemáticas —que el "yo" irá refiriendo—, pero son asumibles y superables.

La angustia, pero, la incertidumbre, la inseguridad de que el "aquí" y el "ahora" se conviertan en otro "allí" y un pasado irrecuperable, sumen al "yo" en esa necesidad de aferrarse a un origen, a un recuerdo y esto es lo que irá haciendo fluctuar la línea del estado de ánimo del "yo" a través de los poemarios. En "Cerca" (p. 27) el "yo" se pierde en ese laberinto de "recuerdos que no tengo" (v. 20).

El poema se estructura en tres estrofas formalmente y, siguiendo el estilo de los poemas anteriores, la primera estrofa (vv. 1-9) ocupa descripción del exterior. Sin embargo, y se hace mediante la segunda persona del singular y no la tercera persona como hasta ahora, se dispone de esta manera para, posteriormente, entablar un diálogo con el "yo", que anticipa su presencia en el verso noveno. La segunda estrofa (vv. 10-15) presenta un "yo" lego en oposición al "sabio de bosques claros" (v. 1) y mientras en la primera estrofa "enciendes en la luz el vuelo desatado / de la sombra serena" (vv. 2, 3), en la segunda estrofa es "la sombra que sube hacia la luz que espera" (vv. 14, 15), así que el "tú" —lo exterior— se opone al "yo" —lo interior—. La tercera estrofa es propiamente el diálogo que entablan el "yo" *in absentia* y el "tú", pero le apela de manera directa ("viejo amigo", v. 16) y le recrimina que ha sufrido "vasto vuelco de mi vida" (v.19) y que sus acciones de hacerle recordar —algo vacío— son vacuas.

Se repiten elementos comunes como "luz" (vv. 2, 15), "la sombra" (vv. 3, 14), "los ojos" (v. 4), "cielos" (v. 4), "el canto" (v. 5), "el aire" (vv. 5, 12), "los caballos" (v. 6) y la acción de "navegar" (v. 9) que conectan con el ideario desplegado a partir de *Un otoño en el aire* (1964), lo que permite interpretar esos elementos dentro del marco pasado del "allí". A pesar de estas coincidencias e intertextualidades a distancia, Ascot siempre procura dar una entidad individual a sus poemas, hecho que le permite moverlos en diferentes poemarios y que operen de manera concordante en cada uno de los lugares en que se ubica. Por lo tanto, a pesar de tener presente los gustos, los elementos típicos, el ideario proyectado, deben tenerse siempre en cuenta las circunstancias concretas de cada poema.

El siguiente poema aparece doblemente dedicado a la figura de Joseph Conrad, en la dedicatoria, propiamente, y con el título "El capitán" (p. 28), que alude al capitán Marlow, personaje de *Juventud*, *Azar*, *Lord Jim* y *El corazón de las tinieblas*. El nombre de este novelista aparece de manera recurrente en los poemarios de Jomí García Ascot como "En recuerdo de Ernesto Volkening" (p. 122) de *Antología Personal*, en "Ensayo de decir" (pp. 61-63), "Espera" (pp. 53-54) y "Del tiempo y unas gentes" (p. 55) de *Poemas de amor perdido y encontrado* (1977). En "Algo de Joseph Conrad", artículo para *El Semanario Cultural*, escribió: "debo decir que de todos —absolutamente todos— los novelistas que he leído, Joseph Conrad es mi autor preferido" (García Ascot, 1985b: 1).

Ascot siempre tiene una buena palabra o reflexión acerca de Joseph Conrad y habitualmente se ha mostrado cómplice en las reflexiones del novelista, que a menudo propone como ejemplo. "Conrad me dio la duda que es medida" (p. 62, v. 25), afirmación que concuerda con la filosofía que el autor polaco exhibió en sus novelas. Ascot tomó notas sobre las impresiones que obtenía de las lecturas de Conrad,

La línea de sombra: no se ponen diques a la vida como a la corriente de un indolente río. La vida desborda y recubre las desgracias de un hombre, se cierra sobre un dolor como el mar sobre un cadáver, cualquiera que sea el amor que se haya hundido en su fondo" (García Ascot, 1985b: 3)¹⁵⁵.

Obsérvese cómo Ascot utiliza también el elemento del río —como muchos otros— como metáfora del curso de la vida, pero es el uso de la sombra, del "yo" cerrándose a su dolor con la referencia al mar y al amor lo que revela ciertas concordancias literarias. Esto no quiere decir que haya ningún proceso de *imitatio*, ni siquiera de diálogo entre autores, solo que existen coincidencias en el sentir y en la manera de cómo los elementos lo expresan. Sobre los recuerdos también se pueden advertir similitudes notables,

¹⁵⁵ Véase anexo, p. 609

Recuerdos: ¡Qué cosa más curiosa es la vida: esta misteriosa disposición de despiadada lógica para unos propósitos tan insignificantes!... Lo más que puede uno es esperar cierta claridad acerca de uno mismo —adquirida cuando es demasiado tarde— y que no aclara más que inagotables arrepentimientos (García Ascot, 1985b: 4).

El tiempo y el espacio con lógicas propias que entran en discordia con la lógica vital del “yo” que no tiene más remedio que aceptar “ese temblor que pasa, que es mi vida” (p. 23, v. 13), en comunión con “Uno mismo” (p. 16), aunque no sea suficiente y tardíamente “Se me vendrán a solas/ demasiado tarde” (p. 21, vv. 19, 20). Sobre el sentimiento de pertenencia se da también una lectura afín entre ambos autores, “es imposible de expresar la sensación de vida de una época dada de nuestra existencia, de lo que le da su realidad, su significado, la esencia sutil y penetrante. Es imposible. Vivimos, como soñamos, solos...” (García Ascot, 1985b: 4).

“El capitán” (pp. 28-29) se estructura en cinco estrofas. La primera (vv. 1-6), la segunda (vv. 7-12) y la última (vv. 37, 44) comparten un inicio anafórico “En noches como ésta” (vv. 1, 7, 37). El poema se describe como un viaje a “el corazón de las tinieblas”, “mi capitán bajaba / —la sombra de la tierra perfumaba / de estiércol y grandes flores blancas” (vv. 3, 4), una intrusión bajo tierra —hacia las profundidades— donde las flores blancas aluden a los lirios típicos de ceremonias de sepulcro y en cementerios. Se adentra en la sombra de los recuerdos (“el retroceso, la terrible omisión”, v. 25), se relata cómo el individuo se deja arrastrar hacia “un vago sueño estremece su frente” (v. 42) y, de nuevo, se plantea la dicotomía del ser (“no sabe que ya sabe”, v. 42). Del mismo modo, se alude a la contención de la expresión “las palabras no dichas, / su peso en la balanza que se inclina/ y el gesto inacabado donde cuaja/ el oscuro esplendor de la renuncia” (vv. 20-23), esas palabras “sin sonido el derrumbe/ que va poblando el aire” (vv. 27, 28) que le recluyen en “el silencio que hubo aquel momento” (v. 32).

“El capitán” (pp. 28-29) presenta un estilo más próximo a la narración—quizás en homenaje a la novela que inspira—, un tono pausado, decadente, abatido. El léxico acompaña esta pesadumbre del ritmo y a pesar de la deixis del demostrativo de proximidad “ésta”, el poema opera en pretérito imperfecto de indicativo. Hay un desgarramiento melancólico que a la vez resulta frustrante para el “yo” y derrotista en conjunto: “y la locura lenta de los hombres, su humedad/ hechos ceniza y tiempo que no acaba” (vv. 35, 36). La visión de extrema crudeza que Conrad tenía sobre la raza humana, su inestable sentido de la ética y la moral y su condición de fragilidad en cuanto a principios y valores pueden verse a menudo contemplados en los versos de Ascot, con cierta distancia. En este sentido, Santiago Muñoz recordaba a Jomí García Ascot, tras un encuentro fortuito

durante su estancia en México, como "una persona carismática, mundana, un contador de cuentos a la manera de Stevenson o Conrad, a los que siempre en las entrevistas sacaba a colación" (Muñoz Bastide, 2017: 204).

Junto a "Cerca" (p. 27) y "El capitán" (pp. 28-29), "Paso" (pp. 30-31) cierra este *impasse* sobre los recuerdos que se da en esta sección. Así se anuncia en el primer verso del poema, "viene el recuerdo" (v. 1), el "yo" en el reflejo del agua "se estremece" (v. 2) y se acomoda "en el dolor sereno de su espejo" (v. 5). El recuerdo conlleva, irremediablemente, un impacto de sufrimiento sobre el "yo", el breve placer que experimenta se transforma "para ser una pena para siempre" (v. 16) y, a pesar de la certeza que el "yo" tiene de la existencia de ese recuerdo, "y pasa, y era su paso / y era cierto" (vv. 23, 24). Solamente a través de la palabra puede sujetarse "si su palabra queda, llevo adentro / una pequeña llama" (vv. 25, 26), y esa llama, que representa el topos del fuego interior, será alentada por la esperanza que el "yo" alberga ("que abrigo con mi sombra", v. 27).

En este caso, el "yo" ensaya una palabra ("yo busco tu palabra para darte / presencia", vv. 8, 9), darle tangibilidad ("darle al hueco de mi mano / la curva de tu peso, vv. 12, 13), sin embargo se trata de una "voz inasida" (v. 6), que no consigue "domesticar la brisa / por mi lengua" (vv. 10, 11). El recuerdo es una figuración del estímulo percibido y que necesita del símil para ser expresado: "como el alba se arranca de su noche" (v. 19), "como el aire se anega/ de otros vuelos" (vv. 21, 22). Pero la presencia de la nostalgia revela la realidad del recuerdo, su paso, de ahí el título del poema.

El poeta que ha encontrado en la palabra su subterfugio intenta a través de ella abarcar todos los espacio-tiempos que se le resisten, también el del recuerdo. Sin embargo, el deseo de palabra no siempre encuentra su expresión certera y se suma una nueva frustración al "yo", que, a pesar de todo, no renuncia a su don de "decir". De esta manera, se plantea el poema siguiente, "Hablar la lengua" (p. 32), "yo quisiera tener en la garganta/ la piedra escrita de tu nombre, el peso" (vv. 8, 9). La obsesión por el peso de las cosas como incidencia directa en las palabras refiere sobre colmar de significado, como si se pudieran rellenar con los sentimientos y recuerdos más allá de simplemente su función referencial y de designación, "nacer al verbo de las cosas" (v. 14), preñar el término con la realidad que refiere.

El "yo" mantiene un diálogo interior con "la oscura voz que me habla" (v. 10) y pretende que su don de palabra sea, a la vez, una manera de aprisionar la realidad, saberla, conocerla, "saber por mi saliva [...] / cómo miran los hombres / cómo crecen los niños/ que están lejos" (vv. 10-13), "saber de los lugares que otros llaman su casa" (v. 18),

“conocer la interminable espera” (v. 16). Busca la palabra que contenga “este inapresurable tiempo que es la vida”(v. 15), una lengua con la que ser y estar sean una realidad tangible, “Poder hablar la lengua con la que los hombres dicen / cómo se llaman/ dónde viven” (vv. 22-24), es decir una lengua que devuelva la identidad original, que dé concreción a un ser y su estancia, que afirme la presencia del ser.

Expresión, comunicación, relación, por un lado, presencia, estancia e identidad, por otro, esas son las exigencias del poeta a la lengua. Insiste en “hablar” (v. 3) en el siguiente poema “Escribo” (p. 33) “porque no sé, yo escribo” (v. 4). El “yo” se vuelve a fundir con la voz del poeta, de hecho, a propósito de ese arrebatado del genio escritor se ensimismaba tanto que sus amigos decían de él,

Los mejores amigos se turnaban en grupos para visitarnos cada noche [...] Sus regresos eran una fiesta perpetua para conversar de nuestros libros como si fueran uno solo. María Luisa Elío, con sus vértigos clarividentes, y Jomí García Ascot, paralizado por su estupor poético, escuchaban mis relatos improvisados como señales cifrados de la Divina Providencia. Así que nunca tuve dudas, desde sus primeras visitas, para dedicarles el libro (García Márquez, 2001)

Resulta curioso que, justamente, el poema esté dedicado a Gabo —Gabriel García Márquez— y Mercedes. Gabriel García Márquez dedicó su obra culmen, *Cien años de soledad* a Jomí García Ascot y a María Luisa Elío. Jomí tuvo ocasión de elaborar “Notas sobre una obra maestra”, un artículo ensalzando la obra del escritor colombiano,

Cien años de soledad de Gabriel García Márquez es más que una de las grandes novelas de nuestro tiempo y de nuestra lengua es una de las grandes novelas de cualquier tiempo y de cualquier lengua [...] La grandeza de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez consiste, ante todo en abarcar de un golpe la totalidad de esta realidad-maravillosa, en devolverle a Hispanoamérica su ser original, su esencia fundamental y fundamentante, su signo. Para descubrir una realidad se necesita una especial intuición ontológica, y esta, a la vez, está condicionada por una concepción del mundo. Es gracias a su inmediata y total concepción del mundo americano como logra García Márquez la genial intuición que le hará posible expresarla. El problema reside en el concepto mismo de realidad. Si no concibe en ella distintos tipos, grados o niveles de ser-real nunca es posible expresar una realidad total” (García Ascot, circa 1967: 1-2)¹⁵⁶

En estas líneas no solo puede verse un elogio hacia la persona de Márquez sino que, realmente, Ascot se siente fascinado por *Cien años de soledad* por esa capacidad de planos de realidad en simbiosis que integran diferentes “yo” y es que ,salvando las distancias, en la obra poética de Ascot se aspira a ese sincretismo del “yo” en el pasado, el presente el “aquí” y el “allí”. De ahí que el poema se titule “Escribo” y esté, precisamente, dedicado a García Márquez.

El poema se estructura en cuatro estrofas y la primera empieza *in media res*, una respuesta a una pregunta no formulada, pero que puede leerse como un *continuum* con el

¹⁵⁶ Véase anexo p. 660

título del poema, de modo que la oración quedaría reordenada tal que así: "Escribo" / "porque quiero estar cerca de aquellos que yo quiero" (v. 1). Las siguientes estrofas son una *enumeratio* de aquello que el "yo" demanda. Ambas funcionan con estructura paralelística para crear una sensación de *amplificatio* y comparten un inicio anafórico. Sin embargo, a nivel interno el poema funciona en dos bloques, el primero —junto al título— y el último (vv. 1, 4 y 23-30) que dan inicio y cierre, como un círculo "Escribo / porque quiero" y "Escribo/ y entre sus manos soy", que reafirman la condición de escritura. Las dos centrales constituyen el núcleo donde se arguyen las razones de la condición de "escribir", cuáles son los motivos que empujan al poeta a tal dedicación. Sobre el papel, parece que la estructura quede truncada, pero conceptualmente debe divisarse como una esfera en la que la acción de escribir le hace desear "tocar" (v. 5), "darles un poco de mi nombre" (v. 14), "devolverles el ser que ellos han hecho" (v. 18), pero sobre todo para que "me quieran/— me quieran de ese querer por el que vivo" (v. 22). Estaba implícito el amor en esa aceptación a través del lenguaje, un amor de aceptación, integración y correspondencias. Se trata de un amor que otorga identidad —y múltiple— "marido, padre, amigo" (v. 28) y tras esa capa de escritor, de su don "tocado de gracia" (v. 25), se descubre vulnerable frente *altri*, "esta debilidad en su sonrisa" (v. 29) donde pierde hasta su condición de "poeta" (v. 30). El escribir le permite ese acercamiento (v. 1) que le sugiere un origen común en otro tiempo, "haber estado juntos/ antes de conocernos" (vv. 8-9). La palabra le ha regalado una comunión, un código permanente a pesar de tiempos y espacios: "y, hoy, y mañana y en la distancia/ que nos separa/ encontrar una cita en un lugar/ que ellos y yo sabemos" (vv. 10-13).

No cabe duda de que el poemario es un canto a la vida, una lucha por reafirmarse en un aquí y un ahora, de hacerse un hueco, reafirmar su presencia y, a la vez, formar parte del intercambio de ese "estar aquí". En esa línea se extiende el poema posterior, "Hoy" (p. 35), que desde el título implica en sí mismo un "estar aquí", una presencia y estancia presentes. El "yo" asimila su pasado "ya con la sombra auestas" (v. 7), pero su mirada es hacia "el futuro que sopla por mi rostro" (v. 6), no se detiene, está pendiente del nuevo espacio que pretende adquirir mediante la palabra "pongo palabras sobre las cosas nuevas" (v. 8) el "yo" está centrado en su presente que avanza "yo voy por el camino" (v. 1). Su pretensión es establecerse en el tiempo y espacio sobrevenidos para constatar que "en esta tierra vivo nuevamente" (v. 12). El "yo se describe en términos militares como superviviente que, ahora, "levanto mano a mano, / la vasta ciudadela / del hoy" (vv. 15, 16).

Sin embargo, la memoria sigue presente, pero esta vez para evitar que ese refugio caiga: "El aire borra/ y la memoria abraza con su sombra" (vv. 17, 18).

El aire es siempre elemento evocador y portador de recuerdos, mas la voluntad y determinación del yo" son firmes de enraizarse en un nuevo "aquí" y relegar el recuerdo al "allí", mantenerlo en la distancia, ya que su borrado es imposible. Esa labor de aferrarse también se hace a través del contacto con la cultura del nuevo espacio y tiempo. El poema siguiente es muestra de ello. García Ascot desarrolló muchos contactos, admiraciones —y también las despertó— entre grupos de intelectuales y artistas a lo largo de sus viajes y estancias en diversas ciudades. Escribió, como crítico entendido, a propósito de muchos artistas y sobre sus obras, como en este caso concreto Jaime Sabines,

Creo sinceramente que Jaime Sabines es el más grande poeta que hay hoy, en México. Y de los pocos que hoy en el mundo devuelven a la poesía la dignidad de su decir de hombre a hombre el misterio deslumbrador y siempre presente de estar vivos aquí, sobre esta tierra. A un poeta así no se le admira, se le dan las gracias. (García Ascot, 1966b: 9)

En el poema "A Jaime Sabines" (p. 36) se deshace en elogios y gratitud hacia la obra del poeta mexicano en la que encuentra "escrito el ser de las cosas que me importan/ del tiempo que creía haber perdido" (vv. 8, 9), hecho que le permite cierta regresión identitaria "me devuelves / de las cosas que vi, de aquel que fui" (vv. 10, 11),

Pero hay poetas que, además (o aparte), nos remiten también a nosotros mismos, reinvierten su videncia hacia el espacio de sombra que todos llevamos, donde yace el pulso de la sangre, los crepúsculos de la memoria, el deslizarse del tiempo y la imagen permanente de la muerte (García Ascot, 1966b: 9).

Como ya ocurría con la entrega al espacio del "aquí", el "yo" se muestra receptivo "y estoy aquí, abierto a tu decir" (v. 5). Un decir con el que se identifica y entra en comunión con el poeta, "como mi casa a ti, si te conozco" (v. 6). La identidad viene dada desde la obra, por lo tanto, es como si conociera en persona al autor, "tengo tu libro aquí/ y ya eres un amigo" (vv. 1, 2). El libro es un "grande bulto de vida que ha llenado mi cuarto" (v. 3), y con esta comparación, Ascot está realmente manifestando el deseo de que sus obras sean esencia misma de él, que sean reflejo de vida, a la vez que, al crearlas, le hagan sentir vivo. A esta correspondencia es a la que se refiere cuando afirma que al nombrar la realidad, esta lo asuma. El libro debe ser extensión del poeta, su expresión y experiencia, y sobre todo, reflejo de vida, del "decir" de las realidades, que dé entidad y significado "yo me recibo, oh inconmensurable presente, / de tu palabra/ y me agolpas el mundo a bocanadas" (vv. 14-16). Esa es la virtud de "todo verdadero poeta nos hace ver ("donner a voir" decía Éluard) el mundo por primera vez, nuevamente por primera vez" (Ascot, 1966b: 9). El elogio desahogado indica la magnitud del impacto de la obra de Sabines sobre la

persona de Ascot. Obsérvese, además, el uso del término "presente" (v. 14) como anfibología "regalo" o momento de tiempo actual, y en ambos casos resulta con pleno sentido el verso. Ascot tiene una idea clara sobre lo que implica y significa ser poeta,

El verdadero poeta no inventa; descubre una distinta dimensión en el conocimiento de la realidad: el conocimiento de su misterio. El verdadero poeta no trama ni resuelve: describe el misterio que permanece intacto, pero visto. El verdadero poeta no crea: tan solo vierte su conocimiento del misterio en el ser de la palabra. Poesía es descubrimiento y fenomenología del misterio. Poesía es ontología del misterio, encarnada en el verbo (García Ascot, 1966b: 9).

El *leitmotiv* de este poemario, "el "aquí", implica presencia y estancia, de ahí su nombre, pero además de talante poético también se convertirá en hábito y actitud vital. Y así toma título el siguiente nombre, "Presencia" (p. 37), dedicado a Maria Luisa y a Diego, hijo de ambos. La palabra "presencia" se convierte prácticamente en un emblema en los textos de los exiliados hispano-mexicanos, tanto es así que una de las revistas que fundaron para darse entidad, cohesión y con voluntad de publicar sus opiniones sobre cultura, llevaría el nombre de *Presencia*,

A cet égard, si les revues que créent les groupes littéraires peuvent avoir, pour ceux qui y collaborent, valeur d'affirmation identitaire, d'espace qu'on cherche à conquérir dans un environnement culturel donné, il n'est pas sans intérêt de souligner le titre, *Presencia*, donné à l'une des premières et à la plus importante de celles qui furent créées par certains membres du groupe (Sicot, 1999b: 166).

En el poema, el poeta se dirige a un "tú" personificado en el elemento de la balanza como icono universal de la justicia, "balanza yo quisiera/ ser justo entre mis manos" (vv. 7, 8). Obsérvese que las manos son un elemento que Ascot utiliza para dar tangibilidad de lo que habla, la acción de "tocar" se erige con fuerza después de la percepción, porque la percepción del estímulo es primera e indispensable para el contacto con la realidad. Después ese contacto debe ser establecido, palpable. Si la vista es el sentido primero en la percepción, el tacto es el inmediatamente posterior.

El poeta se muestra agradecido, "soy feliz como lo puede ser un hombre" (v. 9), verso que se recuperará en "De una nueva ciudad" (pp. 17-19) en *Del tiempo y unas gentes* (1986). Se complace de su presente "donde adviene el milagro de estar aquí/ presente" (vv. 13, 14), porque el pasado es solo un grito vacío de sufrimiento ("he conocido el miedo sordomudo", v. 1), y recuerda la terrible sensación de espera infructuosa: "entiendo del rincón donde otro reloj espera / sé del alba cuando todo es perdido" (vv. 2, 5).

De nuevo la palabra toma importancia en su papel de referir, significar y de nexo entre el "yo" y la realidad que habita. Son síntesis de percepción, reflexión y concreción "en las palabras dichas hay un grave/ de sombra que las pesa/ y el sol las dora, la mano las

entrega" (vv. 15-17). Aquí puede comprobarse esa relación recíproca en la que la voz es propia del "yo" "grave de sombra" (v. 16), la realidad las muestra "el sol las dora" (v. 17) y como si colmadas de significado hubieran tomado corporeidad, forma y peso, "la mano las entrega" (v. 17). Su palabra "aquí" refiere a su presente que tiene su concreción en la realidad en una imagen familiar: "cuando digo hoy, aquí,/ frente a mi vida, /cuando miro el jardín en el que juegan/ una mujer y un niño" (vv. 19-22). Nuevamente es el "yo" quien con su acción de "decir" materializa el "aquí".

"Decir" (p. 38) es el título del siguiente poema, se estructura en tres estrofas, las dos primeras con inicio anafórico "decir" (vv. 1, 8) y estructura paralelística (infinitivo + infinitivo) que crea un grado de impersonalidad/ universalidad por la naturaleza propia de esta forma no personal del verbo. Por ello, para darle una progresión temporal en la tercera estrofa, coloca el infinitivo con un gerundio para crear esa sensación de acción en movimiento y, además, proyecta un segundo infinitivo con gerundio para dilatar la acción en el tiempo. Todo esto se remata con el adjetivo "inacabables" y las oraciones coordinadas. Se consigue, de este modo, un avance ficticio —sintáctico— en la acción del poema.

"Decir" (p. 38) es el intento del poeta de describir el término según el concepto que tiene sobre la función de las palabras. En el hablar debe residir la identidad del "yo", es decir, que el acto de "decir" otorga al ser su propia existencia, lo que Sicot designa como "le thème de l'identité par la parole" (Sicot, 1999b: 176). Esa identidad viene determinada por su relación con la realidad que lo define en un aquí y ahora, en una presencia y estancia.

Para Ascot, el decir tiene un estilo definido en la poesía, de ahí su insistencia en perfilar la entidad del poema —títulos recurrentes: "Poema", "Un poema", "Hacer un poema", pues es en la poesía donde halla el espacio idóneo para su expresión, para su palabra. En "Lo súbito" (p. 39) esta palabra "me crece y me desplaza". El "yo" se divide entre un pasado —que el lector identifica a partir del elemento de las "hojas que tiemblan" (v. 8), que se repite en *Un otoño en el aire* (1964) en "Un tiempo antiguo" (p. 65, v. 13) y en "Vuelta al retorno" (p. 82, v. 10)— y el presente en el que "irrupen nuevos nombres" (v. 5). Así, se siente romper "ya se quiebra / la frente de los días, / el espejo del ser que el alba iguala" (vv. 5-7), es decir, el otro "yo", el del espejo, parecía que se alejaba en la memoria, pero regresan los recuerdos en "palabras dispersas, desgranadas" (v. 11), un caos inconexo que solo "llena el vaso de silencio y humo" (v. 13), es decir, un vacío real en el que "quedo deshecho, yerto, atravesado" (v. 15).

El poema se divide en cinco estrofas, la primera y segunda se componen de solo dos versos (vv. 1-2 y vv. 3-4), la tercera estrofa de tres versos (vv. 5-7), la cuarta estrofa (vv. 8-14) y la última (vv. 15-18). La segunda estrofa es una *exclamatio* que marca el tono del poema, mientras que la cuarta estrofa, la más extensa, se acerca al tono de un égloga, sin serlo, por su ensalzamiento idealizado de los elementos naturales, aunque se filtra cierto desgarró sutil del "yo" que se muestra turbado ante el aluvión descontrolado de recuerdos que le asaltan, por lo que acaba "yerto" (v. 15), asolado por la memoria. El "yo" se aferra al presente, con esa voluntad de vida como así lo manifiesta en "dedicado a vivir" (v. 1) del poema siguiente, "Nombrar" (p. 40). El "yo" describe como es el proceso de "nombrar" la realidad que le rodea. A través de la prosopopeya, las palabras adquieren fisicidad, el "yo" creador toma una actitud paternalista, ("hay que cuidar su peso", v. 4), "su golpe cuando caen" (v. 7) "asirlas de la mano" (v. 8), "ver cómo se asoman" (v. 11) y, finalmente, "irlas dejando" (v. 14). El extremo cuidado debe ir convirtiéndose paulatinamente en libertad, hasta que puedan "nombrar" por sí mismas, sin el amparo del "yo", que signifiquen per se. Obsérvese la diferencia de tempo y léxico del poema anterior "Lo súbito" (p. 39) que precipita todo en un ritmo trepidante y que acaba por apabullar al "yo" que se desconcierta. Sin embargo, en "Nombrar" (p. 40) hay una dilatación temporal, la cadencia se extiende, se pausa para transmitir la serenidad complaciente que el "yo" encuentra en esa actividad de referir la realidad, se trata de una labor sopesada que requiere una actitud meditabunda. Hay cierto disfrute en esa nueva ocupación de empaparse de la realidad y de hacerse a sí mismo en ese nuevo contexto. Este talante vuelve a incidir en esa nueva manera de vida, en un aliento a favor del aquí, que le es afable, mientras que el recuerdo lo embiste, desprevenido, y le genera desorden anímico y emocional. No es que pretenda una renuncia, sino dejarlo apartado, en un recuerdo, que no hiera ni interfiera, pero tampoco se pierda. Aquí radicará el gran problema de equilibrio que el "yo" —y el poeta— deberán encontrar el modo de sortear. Será a través de los poemarios donde se observarán todas las estrategias que el "yo" disponga para enfrentarse a ese ataque de la memoria y asimile desde la nostalgia tierna el recuerdo sin dolor. Y así se revela el sentimiento de desencuentro que el "yo" sufre ("Oh los odio, queridos, inalcanzables otros", v. 14) en "Los otros" (p. 41), poema que cierra esta sección. Hay un desajuste entre "este querer decir con las palabras" (v. 1) sobre "el humo más delgado de la vida", / el cansancio más lento, / o como fue hermosa la esperanza" (vv. 3-5). Incapaz de hacerlo, reniega de su habilidad para concretar ese sentir "como inútiles torpes manos" (v. 2) y se escinde entre el "agradecer" y el "envidiar profundamente" (v. 7) sobre las palabras que consiguen significar "por el

milagro/ de otros hombres/ en otros libros" (v. 8-10) y que, a pesar del paso del tiempo, siguen con su permanencia intacta: "aquí laten aún, intactos como el aire". Se conmueve que puedan transmitir a través de esas palabras la percepción y el sentimiento fieles a la realidad "como sus ojos, como la piel que sentían" (v. 12). De aquí se infiere esa insatisfacción del poeta frente a una realidad inefable para él, relacionado con su nivel de exigencia. Esta actitud romántica ante el lenguaje tiene una variante y es que el "yo" asume que la incapacidad lingüística es consecuencia de su destreza inmadura, pero admite que "inalcanzables otros/ que cruzaron su vida como un barco" (vv. 14, 15) sí han conseguido rebasar esa frontera de referencia y significación. En ellos encuentra las palabras "levantando la espuma, la sal/ con que aún sabe la vida por mis labios" (vv.16, 17).

Se trata de un elogio a los poetas que consiguen ese nivel de efecto sobre el lector a través del uso certero de las palabras que refieren a "una tarde, las calles a lo lejos, la hora exacta" (v. 6) y que el "yo" aún cree que no ha descubierto o no ha sabido encontrar y adecuarlas. El reproche es, por lo tanto, hacia sí mismo, se obliga a admitir que el problema radica en su interior, donde no ha encontrado el equilibrio justo —la justicia que mencionaba en "Presencia" (p. 37)— para ese milagro de palabras hiladas (v. 8). Con este poema a modo de *excusatio*¹⁵⁷ se cierra la sección y se da paso a la sección que comparte título con el poemario.

ESTAR AQUÍ

Esta sección es la más extensa del poemario con veintisiete poemas: "Vida" (pp. 45-46), "La libertad de estar" (p. 47), "Del tiempo" (p. 48), "Duermevela" (p. 49), "Los años me van poblando" (p. 50), "Recomenzar" (p. 51), "Ahora" (p. 52), "Círculo" (p. 53), "Otros ojos" (p. 54), "Un silencio" (p. 55), "Desfile" (p. 56), "Primer invierno" (p. 57), "Ciudades (pp. 58-59), "Atardecer" (p. 60), "Hoy no sé" (pp. 61-62), "Lectura" (p. 63), "Año nuevo" (p. 64), "Ser persona y buscar" (pp. 65-66), "Y siempre dan las doce" (p. 67), "De una amistad" (p. 68), "Reencuentro" (p. 69), "De esta vida" (p. 70), "Porque uno espera" (pp. 71-72), "Estar" (p. 73), "Pasar" (p. 74), "Desoladamente" (p. 75) y "Desde esta noche" (p. 76). Es indudable que, a pesar de ese sentimiento del recuerdo desgarrado que le retrotrae a una crisis existencial originada por una sensación sempiterna de desarraigo inexpugnable, el "yo" sabe hallar, paradójicamente, en el vacío de un pasado las ganas de

¹⁵⁷La "excusatio sería un término marcado. No se puede confiar en esa buena voluntad porque se reconoce de principio que nuestra parte posee algún núcleo de negatividad. [...] tiene además que otorgar motivaciones que expliquen el interés de uno por esa actividad" (Gómez Gil, 2012: 572, 573).

llenarlo de presente. Incluso en la flaqueza, en esos momentos donde el recuerdo le arrebatara del "aquí" y lo arrastra a un estadio de ausencia, el "yo" se obliga a regresar a un "aquí" y "ahora" que no solo le están proporcionando nuevos recuerdos, sino que le hace sentir vivo. Tiene sentido, pues, que el poema que abre la sección se titule "Vida" (p. 45).

El poema se estructura en tres estrofas: la primera (vv. 1-3) y la segunda (vv. 4-7) funcionan en un bloque en el que se apela a la "vida" (v. 1) y se le requiere "dame la sal" (v.1), "dame otra vez" (v. 4). Se trata de una deprecación; mientras que la tercera estrofa (vv. 8- 32) es una optación en la que el "yo" expone sus anhelos a partir de una *enumeratio* de versos anafóricos (vv. 8, 12, 17, 21), se refiere a cosas simples, cotidianas, sin grandes ambiciones "pasear despacio por las cales" (v. 8), "mirar las tiendas" (v. 9), "quiero entrar al café, reconocer el rostro/ del amigo" (vv. 12, 13), "Quiero ir al cine con mi mujer" (v. 17), "quiero acostarme pronto" (v. 21), "cenar en algún sitio de olores familiares" (v. 22), "caminar por el barrio" (v. 25). El "yo" anhela "vida" como indica el título del poema, tiene urgencia de sentirse vivo.

Los poemas de esta sección se enarbolan en otro nivel a través del prefijo 're-': "reencuentro" (v. 4), "revuelto" (v. 10), "reconocer" (v. 12), "restalla" (v.16, p. 49), "Recomenzar" (p. 51), "Recomienza" (v. 5, p. 51), "resonarla" (v. 14, p. 52), "Reencuentro" (p. 69), "reconoce" (v. 7, p. 76), de volver a hacer, "volver a hablar" (v. 23). Hay una voluntad de conectar de nuevo con el espacio, reconciliarse con su tiempo. El "yo" tenía una vida, a la que ya no tiene acceso, como si hubiera "muerto" en él —aunque no del todo, quedará latente y resurgirá en algunas ocasiones, creando un episodio de desestabilización —, pero ahora pretende revivir, una reinsertión, se sintoniza con la nueva realidad. Por eso, el "yo" tiene la urgencia de lo más simple y cotidiano. La obsesión por asir el recuerdo del allí se ha sustituido por la de apresar la estancia en el "aquí".

El "yo" del poema se aferra a la posibilidad de esperanza: "a mi esperanza" (v. 7), "que esperamos (v. 16), y aunque se presenta temeroso ante el dolor del recuerdo ("algún miedo de sombra y de silencio", v. 31) se resguarda creyendo "que podamos borrar entre los brazos" (v. 32). La forma de primera persona del plural revela esa necesidad de comunidad, de compartir y de ser junto *altri* ("vivir juntos", v.19). Se podría decir que el "yo" solo aspira a integrarse, a sentirse admitido en un presente y en un lugar, formar parte, e ir asimilando en él mismo esa realidad y ese tiempo. Este deseo es lo que a él le proporciona "La libertad de estar..." (p. 47) y de ser.

"La libertad de estar..." (p. 47) es el poema que continúa en la sección y que reafirma la necesidad de "nivelar" (v. 7), "igualar" (v. 9) los recuerdos con el presente en un espacio

donde el "yo" tiene que "inclinarse la razón" (v. 5) en pos de la "persistente sombra/ que avanza el corazón" (vv. 4, 5). De nuevo el "yo" se centra en la necesidad de entrar en contacto con la realidad mediante la acción de la palabra. Esta le ha de permitir instaurarse en el presente y permitir "señala su lugar a cada cosa" (v. 12). El "yo" se entrega a encontrar el equilibrio de "un horizonte sopesado" (v. 9) y "la soledad del tiempo" (v. 7). En realidad, el "yo" intenta ensamblar un ser del pasado en el estar de un presente, es un requerimiento vital conseguirlo. Esta situación es habitual en los textos de los escritores hispano-mexicanos,

Sans présent temporel et spatial, conviés à un futur des plus douteux - le retour -, enfants de la guerre et de l'exil à qui l'on a volé et le temps et l'espace de l'enfance, les poètes hispano-mexicains, c'est-à-dire longtemps ni vraiment espagnols ni vraiment mexicains, apparaissent bien comme des paradigmes de la dépossession, de l'insoutenable minceur de l'être. (Sicot, 1999b: 171)

Los dos poemas que siguen "Del Tiempo" (p. 48) y "Duermevela" (p. 49), se ocupan del espacio y tiempo pasados como barrera frente a la actitud del "yo" ante el presente. Dicha actitud recuerda a la trama de *En el balcón vacío*: "Y trataba de acordarme de cómo eran las cosas antes de que llegara aquella guerra... y no pude hacerlo"(min. 30', 46"). La memoria opera a modo de recuperación numérica, como si de un listado se tratara en el que se repasasen mentalmente elementos en los que pueda anclarse el recuerdo y, por consiguiente, despierte el mismo sentimiento de antaño, "quise recordar el cuarto donde yo dormía, mi cama, mis cuadernos, mis muñecos, pero tampoco pude"(min. 30', 53"). Todo el inventario esencial en la formación del niño desaparece con el desarraigo hasta perder referentes imprescindibles: "Y pensé entonces en la cara de mi padre y vi que también me había olvidado de ella" (min. 31',05"), de ahí la obsesión del retorno, como si la presencia física, *in situ*, pudiera devolver el recuerdo a un presente tangible y hacerlo real: "y ahora me era casi imposible reconocer aquello, la casa donde ella había vivido siempre, en donde era la voz de sus padres la que oía" (min. 48', 06"). Surge, entonces, el enfrentamiento entre realidad y recuerdo, ocasionando un choque abrupto y una crisis en el individuo que constata la pérdida en el mismo reencuentro —la paradoja del exiliado que regresa a su lugar de origen—: "las paredes, sin embargo, eran las mismas. ¿Por qué entonces le costaba trabajo reconocerlas? (min. 48',42").

En "Del tiempo" (p. 48), el "yo" acepta que debe ser resultado de su pasado y de su presente: "estoy hecho de ti y en mí te estás haciendo" (v. 9). Se dirige a su interlocutor, "el tiempo", con la misma estrategia del uso de la prosopopeya que había empleado para el poema "Vida" (pp. 45-46). En este caso le revela que la presencia del pasado le conmueve y

le devuelve un sentir y un ser que solo puede explicar a través del impacto que percibe en su relación con el mundo, "en los nombres que digo / hablo por ti, soy tú" (vv. 6, 7). En este punto del poema se infiere que el verdadero interlocutor no es la entidad tiempo sino el "yo" de un tiempo pasado: "eres por mí mi bulto, mi mirada" (v. 8). Así, en la última estrofa (vv. 12-14) se descubre "oh tiempo hecho persona" (v. 12). El tiempo traspasa cualquier elemento, "habitación y nave" (vv. 12, 13). El "yo" se erige como integrante de ese "yo" de otro tiempo, "eres mi carne al fin" hecho que lo atestigua a través de la palabra, "soy tu palabra" (v. 14), realmente como si se tratara de la palabra de Dios. Y es que el elemento tiempo adquiere una deificación por parte del "yo" y, a menudo, teme sus designios de retornarle a esos recuerdos que le provocan amargura, pero a veces, agradece por el presente que tiene —"Presencia" (p. 37)— y otras anhela un futuro próximo, —"Pasar" (p. 74)—.

A nivel formal, el poema se estructura en tres estrofas, la primera de cuatro versos (vv. 1-4), la segunda, la más extensa, consta de siete versos (vv. 5-11) y la última de tres versos (vv. 12-14). La primera y la última se inician anafóricamente con la *exclamatio* "Oh tiempo" (vv. 1, 12), dando una sensación cíclica al poema.

A partir de estos dos poemas, "Del tiempo" (p. 48) y "Duermevela" (p. 49) que funcionan en esa operativa de tándem a la que Ascot ya ha recurrido —y seguirá haciéndolo —, en otras ocasiones, asistimos a un cambio en el "yo" se retrae ante el ímpetu del recuerdo, ante el sentimiento de nostalgia que empieza a crecer de nuevo. Así los poemas volverán a resaltar la parte del recuerdo y el pasado por encima de la urgencia de presente que el "yo" había proclamado. Esto se verá reflejado en momentos de crisis vital que harán fluctuar el ánimo del "yo" con altibajos en la barra de ese gráfico de vida que el lector había trazado mentalmente a propósito del "diario- vital". El "yo" intentará reafirmar su presencia y estancia en el "aquí", pero cada vez se notará la inversión de un mayor esfuerzo por su parte. Asimismo, el "yo" demostrará en su recrearse en el recuerdo cómo le cuesta desprenderse de él, a pesar del estatismo al que le arrastra "como la sombra: estatua" (v. 10).

En "Duermevela" (p. 49) se alude al "cansancio" (v. 3) del "yo" frente a la tensión en la que se escinde entre el haber sido y el que pretende ser. No obstante, esa urgencia de vida por la que reclamaba, conlleva la necesidad de pasado, a veces el "yo" desespera en la búsqueda de armonía entre ambos y se doblga ante la certeza —aparente y vacía— de lo que fue, en detrimento de lo que está siendo y lo que será. Resulta paradójico porque el "yo" es consciente del cambio, es testigo directo: "asisto, transitado, a la cambiante forma/

de los nombres" (vv. 11, 12), y, sin embargo, "ya se inunda el espacio de caballos/ y restalla el silencio como soles" (vv. 15, 16) y el "yo" se entrega: "por el cuerpo nublado se me pierde/ un rumoroso ejército de sombras/ desbandadas" (vv. 20-22). El "cuerpo nublado" con el que se abre el poema que aparecía en rendición, "entre lejanas puertas va cayendo la arena / de un cansancio" (vv. 1-2), aparece totalmente sepultado en la sombra. Atiéndase a cómo Ascot recupera los elementos lumínicos —de ausencia de luz— para describir el estado de ánimo del "yo", ya que se establece un apagado gradual: "nublado" (vv. 1, 20), "pizarra oscura" (v. 10), "profundos" (v. 14), "sombras" (v. 6, 21). El adjetivo "desbandadas" que califica a las sombras sugiere de nuevo ese caos que impacta con la serenidad que el "yo" pretende, ocasionando una terrible perturbación en su ánimo: "ya se me agolpa el mundo en las ventanas" (v. 17). Se produce el bloqueo entre lo que quiere regresar y lo que se quiere exteriorizar, dos deseos que son opuestos y que consiguen truncar la realidad: "y se me vuelca un cielo desgajado" (v. 18). Se revela un "yo" atravesado por el pasado con anhelos de presente que no consigue armonizar en sí mismo sus prioridades. A pesar de ser consciente de la inutilidad y vacío del recuerdo, aún mantiene un apego que obstaculiza y confronta con su deseo de vida. Entre la explosión por vivir y la nostalgia de recordar una vida, el "yo" avanzará a trompicones. A veces, entregándose al recuerdo y la tristeza feliz de un tiempo posible, a veces asimilando el pasado y con ansias de presente. Así, por ejemplo ocurre en los dos poemas siguientes, que actúan a modo de oposición de los dos anteriores.

En "Los años me van poblando..." (p. 50) el "yo" se consolida como "un lugar de encuentros" (v. 2) dispuesto a renovar el repertorio de recuerdos de los que dispone, enriquecer su memoria con nuevos recuerdos, pues estos serán más consistentes y vívidos, más reales, llenos de vida, "con un tenaz olor de primavera" (v. 16), de resurgimiento.

El poema se organiza en dos estrofas con dieciséis versos irregulares de métrica y rima libre AbBB/ CDEdDfdDgdhD. Se destacan las anáforas de los versos noveno, décimo y undécimo introducidas por la preposición "de". Estos tres versos tienen una marcada correlación con el tiempo del poema, "sonrisas viejas" (v. 9), referente a un período de pasado. Así, "prender un cigarro" (v. 10) se establece como una línea que se dilata en un momento presente y "cerrar una puerta" (v. 11) es claramente una acción con intención de futuro. Se destacan los símiles, como estructuras de ejemplificación o ilustrativas, así "como un vasto desván" (v. 1); "como oro viejo" (v. 4), en este último caso se trata de un símil casi epíteto por su prolífica utilización, aunque presenta el matiz de la vejez, que se refuerza con el adjetivo calificativo "empañada" (v. 4). El último símil aparece en el

antepenúltimo verso, "como un temblor de almenas" (v. 14). Es significativo que la segunda estrofa arranque con la forma verbal "Huele" (v. 5) en tercera persona del singular, aportando una entrada fuerte al segundo bloque poético. No obstante, esa acción es falaz, puesto que se trata de una variedad descriptiva como la que se presentaba en la primera estrofa. El título toma su esencia del primer verso "los años me van poblando" (v. 1) que el gerundio dilata en la línea temporal y que mediante el símil adquiere esa sensación de almacenamiento de experiencia. El símbolo del "desván" tiene ese papel de tópico de acumular vivencias y con cierto tizne de dejadez, desidia y olvido. La luz, que es un elemento esencial en la poesía de Jomí García Ascot, aquí adquiere una nueva connotación; se trata de una luz desgastada, que ha perdido el brío, y el sol es viejo y sin vigor, además se trata de la luz fría "de los inviernos" (v. 3) que aparece "empañada", es una luz adulterada debido al paso del tiempo. El núcleo de la estrofa se concentra en el segundo verso "Soy un lugar de encuentros", lugares que hasta el momento eran la estación¹⁵⁸, los pasillos¹⁵⁹, la sala de espera¹⁶⁰ y a los que se incorpora el "desván" (v. 1). Como ocurría en el poema anterior, este se convierte realmente en otro *inventario* de recuerdos a través de estímulos sensoriales. Aquí cobran protagonismo el olfato y el oído. Recopilando estas sensaciones de ambos poemas podríamos establecer esta tabla¹⁶¹ que a continuación se presenta y en la que cabe destacar que la vista es el sentido más empleado, pero también el más externo o el que necesita menos procesamiento del estímulo exterior. Es relevante que el oído no cuente con tantos elementos, hace referencia a esa imposibilidad de acceder al recuerdo a través de las palabras, palabras que suenan (idioma) desconocidas¹⁶². Son otros los sentidos que permiten ese paso hacia la memoria. El olfato y el tacto se convierten en herramientas eficaces para recuperar un pasado a través de sugerencias mentales, porque no se accede al recuerdo mediante el presente, sino que el proceso se hace a la inversa: el recuerdo de una textura, un olor, un sabor o una imagen sugiere una impresión que retorna al recuerdo. De ahí la importancia del verso de "Inventario" (1970: 17-18) "el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo" (v. 28). Miguel

¹⁵⁸ "Recuerdos" (pp. 15-16) de *Haber estado allí* (1970).

¹⁵⁹ "Inventario" (pp. 17-18) de *Haber estado allí* (1970).

¹⁶⁰ "Un modo de decir" (p. 9) de *Un modo de decir* (1975).

¹⁶¹ Se distinguen con el resaltado los versos pertenecientes al poema "Los años me van poblando" (p. 50) de *Estar aquí* (1966).

¹⁶² Véase análisis del poema *Recuerdos*, "donde suenan a un tiempo en todos los idiomas", "voces de la urgencia" "en relámpagos altos, sin sentido" (vv. 7-9).

Ángel Criado, en su artículo para *El País* "Una jerarquía casi universal de los cinco sentidos", afirmaba,

La vista es el sentido más importante pero el oído y el tacto se alternan en el segundo y tercer lugar, según un estudio con 13 culturas. El sabor y el olor, los menos relevantes [...]. En las 13 culturas analizadas, la vista es el sentido al que los humanos dan más importancia [...], dice la investigadora del Instituto Max Planck de Psicolingüística, Asifa Majid que tendría relación con la arquitectura cerebral. Casi el 50% del cerebro está dedicado al procesamiento visual (Criado, 2015).

En la tabla se puede ver reflejado cómo, efectivamente, la vista ocupa un papel destacado. Sin embargo, son el olfato y el tacto quienes se disputan un imaginario segundo puesto en el *ranking* de sentidos priorizados por García Ascot. Huelga decir que olfato y gusto están íntimamente conectados. Así, en el verso vigésimo sexto "suben el regaliz, la limonada" pudieran ocupar ambos lugares en la clasificación que aquí se muestra. No obstante, el matiz del verbo "sube" ha decantado la balanza por el sentido del olfato por la aspiración de la esencia de los elementos.

VISTA	OIDO	OLFATO	TACTO	GUSTO
"Con sus flores" (v. 8) "Pálida huella" (v. 9) "Tiempo amarillo de las fotos antiguas" (v. 10) "Amarillo de los pétalos secos" (v. 11) "Amarillo de las hojas de libros" (v. 12) "El vino oscuro" (v. 17) "El verdín de incomprensibles cosas" (v. 18) "Cuadernos rayados" (v. 20) "El margen rojo" (v. 21) "Manchas de tinta por los dedos" (v. 22) "España era amarilla o naranja" (v. 23) "Y Francia azul" (.24) "Lámpara encendida" (v. 25) "la luz de los inviernos" (v. 3) "Empañada de sol, como oro viejo" (v. 4) "Gestos inacabables" (v. 8) "En el fondo de todo" (13) "Bajo el polvo" (v. 15)	"No cabe silencio todas las voces quedan" (v. 12)	"Aire de armarios" (v. 2) "Olor de la ropa planchada" (v. 14) "Suben el regaliz, la limonada" (v. 27) "Vapor de col y de patatas" (v. 28) "Huele a madera, a tinta y a compota" (v. 5) "Incienso de rostros" (v. 7) "Tenaz olor de primavera" (v. 16)	"Ligero rasgar de las plumillas" (v. 21) "De los terciopelos" (v. 17) "Prender un cigarro" (v. 10) "Cerrar una puerta" (v. 11) "Temblor de almenas" (v. 14) "Polvo late" (v. 15)	"El sabor de la tila" (v. 31)

De nuevo la "percepción" (p. 7) —con la que se iniciaba el poemario— vuelve a ser el eje que articula las actitudes del "yo" de cada poema, sus experiencias y su sentir. Debe entenderse que la percepción se realiza en dos planes dimensionales distintos; se da una percepción evocada a partir de elementos del aquí pero se conectan con elementos del allí. Por eso el "yo" muestra una actitud de desasosiego porque esta evocación siempre es repentina, así que nunca sabe cuándo va acometer la estampida del recuerdo. No obstante, a veces, es el mismo "yo" quien espera, propicia, incluso fuerza la llegada del recuerdo como así ocurre en "Recomenzar" (p. 51). Manuel Durán habla de cómo el exilio afecta, metafóricamente hablando, a la visión de aquel que lo ha padecido,

Creo que el que sale de su país por mucho tiempo es como si tuviera un doble efecto negativo en su vista, en sus ojos. La visión de su país natal queda paralizada al principio [...] Y la visión del nuevo país es borrosa, como si hubiéramos perdido los lentes y no pudiéramos ver los detalles de lo que nos rodea. (Durán, 2009: 27)

En el caso de Ascot, sí percibe la realidad de su entorno, pero necesita hacer un esfuerzo considerable, además de apelar constantemente a esa realidad presente, para sentirse parte. El deseo de pertenencia a ese aquí se hace desde la constante reafirmación, como si al no hacerlo, se fuera a desvanecer. En cambio, el recuerdo brota con tremenda facilidad, apenas un susurro, un olor, una música, es capaz de trasladar al "yo" a otro estadio. Y ocurre también

otro hecho igualmente importante: el desterrado ve su patria de origen dos veces, a través de su memoria y a través de las opiniones y los prejuicios del nuevo país en que se encuentra. Con frecuencia se le revelan detalles, detalles negativos acerca de su patria que le hacen reflexionar (Durán, 2009: 27).

En Jomí García Ascot, estas opiniones de su pasado vienen desde su propia reflexión interna, él mismo es consciente del proceso de idealización que proyecta en imágenes de un pasado que, algunas veces, y así lo admite en alguna ocasión, son herencia de algo que por él mismo no puede recordar. Durán señala que los desterrados ven su patria dos veces, pues en el caso de los escritores desterrados esta visión se multiplica en la escritura de sus poemas, luego en su relectura, luego en la propia inspiración. Están pues sumidos y condenados a repetir esa visión —y pervertirla, literaturizarla, y (re)crearla — en un bucle sin fin. Por eso en los poemarios de Ascot, como ya se ha hablado, se desprende esa sensación de repetir, de reintentar, de hacer una y otra vez, como ocurre en "Recomenzar" (p.51) y como corroborará "Círculo" (p. 53).

"Recomenzar" (p. 51) es, sobre todo, una reafirmación del "yo" en el merecimiento de su estancia y presencia en el "aquí", tal y como marca desde los primeros versos: "Hemos llegado aquí por la lluvia y por mares/ y horas de sueño pozo de los siglos" (vv.

1-2). Se reivindica su derecho desde la contribución que supone en el lugar presente "levantamos de nuevo nuestra casa" (v. 6). Sin embargo, el anclaje que mantiene con la casa del pasado le constriñe a buscar la duplicidad de los elementos, "la buscamos igual, los mismos corredores/ el mismo ruido de reloj" (vv. 7, 8).

En una de las escenas primeras de *En el balcón vacío* se muestra a la pequeña Gabriela abriendo un reloj de bolsillo a escondidas en su habitación. Ella misma confiesa su miedo a ser descubierta porque el reloj no es de su propiedad (min. 3',00"), sin embargo, se quiere transmitir la curiosidad de la infancia por entender el tiempo, cómo funciona y cómo transcurre. Es pues esta escena una disección de aquello que el "tiempo" significa. El elemento temporal es uno de los ejes que vertebra la existencia humana, su concepto está ligado a un entendimiento que trasciende la física del universo y que solo es plausible en la aplicación que los individuos hacemos de él. Es por ello, por ejemplo, que la distancia entre estrellas se calcula por unidades de tiempo —años luz— y no por unidades de longitud. Con esto, se advierte que la regulación de la existencia humana se fundamenta sobre líneas cronológicas finitas y que tienen una comprensión basada en transcurso de pasado, presente y futuro. La obsesión temporal marca todas las composiciones de Jomí García Ascot. Tal es así que las fluctuaciones temporales y sus tempos denotan los estados de ánimo del poeta y también señalan las claves de lectura de sus poemas. Hay en *En el balcón vacío* otra escena que acusa la angustia temporal y que también se filtra a través de los versos de este poema. Aparece en escena un primer plano de un reloj de pared, sin embargo, es el sonido acaparador el que llena el plano y no la imagen. La panorámica se amplía hasta el desenfoque, haciendo desaparecer el elemento físico del reloj de la vista, pero se mantiene su sonido tanto que ahoga la voz en off, hasta quedar llenando con su tictac toda la escena (min.16', 43") Existe otro pasaje de la película que se relea con estos versos, ya que, como diría Ramón Xirau: "En cierta forma su mundo poético estaba siempre en el centro de sus películas" (Xirau, 1964: 33). Se trata de la escena cuando Gabriela consigue entrar en la antigua casa donde vivió y busca en ella (muebles, paredes, puertas...) la reciprocidad del recuerdo que anhela, la sensación, el sentimiento, pero aunque "las paredes, sin embargo eran las mismas [...] ¿Por qué entonces le costaba tanto trabajo reconocerlas? (Elío, 2021: 172). En este momento es cuando el individuo se da cuenta de que el cambio también está en uno mismo. Y es lo que el "yo" del poema empieza a asimilar, su mexicanidad es más evidente, más tangible que su pasado, es una presencia atravesada por una estancia que se divide en un allí volátil y un aquí firme. Aún así, el "yo" insiste en la ilusoria recuperación de un ser, un estar, un sentirse anterior: "Henos aquí

sentados, esperamos/ unas tardes antiguas que queremos; entre nuestras paredes aquietadas/ decimos hoy, ayer, como una sombra larga" (vv. 23-26). En esta ocasión las paredes del "aquí" son las que se describen como estáticas, por eso el recuerdo tiene esa capacidad perturbadora en el "yo" y en este verso queda demostrado. Es tal el desorden y la alteración que supone el recuerdo para el "yo" que hacen tergiversar la percepción de la realidad del "yo" que aseguraba, poemas anteriores, todo lo contrario: el "aquí" activo, cambiante y dinámico. Pero al aceptar las reglas impuestas por el pasado, su espera, su incertidumbre "la memoria incierta" (v. 3), el "yo" se abandona a la "sombra larga" (v. 26).

Solo a través de la palabra —que, obsérvese, es compartida, como denota la segunda persona del plural "probamos nuestras voces" (v. 20)—, del intercambio, la comunicación se pueden recuperar "aquellos recuerdos/ que llegarán más tarde" (v. 18, 19), donde se mezclan recuerdos propios con otros, que tienen cierta similitud, que comparten un sentir muy semejante, que les aúna y les hace ser comprendidos.

La alternancia temporal entre pasado y presente que se presenta en el poemario quiere reflejar la fluctuación del sentimiento en el "yo" y mostrar la escisión en la que vive sumido, de ahí que los poemas aparezcan con esa oposición constante para dar cuenta del desorden y el desasosiego del "yo". Esto ocurre con el poema posterior, el "yo" viene de un apego al pasado, de una resistencia al vivir el presente, y "Ahora" (p. 12) muestra una visión totalmente opuesta.

Los primeros versos del poema "oh darse prisa por hacer más lento/ el destilar ligero de las horas" (vv. 1-2) serán el *leitmotiv* que se instaurará en los poemas finales de Ascot. El deseo de dilatar el tiempo que se escurre y la sensación de haberlo malgastado en pensar demasiado en el pasado y en vivir poco el presente. Como puede observarse, esta actitud se contrapone a la del poema anterior, en que el "yo" se sienta paciente y accede a esa espera de la llegada del recuerdo. Es de interés analizar cómo la relación que el "yo" establece con el tiempo, sus anhelos por acelerarlo o atrasarlo, están condicionados a su deseo del "aquí" o del "allí".

En "Ahora" (p. 52), el "yo" transmite vitalidad, a través de la acción, una acción interventora e inmediata. Este dinamismo se consigue con la *amplificatio* por acumulación: "Sopesar el instante, darle cuerpo/ caber en él.../Cercar.../ vestirlo.../ templar.../ y dilatar..." (vv. 9-9), la aceleración del vivir, de aprovechamiento de vida, de desbaratar el pasado "hacer temblar la tarde, resonarla" (v. 14). Un "yo" henchido de ánimo, eufórico "ancho palpita de esta presencia" (v. 15) aboga por alargar los días de una vida que le parecen "tan corta" (v. 16). Es un "yo" expansivo también con el recuerdo, que

pretende "dilatarse en él toda la espera" (v. 9). Así que el oxímoron del verso inicial "darse prisa por hacer más lento" (v. 1) esconde que sus ansias de vivir encierran además las ansias de la recreación en el recuerdo. El "yo" reclama más tiempo, también, para esperar eternamente por los sentimientos que le producen los instantes del recuerdo. Por eso, son tan desconcertantes estos estallidos de oda a la vida que, sin embargo, reclaman tiempo para recordar el pasado.

El "yo" se debe a su identidad legada de ese origen inaccesible y tiene la necesidad constante de restablecerlo, de darle presencia, hay un miedo a que la realidad sea tan etérea, tan fugaz, que el "yo" se aferra a aquello que él cree que es su esencia y así lo hace evidente en "Círculo" (p. 53).

"Padre de mi recuerdo, / hijo de mi memoria / por los pasillos de humo / voy devanando el hilo de mí mismo" (vv. 1-5). Así se inicia "Círculo" (p. 53), estableciendo un trazo a modo de genealogía del "yo". En su ser mismo integra vida y muerte ("las lágrimas perdidas/ me bautizan de nuevo", vv. 12, 13), es una reinención constante, una renovación desde el eco de un pasado: "soy círculo de aquel a quien miraban" (v. 8). La sensación de estar atrapado en una constante de identificaciones, "quienes yo miro, ahora" (v. 9), el círculo no permite establecer un antes un después ni la separación del "yo". El alba como símbolo de nueva vida se describe "rota" (v. 11). Está, pues, implícito en él mismo la condición de un ente fracturado. Sin embargo, a partir de lo ajado de su ser, de su carácter deshilachado, "voy devanando el hilo/ de mí mismo" (vv. 4, 5). De su propia ruptura ontológica es capaz de regenerarse.

La forma del círculo alude al ciclo de la vida, pero también apunta a esa idea de reaprender a lo largo del tiempo, las experiencias se extraen a partir de la respuesta a situaciones que se repiten y se da por superado ese aprendizaje. Se trata de una sucesión de trances que permiten la madurez del "yo", sería semejante a el proceso de la caída hasta el nuevo alzamiento. Esta circularidad encierra un sentimiento claustrofóbico, de sentirse atrapado en un progreso falaz.

De nuevo la vista asume el papel destacado en el poema, la percepción de "yo" desde unos ojos que miran y otros que son mirados. Esta direccionalidad en la mirada es de la que se ocupa el poema "Otros ojos" (p. 54). La idea de ser a partir del otro ya se ha tratado en Ascot y cobrará fuerza en el poemario *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977) con la *visio* de la amada. En este caso, al contrario que pasaba en poemas como "Decir" (p. 25) en el que el "yo" nombraba lo exterior para ser nombrado, aquí el "yo" pasa a ser receptor del acto: "mi voz es la que en otro me prolonga" (v. 12), es *altri* el que

reafirma la presencia del "yo". Esto revela el ahínco de Ascot por "poner en común", la constante alusión a las charlas, a las reuniones, al compartir con los amigos, no deja de ser una manera de reafirmarse uno mismo en el otro. Como si la realidad e identidad del "yo" estuvieran íntimamente ligadas a la percepción que *altri* tiene. Se da, entonces, el movimiento inverso en la percepción, el "yo" pasa a ser paciente de la acción cuando hasta el momento siempre había sido agente, y aunque reclamara reciprocidad, la acción siempre partía desde el "yo".

El poema es, fundamentalmente, un entramado para ratificar esencia, presencia y estancia del "yo", así se refleja en el exceso de referencias a la primera persona: "me" (vv. 3, 5, 7, 8, 17, 21), "por mí" (v. 7), "mi" (vv. 9, 10, 12) "soy" (vv. 11, 15, 19). El "yo" se descubre en la "mirada/ que me ve" (vv. 7, 8) y también en su memoria, "y asienta en su memoria" (v.14). Ascot insiste en la idea de la memoria como origen identitario ("soy un eco en otra estancia", v. 19) y, no obstante, se rebela para integrarse en el aquí: "tengo cuerpo, estoy aquí, doy fe" (v. 20). El "yo" es tangible en ese "aquí" mientras que solo es un eco del allí. Es un oxímoron constante en el que el "yo" se debate, pero es incuestionable que hay un progreso en la actitud del "yo" respecto a su propia concepción y su espacio-tiempo. A pesar de que ese progreso no es continuo y esto responde a las fluctuaciones que cualquier individuo experimenta como "ser" en sí mismo.

En "Un silencio" (p. 55) el "yo" vuelve a un estadio contemplativo arrastrado por la melancolía de la lluvia y el soplar del viento que todo lo remueve. El aire, sin duda, retrotrae al "yo" al recuerdo que se exponía en *Un otoño en el aire* (1964). El recuerdo es vacío en el espacio intangible en el ahora, "hueco de la casa entre mis manos" (v. 2). La herida es "dolor ya sordo en el costado" (vv. 4, 5), es decir, es un dolor en el corazón, en el sentimiento. Las imágenes de la memoria aparecen "suspendidas" (v. 10) en el "yo" en un tiempo pasado "que atravesaron rostros y pisadas" (v. 13).

Resulta clave la tercera estrofa (vv. 14-18) en consonancia con el poema anterior "Era un cielo sin aire,/ un aire sin miradas/ un espacio que nunca fue nombrado/ y permanece" (vv. 14-17) y esto es lo que realmente desgarró al "yo", que sin el esfuerzo que realiza con el "aquí", el pasado le sobreviene a voluntad y desbarata toda intención de presente, se siente atravesado y no puede evitar un "asedio de sueños" (v. 20) que "rompen en mi pecho" (v. 21). El artificio que se describía de miradas en "Otros ojos" (p. 54), aquí no tiene cabida, tampoco el ejercicio de "Nombrar" (p. 40) y esto solo hace, sino, más afianzar esa querencia al "yo" del "allí".

El silencio es quien reina en el páramo de la memoria y es donde "se sostienen las palabras" (v. 9), Ascot reconoce que su creación poética nace del desgarramiento y es desde ahí donde pretende "decir", transmitir "asomado al papel busco despacio" (v. 3) y buscar "el gesto parado, la pausa entre las tardes/ recordadas" (vv. 6, 7).

La lluvia, el aire, la tarde, el hueco y las olas se unen para recrear de nuevo el ideario de pasado que Ascot ha establecido, permiten una rápida identificación al lector del tono y el ritmo del poema. El léxico también filtra una cadencia temporal ralentizada, la sintaxis más trabada contribuye al peso del poema, a una mayor densidad en la lectura.

Tanto "Círculo" (p. 53) y "Otros ojos" (p. 54) como "Un silencio" (p. 55) comparten con "Desfile" (p. 56) la mirada como elemento neurálgico del desarrollo del poema. Desde la mirada del pasado, de la otredad, de uno mismo a la mirada conjunta, "hemos mirado en nuestra juventud" (v. 1).

En desfile, el cruce de miradas se intercambia —por así decirlo— de un lado a otro: "y los mirábamos" (v. 9), "Otros nos miran" (v. 22). Aquello que Sicot identifica como "cette sensation de fuite qui ne s'arrête jamais" (Sicot, 1999b: 181) el ver pasar "el gran desfile de la vida" (v. 2). El "yo" se muestra como un "corazón cansado" (v. 5) que ha padecido "las más lentas batallas" (v. 4), se deshace en el desencuentro, "ellos volvían, nosotros íbamos" (v. 8). La esperanza "sentíamos que íbamos a durar/ más que la luz" (vv. 10, 11), pero se desploma y "hoy estamos aquí, irremisiblemente derrotados" (v. 13), y la derrota y la victoria se confunden, "lo mismo da" (v. 15), ni siquiera el triunfo del "aquí" consigue paliar la pérdida.

La mirada siempre busca la correspondencia de la mirada en el otro que, a su vez, también busca, pues como se apunta en "Primer invierno" (p. 57) "los ojos/ que buscarán por siempre en el aire nacido/ unos nombres" (vv. 15-17). Y en esa "estación lejana, más lejana /del miedo" (vv. 6, 7) que recuerda al invierno en Lille, el poeta integrará el sentimiento de la pérdida por primera vez, la huida, el desarraigo y de ahí el nombre del poema: "Primer invierno", porque se apagará la luz, se dilatará y se hará insostenible la espera de no saber qué ni quién ni a qué.

El recuerdo de su infancia en la ciudad de Lille lleva al poeta a pensar en su paso por otras tantas "Ciudades" (pp. 58-59) que se ubican en el nudo de "la garganta" (v. 2). Esto recuerda a los lamentos de *Un otoño en el aire* (1964). Asimismo, los elementos se repiten: "estanques" (v. 3), "los juegos" (v. 4), "campanas" (v. 11), "palomas" (v. 11), "tarde" (v. 12), "un sol de mañana" (v. 14), "el aire" (v. 27). El "yo" se muestra atravesado por cada una de las ciudades que ha conocido "la vida me entregó su nombre/ entre otras casas./ Su

sombra me acompaña" (vv. 15-17). El "yo" es resultado de ese paso, "mis ciudades me han dado/ el pan, la sal, el calor de conocer/ el aire" (vv.25-27). "Ciudades" (pp. 58-59) se extiende como un poema de aprendizaje, "cuando supe, allá lejos, que crecía" (v. 13), y el "yo" expresa su "dicha" (v. 21) por gozar de "mirar las cosas" (v. 21), y a través de "mirar" (v. 21) podía regresar, "estaba allí" (v. 22). La mirada, la imagen, su recuerdo permiten esa unión del "yo" con diferentes espacio-tiempos.

El verso duodécimo "Era una tarde larga, acompasada" se imbrica con el poema posterior "Atardecer" (p. 60). De la misma manera como el momento de la tarde tenía una presencia clave en *Un otoño en el aire* (1964), se reafirma el traslado a ese estadio del sentimiento del "yo" con el décimo verso "el otoño susurra en la memoria".

El "yo" se identifica con una estancia vacía, como María Luisa Elío describía en *En el balcón vacío*, "como una habitación deshabitada/ se me ha quedado el pecho/ lleno de objetos mudos" (vv. 4-6). Los elementos pertenecientes al ideario de su pasado se agolpan: "vientos perdidos" (v. 8), "las hojas, los papeles" (v. 11), "voces desasidas" (v. 13) para que el "yo" "los vuelva a tocar" (v. 19). El recuerdo está adherido al "yo", lo acompaña, y cuando le embisten los instantes de memoria, el yo se abre pero no reconoce: "Y ya no sé los nombres" (v. 16). Ese desconocimiento se recoge en "Hoy no sé" (pp. 61-62) en el que el "yo" se siente desfallecer, "siento que muero un poco" (v. 10), y su espera es distinta, "y aunque espero/ ya no espero lo mismo" (vv. 18, 19). El "yo" se siente desgajar por el paso del tiempo, que va dejando su esencia por cada espacio, "se va quedando un poco de mí mismo" (v. 31). Es un poema de pérdidas, distancias que van dando forma a un "yo" que asimila "que de repente hemos dejado atrás" (v. 26) un cúmulo de recuerdos y con ellos lo que le hicieron sentir. Y aunque es capaz de reconocerlos ("Ya conozco el aire", v. 14), sabe que no puede aprisionar el pasado que ahora toma otra forma: "que era entonces la vida que volvía/ que es hoy el agua, la estación que corre por el agua" (vv. 22-23). Así se representa el fluir de la vida, desde la estación como lugar tópicamente de despedida y a la vez de inicios.

El atardecer, con su cadencia, su transformación de colores hasta el crepúsculo, se mimetiza con el "yo" que se siente como un atardecer: "siento que el cielo se me carga de voces/ en la espalda" (vv. 33, 34), representa un decaer prolongado "ante el arco del tiempo" (v. 12). Entre ese recopilar de recuerdos, el "yo" reconoce y desconoce ("Hoy, no sé", vv. 9, 29), incidiendo en esa escisión paradójica entre los dos "ser" que integran la totalidad de su existir.

En "Lectura" (p. 63) el "yo" busca consistencia tras la disolución de la que viene y cuando "abro el libro" (v. 1) "todo queda más" (v. 2). Sin embargo, "cierro el libro y vuelvo a mis fantasmas" (v. 17). En la lectura encuentra un refugio momentáneo donde puede sentir su esencia más pura, "voy por el libro y soy, y estoy y paso/ y sigo siendo, estando" (v. 13-14). Este galimatías entre ser y estar se revuelve en el "yo" que, a pesar de todo esfuerzo, no puede huir como lo hacía la tarde en "Atardecer" (p. 60). El aquí "estoy aquí con ellos, ellos son / y quedan en su estar" (vv. 5, 6) se pervierte con un estar impropio de elementos y sentimientos que no son presentes, a pesar de la presencia del "yo", "ave en el aire y aire / la presencia" (vv. 15-16). La lectura —como la escritura— solo suspende el estar de un pasado levemente.

En "Año nuevo" (p. 64) el poeta es consciente del paso del tiempo y como ya ocurría en "Presencia" (p. 37), agradece por el aquí: "Y digo gracias y las lágrimas pasan / y entro en la vida / como salir de casa" (v. 20, 21). Y en este juego de opuestos de entrar/salir, el poeta quiere referir como el "yo" se reconecta con el "aquí", alejándose de su "casa", su recuerdo, su origen, su patria; entendiendo más que un lugar físico concreto, un sentir y un tiempo.

De nuevo las paradojas son reflejo de la escisión del "yo" "la breve tan larga despedida" (v. 7), "presencia aún indecisa" (v. 9). El "yo" muestra su reticencia para desprenderse del recuerdo, de dejar ir ese "Año nuevo" (p. 64) porque eso le aleja y busca con la mirada la imperturbabilidad de "las paredes" (v. 3), pero incluso "el tiempo ha pasado su anillo/ desposadas" (vv. 4, 5). Solo queda la huella del paso del tiempo, "deja en el cielo el trazo/ de las aves" (vv. 13, 14). Ese cielo que inspiraba libertad, que antojaba horizontes de futuro, ahora se torna "altivo y frío [...] lejano" (v. 6).

De nuevo la mirada del otro es donde se encuentra amparado y es refugio de amor, "hacia el amor/ de aquellos en que vivo, su mirada" (vv. 17, 18). Por eso en "Ser persona y buscar..." (pp. 65-66) es "en este navegar por las miradas,/ por el latido oscuro de los hombres,/ ser persona en el ser, en la balanza que un Dios ausente/ nos deja entre las manos" (vv. 5-9) se siente tangible.

La búsqueda tiene un fin que se muestra en la repetición anafórica de ganar "ganar la tierra/ ganar, en las palabras, este peso del tiempo" (vv. 10, 15). La palabra se erige como victoria sobre la fugacidad del tiempo, se recupera el elemento de la tierra de la primera sección como símbolo de origen, lugar de enraizamiento "en sus entrañas, / como se abren los brazos hacia el hijo" (vv. 11, 12). Se revalida el deseo de integrarse entre el aquí ("entrar con buenos días / sin que se empañe un vidrio/ sin que nadie deje de tomar café" (vv.

25-27) y el recuerdo ("sin romper la risa frágil", v. 20). Es decir, el "yo" se resiste a un truncamiento con el pasado que le ata. La necesidad de encajar no ser lo diferente, "no molestar" (v. 25).

Destaca en el inicio del poema que la búsqueda se lleva a cabo "sobre las aguas idénticas, remotas" (v. 4). El poeta marca la imposibilidad de encuentro "por este mar de viento" (v. 2) que además, su condición de idéntico y la lejanía no permite que la búsqueda sea fructuosa. Por lo tanto, la tarea lleva implícita el fracaso y de ahí la contraposición de "ganar" (vv. 10, 15). La mirada de "Desfile" (p. 56), que llevaba de manera intrínseca la búsqueda, se extenderá en los siguientes poemas y será en el matiz de la percepción visual donde dará lugar la posibilidad de encuentro.

En "Siempre dan las doce..." (p. 67) los ojos aparecen cegados y en este caso será la palabra la encargada de continuar con la búsqueda: "Yo pongo la palabra, al azar/ a ciegas de tu cuerpo que mi voz busca" (vv. 9, 10). El poema se divide en cuatro estrofas, la primera se inicia *in media res* introducida con la conjunción copulativa "y" que se repite anafóricamente (vv. 1-3). La segunda estrofa (vv. 6-8) se inicia con una prosopopeya, a modo de apelación "misterio" (v.6), y el tono es el propio de la *exclamatio* que así se indica. Las otras dos estrofas —(vv. 9-12 y vv.13-16 respectivamente) funcionan a modo de espejo —estructura paralelística— con un inicio anafórico, "yo pongo la palabra" (vv. 9, 13).

El acto de decir se concreta en ese poner la palabra que, además, es parte indisoluble de la búsqueda. El "yo" es consciente de su crecimiento a partir del acto de decir. Es, también, una manera de señalar un aprendizaje como portador de palabra, de palabra poética. Es importante señalar que esa búsqueda, y su palabra, necesitan de la espera ("espero", v. 13) para consolidarse, para significar y, por tanto, para madurar de manera simultánea con su creador.

De nuevo Ascot sume al lector en la ciclicidad temporal y espacial ("y siempre dan las doce en algún sitio", v. 1), así como en el ciclo vital propio de los individuos ("y alguna vida gira sobre sí misma", v. 2), como ocurre en "De una amistad" (p. 68) en "el que hoy regresa para empezar de nuevo" (v. 13).

Es "De una amistad" (p. 68) un poema Leno de nostalgia, indefectiblemente, la amistad, para Ascot, tiene ese componente de unión al pasado. En las reuniones con amigos que frecuentaba "abrigan las palabras/ de aquellas horas de humo!" (vv. 3, 4) y que recuerdan a "Recomenzar" (p. 51): "Probamos nuestras voces, su materia/ que depositaremos con cuidado/ entre humo de tabaco, por la mesa." (vv. 20, 22). Se intercambian las impresiones, sentimientos, es la manera de hallarse vinculado al recuerdo

sin soltar la realidad presente. Las voces en este poema, sin embargo, aparecen cargadas y recuperan "las palabras antiguas, preciosas" (v. 17) como un testimonio tangible de un tiempo pasado y con el peso de las palabras "pisando con cuidado los recuerdos" (v. 18), el "yo" consigue retenerlos bajo el acto de decir.

El poema vuelve a desenvolverse entre oposiciones: "silencio abrigan las palabras" (v. 3), "otro sueño" (v. 12), "mismo silencio" (v. 14) "estar despacio" (v. 20). Esto muestra el cambio que se da en el "yo" que es veleidoso, aunque "sigo soñando aún" (v. 12) empieza a "estar" en el aquí, "despacio", lentamente. Recuerda, pues, a esa entrada sigilosa que se procuraba en "Ser persona y buscar..." (pp. 65-66). La búsqueda le ha llevado a "otro encuentro lejano" (v. 7), pero será en el siguiente poema "Reencuentro" (p. 69), cuando el "yo" halle "este encuentro que yo ya no buscaba" (v. 7). La espera a la que se hacía mención en "Y siempre dan las doce..." (p. 67), llega "vencida, desatada" (v. 10), y la búsqueda a través de la percepción visual, por fin, se halla en "este mirar del otro" (v. 11), en este caso del otro "yo" que es el mismo, además de que se da estancia, "lenta llama de estar" (v. 14), que concuerda con el "estar despacio" (p. 68, v. 20) del poema anterior. Y "el súbito saber, en la garganta" (v. 13) —que remite al poema "Lo súbito" (p. 39) de la sección anterior— se ubica en la garganta, que es lugar donde se acumula el sentimiento del recuerdo, el llanto reprimido, el dolor y la angustia.

"De esta vida" (p. 70) vuelve a cambiar el tono y tempo del anterior poema. Se trata de una oda a la vida, "amasada de amor / labrada por memorias" (vv 1-2). Se aúnan dos de los temas pilares en Ascot, la tierra, que se concentra sobre todo en este poemario —recuérdese la sección con la que se abría el libro y el poema con homónimo título— y el amor, que es motor de su concepción de la vida y motivo poético en el que ensambla toda su creación.

El poema se constituye de una única estrofa, "un solo largo gesto" (v. 11) como indica este verso a nivel metaliterario. Nuevamente se apela al ciclo propio que la vida implica ("se va llenando con el mismo pulsar / que la deshoja", vv. 5, 7), se recupera la paradoja como ejemplo del contraste entre vida/muerte ("el vaso que ya pleno/ es ya nada", vv. 9, 10), "edifica y desteje" (v. 12) "ascenso en densa" (v. 13) "sombra/ y transparencia" (vv. 13, 14). "De una amistad" (p. 68) y "De esta vida" (p. 70) se suman al tema de la ciclicidad que se proponía ya en "Círculo" (p. 53).

Como se puede observar, los poemas de este poemario, en especial de esta sección, guardan una muy estrecha relación llena de intertextualidades que permiten ir matizando los elementos, comprobando el cambio que sufren, así como el sentimiento, postura y

reacción del "yo". En "Porque uno espera" (pp. 71-72) se integran en síntesis la esencia de los temas de esta sección. En el primer verso, a modo de confesión y ratificando lo que el lector ha podido desentrañar de la lectura, se afirma "porque uno espera que el recuerdo se cumpla" (v. 1). Este verso encierra la clave de la angustia del "yo", que sabe que su esperanza está condenada desde el principio. Eso le empuja a la búsqueda constante, "buscar" (vv. 4, 7, 10, 14) porque "vida es buscar/ entre las cosas" (v. 4, 5). Esas cosas, que son recuerdos, se engrudan a objetos más o menos cotidianos que evocan el pasado al "yo", así que se aferra a "que vuelvan las campanas" (v. 22) de esas "Ciudades" (p. 58) que le atraviesan, al igual que "el vasto olor a pan" (v. 24) que remite, entre otros,¹⁶³ a "Mañana primera" (p. 24) de *Un otoño en el aire* (1964).

El poema pretende dar, a partir de la repetición, consistencia, *evidentia* de la realidad del recuerdo que espera, "las noches eran noche/ los ríos agua" (vv. 16, 17). La búsqueda le lleva al enclave del jardín (v. 19) donde el "yo" ya no es el que espera sino el esperado, "el ser nos esperaba" (v. 20). En esta espera, el "yo" consolida su presencia y estancia. El siguiente poema, "Estar" (p. 73), que forma parte del binomio del título, intenta describir esa dualidad entre el "ser" y el "estar" que son la clave de la existencia del individuo.

El estar necesita el "aquí" (v. 3) y de la percepción para que sea real: "tocarlos con la vista" (v. 3), una "constancia" (v.1) y una consciencia "saber que éste es el mundo/ y que pasamos" (vv. 5, 6). Además es indisociable del "ser", "en la grave evidencia/ de estar siendo" (vv. 17, 18). Sicot opina que,

Être-là et être, en même temps, ensemble. Comme si « estar », pouvait contrebalancer les effets de durée (fuyante ?) du gérondif de « ser » ou, du moins, ceux de la fuite de l'être dans le temps (« pasamos »). Quoi qu'il en soit, il apparaît clair que « estar », dans tous ces textes, est un ancrage dans le nouvel espace de l'exil et dans le temps. Loin maintenant de la valeur carcérale des premiers exemples cités, il est bien devenu, renforcé par « aquí », le verbe qui permet, à condition toutefois de le répéter souvent et de le conjuguer, lui aussi, à ses diverses formes, de tenter d'échapper à l'aspiration du néant, néant d'exil et néant fondamental. (Sicot, 1999b: 182).

Para que ese "estar" sea tan real como efectivo y productivo, el "yo" requiere "penetrar en su frente, por la que son mirados/ saber qué sombra llevan" (vv. 7, 8). Como ya ocurría en "Porque uno espera" (p. 71) y "Hablar la lengua" (p. 32), el "yo" "busca aquel saber" (p. 71, v. 14) que le lleve a conocer al otro "saber de los lugares que otros llaman casa" (p. 32, v. 18), y en esa incursión en el otro encontrarse a sí mismo, reconocerse. Ya se

¹⁶³ El olor a pan es recurrente en los poemas que evocan recuerdos por su condición de cotidianidad y materia primera.

había advertido que este poemario tenía un fuerte vínculo con el sufijo "re-", con el movimiento circular que la vida comporta de manera insoslayable.

La palabra es el otro pilar que sostiene y da entereza a ese "estar aquí" a partir del decir y el nombrar —como ya se había apuntado en los poemas homónimos (p. 38 y p.40) — la percepción y la fisicidad comprobada ("sopesar su plomada acordada a la mano", v. 4) se consigue la fijeza que el verbo *per se* significa.

Del mismo modo que se habla del ser y el no estar, se sobreentiende que necesita su opuesto natural, no-ser, no-estar algo que se deduce con la alusión del topos "es esta orilla" (v. 15) que separa vida y muerte. Así, la estancia del "yo" es limitada y "habremos de pasar" (v. 1) como se indica en el poema siguiente.

Véase la ligazón temporal que implica el "estar" y el posterior "pasar". Efectivamente, "Pasar" (p. 74) alude a ese camino hacia la muerte. Se trata de un poema de cinco estrofas que funcionan en dos bloques. El primero (vv. 1-13) presenta cierta estructura paralelística entre ellas con un inicio anafórico en todas "Habremos de pasar" (v. 1, 4, 7, 11). El tono es de asimilación, es evidente que el "yo" entiende que la vida comporta muerte y que es el peaje que deberá pagar. El pasar sin llevarse nada y dejando "voces, cuidados papeles" (v. 5) que "soplara la sombra" (v.6). Sobre todo, y lo que más dolor en él causa, es el amor que "dejando en otro pecho/ esta honda quemadura de querer" (v. 11, 12) que ocasionará "un vago desorden" (v. 13) en aquel que queda.

El pasar, pero, es también parte de la circularidad que se ha ido mencionando en poemas anteriores, "otros tejerán con su mirada / un nuevo tiempo juntos" (vv. 18, 19). De este modo que los ojos a los que se aludía en "Círculo" (p.53), —"Yacen en mí, por mí, depositados, / los ojos que me han hecho. / Soy círculo de aquel a quien miraban / quienes yo miro ahora, suspendidos / en fiel de mi mirada" (p. 53, vv.6-10)— tendrán ahora su relevo. Mientras que ese "tiempo antiguo" —de *Un otoño en el aire* (1964)— tendrá una mirada renovada, la percepción estará a cargo de *altri*: "Los ojos con que tratamos de saber / el peso de nuestras palabras en los otros" (vv. 2, 3).

Progresivamente, el tono apesadumbrado, triste se apodera de los poemas y el júbilo por la vida se despeña hacia este "Pasar" que es la muerte. Y en esta línea se solapa "Desoladamente..." (p. 75) en la que el poeta, contemplativo, se para a pensar en el tiempo perdido, a modo del tópico del *tempus fugit*, que será habitual en sus últimos poemarios. Sobre todo acusa el sentimiento "junto a las grandes mareas del corazón" (v.3) que apunta la dirección del poema y se desprende del caos que el recuerdo siempre le acarrea: "solo,

sin el desorden de los objetos familiares y absurdos" (v. 9), tacha de "absurdos" con desprecio, con rencor contenido.

De entre todo este alboroto de elementos se destaca "la querida, suave, aureolada cabellera" (v. 8) que remite al "ella" que aparece en los últimos versos. Un "ella" que se erige sin que el lector alcance a identificar un referente en concreto. Sin embargo, se trata de un "ella" muy distinto al que se halla en *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977) o en los poemas finales de *Un modo de decir* (1975). Se trata de una personificación de la vida: "miles de cosas que son ella, como un bazar maravilloso / de baratijas y diamantes" (vv. 15, 16), porque el poema se inicia aludiendo a las "nimiedades perdidas / que eran la vida" (vv. 1, 2), pero que también encierran su maravilla, y esta es múltiple y el "yo" siente haber malgastado toda esa diversidad anclado en los recuerdos que ahora ve que como simples "trapos", "trastos" (v. 10).

A modo de súplica, el "yo" cierra esta sección y se dirige a un "Dios desconocido" (v. 1) que se suma a la condición de ausente que se refería en "Ser persona y buscar..." (pp. 65-66) —y que luego se recuperará también en "La obra" (p. 68) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977)—. Dios al que pide "dame la fuerza de cada mañana" (v.2) como se pedía al inicio de la sección con "Vida, dame la sal" (pp. 45-46, v. 1) y así se cierra el círculo —como *leitmotiv* temático de esta sección—. El "yo" reclama el "dolor obscuro que apoya mi costado" (v. 5), que remite al poema "Un silencio" (p. 55), y que alude a la recuperación del recuerdo que le aporta certidumbre "dame lo que sabe mi cuerpo y reconoce" (v. 7), aunque esos recuerdos sean de imágenes vacías, inexistentes "con la ceguera" (v. 8), rehúsa de la luz, que es vida, "no me des la luz, no puedo, no me cabe en mis ojos" (v. 6), porque están ciegos de buscar el recuerdo que no llega. Quiere ser como animal, puro instinto sin razón "con que los animales bajan hacia el río" (v. 9). Quiere ser como las piedras que "saben hacia qué lado pesan" (v. 10), rechaza la búsqueda infructuosa y la espera es demasiado larga y se entrega a la noche —ausencia de luz— y al dolor del pasado.

La sección muestra todo una evolución desde la euforia que reclamaba a la vida por vivir, pasando por la búsqueda, la espera y la aceptación de la muerte irremediable, hasta la desesperación de encomendarse a un Dios —ausente y desconocido y, por tanto, en el que no cree— para que intervenga en su desesperación.

OTROS CAMBIOS

Última sección de este poemario que incluye: "Y de tanto pasar," (pp. 79-80), "Exilio" (p. 81), "De noche" (p. 82), "Abajo" (pp. 83- 84), "Recuerdo" (p. 85), "De aquella juventud" (p. 86), "Olor de navidad" (p. 87), "Del exilio" (pp. 88- 89), "Homenaje" (p. 90), "Hay" (p. 91), "Identidad" (pp. 92-93) y "Recuento de poemas" (p. 94).

Se toma de punto de referencia el poema de la sección anterior "Pasar" (p. 74) pero se alude al paso en sí mismo, al camino. El poema plantea el tema del desgaste a través de la pérdida del espíritu de una búsqueda de identidad improductiva. De este modo, el pasado aparece tan desdibujado que resulta insustancial. Ni siquiera el individuo es capaz de hallar motivos para mantener esa labor que se había marcado como cardinal en su vida. Así lo resume en *En el balcón vacío*: "Ese entonces que se iba quedando atrás, ese entonces que no llegaba a ser ahora. Pero entonces ¿qué?, ¿qué era lo que buscaba para entonces? ¿qué era lo que tenía, y hay que tener ahora y no tengo?" (min. 39', 11") ese "qué" que ha perseguido de manera incansable, que mantenía su atención e interés, ya no lo reconoce, no recuerda el valor que suponía para él recuperar algo del pasado. Aquí se intensifica la transición de pensamiento, una madurez en el tema del "yo" atravesado por la condición del exilio. Y esto conecta con la célebre paradoja de Teseo trasladada sobre el individuo y su condición de existencia y cambio. Entendiendo la madurez como una evolución connatural del ser, debería plantearse si los cambios que el cuerpo y la mente llevan a cabo durante el transcurso de la vida de los individuos implica que son ellos mismos. El lector asiste al reemplazo de ideas, preocupaciones, incluso actitudes frente a las mismas casuísticas que se resuelven de manera totalmente distinta, cosa que se hacía impensable dada la obsesión y el empeño que el "yo" poético había desplegado en los poemas – y poemarios— anteriores; es innegable el efecto de evolución que se produce y que consolida la hipótesis de un "diario poético de vida".

El presente le gana terreno al pasado que no quiere dejarse recuperar y que, por consiguiente, el poeta ha ido perdiendo la esperanza de poder lograrlo. Se filtra el cansancio de haber empleado demasiado tiempo en una tarea yerma, pero se extrae un aprendizaje que se mezcla con un nuevo soplo de vitalidad. Recuérdese que el poema se incluye en la sección "Otros cambios". Pasar sin descanso es exponerse al cambio constante y, por ende, erradicar la posibilidad de estabilidad, de establecerse de manera fija.

El poema se organiza en cuatro estrofas, las dos primeras funcionan en un bloque (vv. 1-13) unidas por el inicio metafórico “y de tanto pasar uno se” (v. 1, 7) y por su carácter genérico, ya que ese “uno” puede englobar a cualquier individuo. Además, los elementos que se mencionan se caracterizan por su cotidianidad y accesibilidad: “tiendas” (v. 10, “autobuses” (v. 11), “cine”, “mercado” (v. 12). La tercera estrofa (vv. 14-17) constituye un segundo bloque, marcado por la aparición del “hoy” y de la primera persona de forma concreta, “paso...busco” (v. 14). La cuarta estrofa (vv. 18-29) integra el último bloque en el que el “yo” está perdido en la busca de sí mismo, “pero de tanto pasar uno se gasta/ y él también se debe haber gastado/ y ahora quizás me busca/ para que yo le cuente de aquellas cosas idas/ que ambos buscamos” (vv. 22-26), y busca el consuelo y acude a *altri*: “tal vez, por entre todos, alguien sepa/ cuál fue el color exacto de aquel año y conozca ese mapa” (vv. 18-20).

La búsqueda desesperada, primero en su “yo” del presente, después en su “yo” del pasado e interior y, por último en el prójimo que no proporciona saber y que solo le permite, como afirma el verso de “Exilio” (p. 81) “Conocemos a medias la parte de la mentira” (v. 10). Esa mentira que es un recuerdo recreado, idealizado, soñado que poco tiene ya de realidad y que, sin embargo, regresa con una fuerza que es capaz de descabalar todas las firmes intenciones de vida del “yo” en el aquí.

Tal y como advertía anteriormente Susana Rivera, apenas el término “exilio” aparece explícitamente salvo en dos ocasiones, ambas en esta sección de este poemario. Eso no quiere decir que la cuestión exílica no esté presente en las temáticas de los poemarios de García Ascot, sino que se buscan otros mecanismos de referencia para también terminar con la idea de “otro poemario de lamento del exilio”. Y es que hay que reparar que esta condición no resultó —para Jomí y muchos otros exiliados en México— tan trágica y funesta como ha llegado a través de las diferentes muestras artísticas y en cartas. Una vez más, la literaturización ha jugado un papel hiperbólico y adulterado de los testimonios. En la propia piel de Carlos Blanco Aguinaga, confiesa a modo de esclarecimiento de la situación del exilio en México, “Dado, pues, todo lo que les pasaba en el resto del mundo a otros exiliados, muy inconsciente, muy ignorante, muy desagradecido tendría que ser quien se quejara de nuestro haber ido a parar a México” (Blanco Aguinaga, 2011: 61) México y la URSS fueron lugares de acogida —con gran simpatía y disposición— de las masas que abandonaban España precipitadamente, “amigos” de la República,

aquel México de Cárdenas era el país que protestó en 1935 en la Sociedad de Naciones contra la invasión italiana de Abisinia, así como en marzo de 1938 protestó contra la invasión nazi de Austria: era el México revolucionario de la Reforma Agraria y que el 18 de

marzo de 1938 anunciaba la expropiación petrolera. La cosa, pues, estaba clara: México, sus políticos entonces dirigentes, era un país antifascista con una fuerte tendencia socialista y, por tanto, habiendo ya recibido en junio de 1937 a los llamados "niños de Morelia", era de suponer que también nos recibiría a todos los refugiados que pudiéramos llegar desde marzo o abril de 1939" (Blanco Aguinaga, 2011: 61).

Y es que aquellos pocos que habían sido seleccionados desde su exilio francés —“en Francia representantes de México participaron directamente en el complicado proceso de "selección" de quienes acabarían yendo a México” (Blanco Aguinaga, 2011: 61)— se juntarían en el país de acogida con un repertorio de autoridades¹⁶⁴ que en otras circunstancias hubiera sido remotamente posibles.¹⁶⁵ Dentro de las vicisitudes que el exilio conlleva, se puede decir que las comodidades y las oportunidades que se concedieron desde las dirigencias mexicanas facilitaron en alto grado la estancia y vida de los refugiados españoles. Hay que diferenciar entre los sentimientos individuales —del corazón— y el bienestar físico procurado. No hay más que reparar en la educación recibida y la contribución de las instituciones de JARE y SERE—, “las instituciones educativas de la República en suelo mexicano y los espacios de memoria de los republicanos refugiados: centros, sociedades, cafés, tertulias, colegios...” (Muñoz Bastide, 2017: 205) a partir de la intervención de Indalecio Prieto¹⁶⁶. Se creó una España—una imagen de la España republicana—en suelo mexicano, “vivíamos en una especie de amplio gueto de refugiados españoles” (Blanco Aguinaga, 2011: 59). Con esto no se menoscaba la angustia del exilio ni sus terribles consecuencias, lo que debe extraerse es que —y sobre todo el exilio de aquellos niños que apenas conocieron España— debe ampliarse el espectro de interpretaciones a propósito de los testimonios de exiliados. Hay cierto rechazo —y más en edades tempranas— a aquellos que son “diferentes” y una de las primeras consecuencias de padecer la condición de exiliado es, precisamente, la diferencia. A menudo, esa disparidad viene infundada desde el propio individuo que la asume y actúa mediante un aislamiento sistemático, otras veces, viene del exterior, proporcionando mecanismos de rebeldía para proteger un “yo” castigado,

En aquellos partidos en cuanto había una mala patada o un gol dudoso y se armaba el lío los chamacos mexicanos nos insultaban llamándonos gachupines. A lo que nosotros contestábamos diciendo que gachupín será tu padre, hijo de la tal por cual: nosotros somos

¹⁶⁴ “Además de los exiliados que se dedicaron a la investigación y docencia científica, también llegó a México un nutrido grupo de profesionales especializados en ciencias aplicadas, como la medicina, la ingeniería, la arquitectura, la agronomía o la química, así como en disciplinas jurídicas, humanísticas y de análisis social. Es difícil pensar en una rama del conocimiento y de la práctica profesional a la cual no estuviera vinculado algún desterrado español” (Lida, 2009: 91)

¹⁶⁵ “El gobierno de Cárdenas expresó su preferencia por recibir a cierto tipo de refugiados: intelectuales, profesionales, obreros y agricultores cualificados” (Blanco Aguinaga, 2011: 61).

¹⁶⁶ Sobre la actuación de JARE y SERE, véase Sanz (2017).

refugiados. Identidad ésta que no por diferenciarnos de anteriores explotadores españoles negaba nuestra "españolidad". Lo cual tenían bien claro los chamacos del equipo contrario que inmediatamente a un insulto, si cabe mayor, llamándonos pinches refugachos (Blanco Aguinaga, 2011: 60).

Es en ambientes hostiles donde el individuo desarrolla una coraje de origen incierto, pero que arremete con las agresiones exteriores buscando protección y ataque, ocasiona una herida en el mismo grado que fue recibida. Así, pues, se enfrentó Jomí a las naturales muestras de rechazo típicas de la edad adolescente. Estas situaciones con carácter anecdótico componían la rutina de un muchacho exiliado de apenas doce años de edad — Blanco Aguinaga y García Ascot eran coetáneos—. Se reivindica la labor de partir de cero de nuevo, volver a construir una casa, una vida, un ser en otro lugar: "hemos edificado en el hogar de un sueño, / la costa en la distancia del destierro".(vv. 3, 4)

Es interesante observar como Jomí García Ascot manifiesta una actitud reivindicadora del exilio, elevando esta condición en los parámetros románticos. Se puede observar en su poesía que los principios poéticos por los que se rige presentan ciertas similitudes en su fundamento con el movimiento romántico y la posterior Generación del 27. Sin embargo, no debe considerarse como una adaptación o una corriente neo-romántica¹⁶⁷ propiamente.

El exilio es un "temblor abierto en nuestro pecho" como en "De noche" (p. 82), en que el "rumor [...] de las voces olvidadas" (vv. 3, 5) "pronto asaltará el abierto silencio" (v. 7). El poema describe como el "yo" recibe la noche como lugar del sueño que "va subiendo por la arena / que mi cuerpo tiende hacia la noche" (vv. 1, 2). El sueño es el espacio donde el recuerdo se expande sin límites. Tal libertad contribuye a ese caos que absorbe al "yo", "la palpitante sombra desnuda entre mi carne" y lo aleja de la realidad, de lo tangible y con ello también se desploma la palabra creada para designar y referir el "aquí" "ya se rinde / la repetida edificación / de la palabra". (vv. 19-21) y lo sume "al oscuro atropello, / a la lucha perdida" (vv. 12, 13).

El "yo" describe el recuerdo "como un ejército lejano" (v. 4), sin embargo, resulta tan vívido que como expresa en, "Abajo" (pp. 83- 84), "Todo está vivo allí, cruzado en mi mirar" (v. 8). La vista sigue siendo el sentido principal de la percepción, "que mis ojos levantan en columnas" (v. 5), pero se trata de imágenes (v. 4) que están "depositado en vilo / en mi recuerdo" (vv. 9, 10). A pesar de ser el poemario del "aquí", el allí tiene una presencia equiparable y hay una constante tensión entre los espacios que se resuelve a

¹⁶⁷ Véase Guzmán, G. (2015): "Posibles continuidades de la condición romántica" en *Arte e investigación* n°11, pp. 67-73 en línea <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/29/222>

partir de la situación anímica y la postura del "yo". Los contrastes entre aquí / allí se refuerzan con paradojas y elementos opuestos para aportar la máxima tirantez al tono del poema. El poema se titula "Abajo" (pp. 83-84), sin embargo, las referencias son todas hacia perspectivas de altura: "altos umbrales" (v. 4), "levantan" (v. 5), "campanas del aire" (v. 11), "aire tras aire" (v. 15), "se alzan los horizontes" (v. 17) "altas, más altas, en surtidor de torres/ se yerguen en el cielo" (vv.19, 20), "me elevan" (v. 21), "desde arriba" (v. 26). Este contraste de perspectivas ya había sido empleado por Ascot en "Otro parque" (pp. 61-62) de *Un otoño en el aire* (1964) y consiste en empequeñecer al "yo" respecto su exterior, demostrando vulnerabilidad. En este caso, además, se quiere reflejar con este enfoque la distancia (lejanía) respecto al recuerdo y la elevación propia del sueño: "desde arriba llega con los ojos abiertos/ a visitar sus sueños" (vv. 26, 27).

En cuanto a los elementos, el poeta recurre a sus tópicos "umbrales" (v. 4), "mirada suspendida" (v. 7), "campanas" (v. 11), "luz" (v. 12) "voces" (v. 13), "el gesto indefinible" (v. 13), "aire" (v. 15), "rostro" (v. 16), "ola" (v. 22), "la playa" (v. 22)... y también se repiten las acciones "cruzado en mi mirar" (v. 8), "atraveso" (v. 11), "me elevan" (v. 21), "me cruzan" (v. 22). Principalmente, se trata de una acción pasiva que el "yo" recibe. Como se anunciaba anteriormente, el "yo" recibe el impacto del recuerdo. Así se describe en el poema siguiente, "Recuerdo" (p. 85), en el que el yo expone esa embestida, un arrebató de la mente que le transporta al recuerdo.

El poema consta de tres estrofas. La primera (vv. 1-4), que opera a modo de introducción a la situación del "yo", describe el contexto; la segunda (vv. 5-15), en que se explica el recuerdo, es una mirada exterior, también, pero en la distancia, y en la tercera estrofa (vv. 16-20) el "yo" regresa al aquí con una mirada presente. La descripción del primer verso "No la sentí venir, y de repente" recuerda al poema "Lo súbito" (p. 39). De nuevo, es el elemento del aire, acompañado por "una música vieja" (v. 3) y "esta tarde temprana" (v. 4), el que remueve el recuerdo y transporta al "yo".

El "yo", inmerso en la galería de la memoria, recupera imágenes: "la cara de mi padre" (v. 7), "una charla antigua" (v. 9), "calles pasadas, conocidas" (v. 13) y tan repentinamente recuperadas, así desaparecen ("todo lo borró", v. 15) y el "yo" se suma de nuevo en el presente de su aquí mostrando su tristeza ("ya triste", v. 19). No obstante, a pesar del desconsuelo del allí irrecuperable, el "yo" conserva algunos pilares a los que se aferra "queda esta música vieja" (v. 16), "este amor" (v. 17), "esta sonrisa" (v. 19) y aunque estén atravesados por la vejez o la tristeza, "ya triste/ mientras viva" (vv. 19, 20), son ya parte de su idiosincrasia.

El "yo" describe su juventud con una forma verbal de pasado imperfectiva, para dilatarla, pero para trasladar esa sensación de infinitud, dado que considera que fue truncada "era mi juventud" (v. 5) y el alargamiento se intensifica con "la espera" (v. 5), se ponen, por así decirlo, en la misma línea de valores. "Juventud" y "espera" son intercambiables, actúan, en cierto modo, como sinónimos ya que para el "yo" su juventud se convirtió en espera y el futuro ligado al momento y espacio de la juventud "era el futuro entonces" (v. 14), se truncó por la consciencia del "yo" de esa imposibilidad de recuperación. Por lo tanto, una espera en balde.

En "De aquella juventud" (p. 86), el "yo" describe su juventud como un "difícil despertar" (v. 2), un aprendizaje en el que se amputa la ingenuidad infantil. Se describe un ambiente hostil ("ya no cantan los laureles del aire / su luz desparramada, el despilfarro aquel / de la mañana", vv. 5-7) y, sobre todo, "ya vivir no es espacio" (v. 8). Es decir, vida no es estar allí. Aquel futuro que se mencionaba en el poema anterior se ha trasladado a una nueva realidad que no se corresponde a la que el "yo" esperaba y ahora "el agua empuja/ bajo los puentes su memoria obstinada". No obstante, se afianza a la espera "hay que esperar el ser que su mano nos da/ nunca del todo" (vv. 15, 16), y en la "carencia misma" (v. 17) de "ser", el "yo" debe "levantar [...] la casa de sí mismo" (vv. 17, 20). Y como ya ocurría en "Recomenzar" (p. 51), "levantamos de nuevo nuestra casa,/ la buscamos igual, los mismos corredores" (vv. 6, 7). En este caso, "el cantar se queda" (v. 10), será el que se reduplique en esa nueva casa ("el agua repita la canción/ ya contenida", vv. 21, 22).

Si la vista y el oído habían copado la acción del recuerdo, ahora es el olfato el evocador de la memoria. Así ocurre en "Olor de Navidad" (p. 87), donde "las castañas" (v. 2) y las "hojas quemadas" (v. 13) trasladan al "yo" a su infancia en esta época del año. La mirada del "yo" toma un tono infantil, como si realmente el "yo" que habla en el poema fuera un infante. Esto se consigue mediante imágenes concretas, "altas luces lejanas — mientras iba durmiendo, / caliente nido en sombra acurrucado, / en un coche distante" (vv. 4-6), que dibujan una escena de un niño durmiendo en la parte trasera del coche mirando las luces de Navidad por las ventanas. Se refuerza, también, con la imagen de "mano en la mano/ de mis padres" (vv. 9, 10), un niño agarrado a la mano de sus padres y, sobre todo, en las imágenes sencillas que se describen y que llaman la atención a la mirada de niño, que pasa desapercibida o es irrelevante, como "el pasar de los faroles" (v. 8), "tiendas de luz como grandes iglesias" (v. 11), "este pálido vaho entre los labios" (v. 14).

En la última estrofa el "yo" se desdobra ("yo recuerdo en mis ojos una antigua mirada", v. 15), y se conecta con él a partir del sentimiento de esperanza. El momento de la Navidad es recurrente en Ascot para retomar un punto del pasado por su connotación de reunión, de familia, de regreso... pero también por el sentimiento infantil que le permite descontaminar el recuerdo, hacerlo tierno a los ojos del lector, pues la mirada infantil aporta cierta verosimilitud, candidez al tono del poema y despierta el ánimo, conmueve.

Esta mirada se vuelve a utilizar en "Del exilio" (p. 88, 89) "Hemos venido aquí, desde muy niños,/ a esperar, y a vivir" (vv. 1, 2); así como el momento de la Navidad, "hemos venido así, desde muy lejos, /desde las Navidades, las vísperas de todos" (vv. 16, 17).¹⁶⁸

El poema no presenta la separación gráfica a la que Ascot recurre para crear la sensación de bloques temáticos y es porque quiere darle el sentido de una *enumeratio* que parezca muy extensa, la adición sin descanso por acumulación. Las estrofas aparecen unidas formalmente y estilísticamente mediante las anáforas "hemos venido" (vv. 1, 16, 20 y 23 con la variación "hemos subido" que indica el cierre próximo del poema) y "llevamos en las manos" (vv. 3, 6 y 12 con la variación "llevamos trenes"). A partir del vigésimo séptimo verso se desmarca de esta construcción paralelística, revelando así el núcleo temático del poema y además con la *sententia* "el destierro es lo inmenso" (v. 27). También aparece el deíctico de tiempo "hoy" con el "aquí" de espacio "y hoy miramos de aquí" (v. 30). Como describe Mari Paz Balibrea,

El exilio[...] es un cronotopo de crisis, una forma de desterritorialización afectada negativa y patológicamente por la expulsión violenta de sus sujetos de unas coordenadas fijas de tiempo y espacio [...] se origina en la separación de unas coordenadas espacio-temporales que se perciben como propias y vive en una adaptación a menudo difícil y traumática a otras coordenadas espacio-temporales establecidas en un lugar de arribo no deseado [...] El exilio implica un movimiento centrífugo. Es, por definición, la dispersión y multiplicación de la diferencia en el espacio y el tiempo, un punto de fuga del mapa nacional que expone a la persona exiliada a ser interpelada por nuevas e imprevisibles configuraciones históricas más allá de su nación de origen. (Balibrea, 2007: 83,84)

Es más —me atrevería a añadir— que el exiliado carece de patrones deductivos para completar o prever estas interpelaciones del lugar de llegada y debe (re)configurar —de nuevo el prefijo "re—"— todo su artefacto de reglas, convenciones sociales y reubicarse en su identidad existente y adecuarla al presente sobrevenido.

¹⁶⁸ Recuérdese, como ya se aludía al inicio de esta tesis, que hay cierta disparidad entre los expertos si considerar o no como exiliados a los niños —como Ascot— que salieron al exilio acompañando a sus familias; coincidiendo con la opinión de Mateo Gambarte, deben considerarse como exiliados en tanto que "ellos sí se consideran como tales" (Mateo Gambarte, 1996 : 59).

El exilio tiene espacios de dominio común como lo son las salas, cuartos... de espera y los lugares y elementos de partida (y llegada) como puertos, estaciones, barcos y trenes, tal y como advierte Susana Rivera, "Las estaciones y los trenes polarizan uno de los recuerdos más nítidos e imborrables, más dramáticos también, del niño, que el yo lírico evoca de una manera recurrente" (Rivera, 1991: 232). Ascot lo expresa como parte de la condición exilar, "llevamos trenes, viajes, estaciones de noche" (v. 12), como un elemento que es ya inherente a ser exiliado.

A Jomí García Ascot, el exilio le permitió conocer diversas ciudades— como él mismo explica en el poema homónimo "Ciudades" (pp. 58-59), así como en "De la Habana" en *Un otoño en el aire* (1964) o con "De Nueva York" en *Haber estado allí* (1970) (1975), "D.F." (p. 80), "La panne" (pp. 83-84) de *Un modo de decir* (1975), "Tepotzoltán" (P. 42) y "Taxco" (p. 43) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977)—. "Homenaje" (v. 90) es, como su propio título indica, un reconocimiento al recuerdo de esos lugares que para el poeta tienen un sentimiento especial, un lugar destacado en su catálogo de recuerdos. Lo hace a partir de palabras típicas, "palabra que me llena" (v. 7), porque describen la realidad nueva en la que el "yo" se establece y, al aprenderlas, configuran parte de su identidad, así lo denomina como "salto de vida" (v. 7). Se trata de un listado de palabras autóctonas que le reportan "vivo esplendor derecho/ en la nostalgia clara de altas velas" (vv. 3, 4). Obsérvese la diferencia de la mención de este recuerdo, que es más próximo, que es accesible, a la de un pasado infantil que le genera angustia y crea un choque en su interior. Hay que tener en cuenta que,

Toda lengua posee un núcleo privado impenetrable [...] las palabras son los vivos ojos del secreto. Ponen en clave, protegen y transmiten el saber, los recuerdos compartidos, las especulaciones metafóricas y pragmáticas que de la vida tiene una pequeña comunidad: familia, clan, tribu. (Steiner, 1980: 265)

El "yo" está atravesado por diferentes tiempos, estancias y esencias y así lo demuestra con la reproducción de las palabras que pertenecen a un código distinto, a menudo sin una correspondencia exacta en la lengua materna del poeta. Esa labor de observación —de "Percepción" (p. 7)— se concreta en la posibilidad de referir una realidad nueva, y formar parte de ella a través de la comprensión y utilización de la palabra. Eso explica el afán de Ascot de dejar constancia de ese lenguaje que, de alguna manera, ya forma parte de su manera de relacionarse con el mundo. Si "el lenguaje es fundamental en la creación de sistemas mentales y su asimilación provoca marcados cambios en la conducta de los niños" (Mateo Gambarte, 19996: 119), esta situación se enfatiza cuando se trata de niños a los que se les ha arrebatado una patria, unos referentes, una realidad. La

lengua, como se ha ido analizando en los poemas de este poemario, ha servido como herramienta de unión entre el "yo" y la realidad, pero también entre el "yo" y su esencia, su origen. La palabra ha establecido un puente comunicativo a través del cual la voz poética puede moverse libremente. La palabra opera por encima del tiempo y espacio. Es más, es capaz de asimilar nuevos "aquí" y "ahora" sin límites, y es que,

la lengua, el uso, no solo tiene una función de comprender el mundo, de expresar cualquier cosa, sino, y con importancia pareja, de comprenderse a sí mismo, de expresarse a sí mismo, de autoconstituirse y recrear el mundo desde el yo, es decir, la propia visión del mundo (Mateo Gambarte, 1996: 118).

Por tanto, la palabra constituye un pilar identitario al que el poeta se aferra para sí mismo y para expresar. La palabra le proporciona un estado, una esencia, una presencia y, además, le permite dar cuenta de ello a *altri*. Sirve como canal para trasladar al exterior todo lo que el "yo" integra, no solo el sentimiento sino también el recuerdo para compartir experiencias y similitudes. Así, después del "estar" el "ser", ahora el "yo" suma el "haber".

"Hay" (p. 91) indaga en el recuerdo como forma de pertenencias del "yo". El recuerdo es, además, una posesión mental de una situación y un sentimiento particular. No es tanto el objeto, como aquel botón que guarda la pequeña Gabriela o los "Nestlé azules" (Elío, 20221: 169), sino el momento al que pertenecen, el sentimiento con el que se vinculan y la sensación que desencadenan. Paradójicamente, en "Hay" (p. 91) lo que se observa es la ausencia, un "haber habido", por así decirlo, "es la huella del cuadro en la pared vacía" (v. 3). Se observa la otredad esperando lo connatural, lo inherente, "la tinta de otra letra" (v. 4), es decir, una letra en la que esperaba encontrar algo propio, y, sin embargo, es "otra", lo que hay es algo antiguo y oculto: "y la canción secreta/ que cantaba la niña del grabado/ en un verano viejo" (vv. 8-10). El haber queda relegado al espacio de la literatura, la leyenda "la conocen los cuentos/ de unos hombres ya muertos" (vv. 11-12), el saber secreto no se llega a revelar en el poema, solo está en el conocimiento del pasado, "lo conocen y callan las cocineras viejas" (v. 19). Esto recuerda al poema "La canción" (pp. 32-33) de *Del tiempo y unas gentes* (1986): "canta seguramente una sirvienta joven, —ellas muchas veces tutean a la vida." (vv. 16, 17). Esa canción secreta, ese saber oculto inaccesible, pero que "lo supo el niño" (v. 20). Es por ello que ese haber se arrastra desde la ausencia, "hay" un hueco, un vacío, un recuerdo, pero su acceso se reduce a un tiempo y espacio concretos y, no obstante, no deja ser una parte del "yo".

El remanente de esencia del artista queda fijado mínimamente en sus obras, es lógico pues que como poeta busque en las palabras esa parte de él mismo, esa identidad:

Todo artista, todo creador, asoma siempre la oreja. O, en otras palabras, deja siempre en la opacidad de su obra algo de transparencia, transparencia hacia la propia identidad del creador como depositario o crítico de estos mismos valores. En toda obra hay así un cierto "esto es lo que yo pienso" y, en consecuencia "esto es lo que yo soy". La función de analistas, críticos o exégetas consiste entonces en ir tirando de esa oreja hasta —supuestamente— hacer surgir al hombre que está detrás de la obra (García Ascot, circa 1983b₁)¹⁶⁹.

Estas tres formas verbales "ser", "estar" y "haber" junto con el espacio del aquí y allí y el tiempo configuran la "Identidad" (pp. 92- 93) del "yo". El poema es un himno por su carácter unificador y como ya ocurriera con "España" (pp. 28-29), hay una apelación a *altri*, "aquellos" (vv. 4, 6, 8, 19, 12, 13, 29), que engloba una serie de características que aportan honor y revalorizan al individuo, despertando el deseo de formar parte de ese grupo. El poeta extiende al máximo el alcance de los que puedan sentirse apelados, más allá de si comparten condición de exilio o no. En estos versos, cualquiera se pudiera sentir apelado —e identificado, que es la pretensión principal que el "yo" busca— :

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. (vv. 4-23)

Se trata de una apelación altamente inclusiva porque la búsqueda identitaria es algo inherente a la condición humana, aunque en según que situaciones, esta sea más recurrente o incluso primordial, pero en algún momento de su existencia, el individuo se pregunta por sí mismo y por su papel en el mundo. Es por ello que Ascot inicia el poema con "yo escribo a los depositarios de penumbra/ para identificarme" (vv. 2, 3). En la última estrofa, mediante el recurso de la *captatio benevolentiae* —que ya se ha utilizado con anterioridad— el "yo" se confiesa como un "aprendiz" (v. 24) "me presento aquí para ser

¹⁶⁹ Se cita por el documento original por las notas manuscritas que no aparecen en el artículo en prensa. Véase reproducción en anexo, p. 669

admitido/ en su mirada" (vv. 25, 26). De nuevo, el "yo" quiere ser "mirado", porque la percepción es lo que da realidad y entidad. Así, la mirada del otro es esencial para el reconocimiento en la comunidad del "yo".

Hay agradecimiento y elogio tras los versos "de aquellos que construyen un luminoso día/ de cenizas" (vv. 29, 30), la admiración que profesa a la renovación de otros que sí han conseguido esa superación del pasado, le alienta a seguirlos por su "suprema habilidad" (v. 28). Hay, pues, una voluntad de *imitatio* de *altri* para encontrar esa identidad renovada. El lector cae en la cuenta de que, a pesar de los conatos de recuperar el recuerdo para aprisionar la identidad ligada a ellos, el "yo" busca esa identidad desde la superación y (re)surgir, en el "aquí".

Se da otra cuestión importante y es el tema de la palabra —escritura y lectura—, "aquellos que trabajan algo suyo/ para dárselo a otros sin palabras" (vv. 10, 11), "aquellos que encuentran en los libros / a los hombres que los escribieron" (vv. 13, 14). Cuando se refiere "sin palabras", como ya se ha visto anteriormente, quiere decir que la palabra misma es sentimiento y significado, paradójicamente es palabra sin palabra, por su capacidad *per se* y unívoca. Evidentemente, se trata de una hipérbole para ensalzar los textos de otros escritores, como ya hiciera con Sabines (p. 36), y cobran sentido los versos que le dedicó al poeta mexicano, ratificando esa habilidad de encontrar tras la palabra a la persona, a la identidad de esta.

También el amor, como es cimiento poético y vital en Jomí, tiene un lugar reservado en la configuración de la identidad, "aquellos que por su soledad aman a los amigos" (v. 12), "el tiempo que late/ en los seres amados" (vv. 17-18) Se juntan, pues, amor (amistad) y otredad. La amistad como forma de amor eterna sin apetencias románticas o sexuales, como forma de amor puro elegido —al contrario que la familia que es sobrevenido— el amor se entiende y se concibe como un sentimiento para con el otro y esto repercute en el "yo". No obstante, esta entrega amorosa no se da con voluntad recíproca, pero surge en la correspondencia. Lo común, las reuniones, el acto de compartir se sintetizan en una manifestación de amor.

Finalmente, la identidad en Ascot se resuelve a través de la creación literaria, sus poemas y en "Recuento de poemas" (p. 94) —de nuevo el prefijo "re-" así lo confirma. El poema se organiza en tres estrofas marcadas gráficamente con amplia separación. El primer verso repite el título del poema y se establece una distancia entre creador y creación, tanto que se produce un desdoblamiento que operará a lo largo del poema: "otro trata vanamente de darme/ la dirección de una calle en una ciudad desconocida" (vv. 4-5).

Se deduce aquí un desdoblamiento entre el "yo" de allí y el del "aquí", entre los que no se da una comunión dado el desconocimiento de las realidades (espacios) que ocupan. Sin embargo el "yo" del presente, que se describe en la segunda estrofa, sí reconoce mínimamente al "yo" del pasado, "percibo un nombre justo, un gesto familiar,/ una cierta semejanza/ con un tiempo perdido, con un momento que ya viví" (vv. 7-9). En la tercera estrofa, el "yo" se divide entre presencia y ausencia, "Pero aquí yo conozco a nadie" (v. 14) en que la ausencia se ampara en el recuerdo, "y sólo recuerdo a trozos que tuve en algún sitio" (v. 15), y el "yo" ausente es apenas un reflejo del "yo" que le despierta cierta ternura "a un amigo que quizás sabía/ y se llamaba como yo" (vv. 16-17).

Será habitual en los poemarios de Ascot encontrar este poema de cierre a modo de compendio, como de recapitulación del poemario sin ser una síntesis. Como ya se ha comentado en la introducción, no hay una intención en esta tesis de ordenar o de establecer etapas ni fases en la poesía de Ascot, pero sí que podría postularse cierto carácter de cerrar ciclos con cada poemario, aunque no se pierden la conexión y las referencias intertextuales entre ellos. Es el caso entre este poemario, *Estar aquí* (1966) y el que le sigue *Haber estado allí* (1970). La dicotomía entre los dos deícticos espaciales aquí/allí aparece como dos fundamentos temáticos, en representación de la circunstancia vital del poeta. Es importante resaltar que el aquí, es decir, la presencia y el ahora, se colocan en primer lugar, no es baladí el orden. Con esta disposición, Ascot proclama su interés, intención y objetivo último de penetrar y formar parte del aquí, de la nueva realidad, de aferrarse a la vida sobrevenida, en definitiva, de vivir más que de existir, por paradójico que parezca. El recuerdo, el allí, es existencia, el aquí es vida. Como indica Sicot,

au point le plus éloigné de l'univers de l'exilé, elle se situe « dans le plan du non-moi, une zone singulière dont la singularité se définit comme celle d'un espace extérieur et non contigu à mon présent spatial» [...] en précisant que « estar es un caso de ser, un ser suspenso en el devenir" et "aquí" un "presente espacial del que [al locutor] le es prohibido evadirse" (Sicot, 1999b: 179)

HABER ESTADO ALLÍ

Este poemario que vio la luz en 1970 se divide en tres secciones: "Haber estado allí, "Dentro y fuera de casa" y "Durar". El espacio mantiene su condición neurálgica de percepción de la realidad y la ubicación constante, la referencia se convierte en una prueba de objetividad; el espacio actúa como autoridad referencial de verdad. Como ya ocurría con el poemario anterior, y como se apreciará posteriormente, en las composiciones de García

Ascot, los espacios desempeñan un papel crucial, desde la localización más meticulosa hasta la ocultación a través de los deícticos. Después de la lectura de *Un otoño en el aire* (1964) se puede determinar que los espacios tras “allí” y “aquí” no ocultan el lugar en sí mismo, sino el cúmulo de sentimientos que el espacio —los espacios— desencadena en el “yo”. El “allí” implica una distancia que queda imbricada al recuerdo y, por ende, a la nostalgia. Se ha observado como el sentimiento de añoranza, que al inicio insuflaba el ánimo del “yo” poético, empieza a devenir un desestabilizador emocional que acaba por generar tremenda pesadumbre en el aliento vital del poeta. Jomí García Ascot, en la sección de “espacio y tiempo” de *Con la música por dentro* (2006), lo define —refiriéndose a la “concentración de lo estático” en la música— “en el sentido temporal, *no va a ninguna parte*, y que está “puesta allí” en lugar de ir naciendo de sí misma” (García Ascot, 2006: 23). Es importante que, para Ascot, el uso de “allí” conlleva un espacio, pero también una temporalidad, un tiempo alejado, como así ocurría en *Estar aquí* (1966). De este modo, la inaccesibilidad de un tiempo pasado como idiosincrasia de la concepción temporal humana es, asimismo, una inaccesibilidad de un espacio, “porque si hay una dimensión específicamente humana es la del tiempo. Y el arte, al alejarse de lo humano y crear su propio ámbito, se aleja necesariamente de esta dimensión” (García Ascot, 2006: 23). La sombra del tema del retorno imposible se cierne sobre los poemas de Ascot, pero desde una perspectiva. No existe en Ascot un deseo de apropiación de un espacio y tiempo, sino de búsqueda de una identidad que le resuelva su turbación personal. No hay en Ascot una intención heroica, un regreso ejemplar, su discurso se centra en la búsqueda de identidad y no en la restitución de una única parte de ella. En este sentido, se podría decir que la ambición de Ascot —que no deja de ser personal— tiene ciertas connotaciones altruistas y humanitarias.

Resulta sencillo pensar que *Haber estado allí* (1970) nace en contraposición a *Estar aquí* (1966), sin embargo, ya se ha comprobado que el “allí” estaba bien presente en el poemario anterior, el diálogo de opuestos ya se daba desde un subterfugio poético. Era fácil entrever la disposición de contrarios “aquí” y “allí”, aunque la intención del poeta se hallara en fijar el “aquí”, el “allí” se le aparecía, irrumpía todo proyecto de presente o futuro y conseguía arrancar y trasladar al “yo” a espacios pasados.

1. HABER ESTADO ALLÍ

La primera sección del poemario incluye: "Todo comienza..." (pp. 13-14), "Recuerdos" (pp. 15-16), "Inventario" (pp. 17-18), "De un recuerdo" (pp. 19-20), "Hubo una vez..." (pp. 21, 22), "El-Andalús" (p. 23), "Ha llegado el invierno" (pp. 24-25), "Año tras año" (p. 26), "Y decir otra vez" (pp. 27-28), "Apenas tan apenas..." (pp.29, 30), "Hoy domingo" (pp. 31-32), "Viaje" (pp. 33-34), "Y de tanto pasar" (pp. 35-36) y "Cita" (pp. 37-38). El tema sobre el que versan todos los poemas es la escisión del "yo" entre ser fiel a la memoria y el pasar inexorable del tiempo.

El poema que abre poemario y sección se titula "Todo comienza..." (pp. 13-14). Los puntos suspensivos incitan al lector, por su carácter de suspensión. Ya desde el mismo título, y ya se marcan las dos claves de lectura que se van a subyacer. Y es que después de la descripción de la nueva realidad, del lugar de acogida, Ascot se dispone a exhibir el lugar de origen.

El poema se presenta en una configuración de seis estrofas con métrica de versos irregulares (vv. 7-4-5-6-3-4) en rima asonante. Cabe destacar la disposición de rima de la cuarta estrofa, ya que presenta una rima regular de manera interna (JjEjje). Se trata de una combinación polisilábica de un alejandrino inicial, de tres heptasílabos y dos decasílabos (vv. 14-7-10-7-7-10). En esta estrofa se concentra todo el sentido del poema, encierra el tema y matiz del mismo, el transcurrir del tiempo y su incidencia sobre la memoria. Evoca el célebre soliloquio del drama español de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, pero adaptado a los intereses del poeta, pues aquí la vida no es sueño, la vida es recuerdo(v, 20). El poema tiene un manifiesto carácter elegíaco, el poeta consigue este efecto mediante los recursos estilísticos de la anáfora en las cinco primeras estrofas y una deprecación apostrófica, a "cielo de mi ciudad" (v. 26), en la que el poeta inserta este destinatario textual como *evidentia* y para aportar mayor autoridad a la expresión de sus sentimientos. Consigue cierta intensidad dramática y un efecto inmediato sobre el lector que establece una correlación directa entre la cuarta estrofa y la desiderata de la sexta estrofa. Ende, la quinta estrofa que actúa como puente entre estas dos estrofas cuenta solo con tres versos, es el modo de remarcar esta transición. En el vigésimo tercer verso se da un caso de correlación con un intencionado rasgo conmutativo, es decir, se establece un juego sintáctico que combina quiasmos y *conmutatios* para señalar la complejidad del inicio de las cosas. Así, "Todo comienza donde empieza el humo" es fácilmente intercambiable por "el humo empieza donde todo comienza", "el humo comienza donde

todo empieza..." el significado y sentido se mantienen a pesar de la disposición en la oración y las funciones sintácticas se invierten influyendo en la idiosincrasia de las palabras. El efecto retórico que el poeta consigue es una suspensión secuencial interrumpiendo el "inicio" con una pausa en el avance, pero con un movimiento cíclico interno. También se remite a la naturaleza efímera de un inicio, que es un instante, un punto muy concreto en el tiempo, no hay prolongación.

Las cinco primeras estrofas se introducen mediante las anáforas "Todo comienza" y, a continuación, se justifica respondiendo a preguntas de causalidad justificativa ("porque", v. 1) y (v. 8), de lugar ("desde", v. 12), ("donde", v. 23) y de motivo o razón ("por", v. 17), nótese que en este caso concreto, no existe una pretensión justificativa como en los dos casos anteriores, sino puramente explicativa o descriptiva. Estas estrofas funcionan en bloque a modo de *expolitio*, preparando el clamor del poeta en la siguiente con el vocativo y la deprecación "devuélveme la vida" (v. 26). Mediante el nexos copulativo "y" (vv. 3, 5, 10, 16, 18, 21, 22) se consigue un efecto aditivo que amplifica y dilata en el tiempo un suceso que, aspectualmente, no es durativo, es decir, que su prolongación en el tiempo es mínima. Claramente, el poeta fuerza el lenguaje para conseguir ese efecto, doblendo las estructuras sintácticas para que incidan en la tipología aspectual básica de la semántica de los eventos. De este modo, un evento télico, dinámico no durativo ni homogéneo puede incidir sobre alguna fase mediante un modificador temporal.

Un evento escasamente durativo o logro puede constar sólo de una fase (el punto en que ocurre, como en el caso de explotar o marcar un gol) y puede ser complejo en el sentido de constar de dos fases: el punto en el que ocurre y el estado que desencadena en unos casos (por ejemplo florecer o marearse) o el proceso o actividad a que da inicio en otros casos (por ejemplo hervir o ver). (De Miguel, 1999: 3033)

Esta es la propuesta que Jomí García Ascot se adhiere para incidir en el carácter del *exhortatio* que el poeta despliega.

Se establece una relación de período circular entre estas estrofas, sostenidas en la prótasis anafórica de "todo comienza" (vv. 1, 8, 12, 17, 23) y las apódosis consecuentes atirantadas en la arquitectura semántica de la epífrasis mediante la adición con "y". En los versos décimo noveno y vigésimo se da un fenómeno de geminación en el que la gradación es, curiosamente, en reducción para después ser amplificada. Se da así un caso de *aposiopesis* ligeramente forzada para, nuevamente, retardar ese momento puntual en el tiempo cronológico y concederle un dramatismo de aceleración y fugacidad de la "vida presurosa" (v. 22). Cabe destacar la proposición de juegos verbales y temporalidades, así "algo que será recuerdo" (v. 17) plantea un futuro —verbo 'ser' conjugado en la tercera

persona del singular en futuro simple del modo indicativo— con sentido pasado, "algo que es recuerdo y olvidamos" (v. 19), un presente futurible —verbo 'ser' conjugado en tercera persona del singular en presente el modo indicativo— y "por algo que es recuerdo que se nos vuelve tiempo y vida presurosa entre las manos"(vv. 20-22), un presente con carácter futura pero con incidencia en pasado. Todo este despliegue tiene una índole paradójica intencional con el fin de establecer conexiones temporales y romperlas. La última estrofa, que se destaca por su diferencia respecto al resto, se yergue como corroborante del tema principal del poema, reafirmando la imposibilidad de controlar el tiempo para regresar a un punto anterior, pero propone una salvedad: "si no puedes en pan, en la palabra" (v. 29). A nivel estrictamente material, se hace una clara referencia a la expresión coloquial ganarse el pan, en otras palabras, la escritura como sustento económico, es decir, también hay cierta reivindicación de la profesionalidad de la escritura como oficio propiamente, sin entrar en valoraciones morales o más allá de los principios y valores que el carácter testimonial y de legado histórico que la literatura representa. A nivel intertextual está haciendo referencia al tópico del exilio de la escritura como testimonio, como conexión con el lugar de origen y como forma de vida, en palabras de Blas de Otero,

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza
me queda la palabra.

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra (De Otero, 1985: 48).

La palabra será el sustitutivo del "pan", como materia prima esencial, como elemento cotidiano y de primera necesidad. Para el poeta, la palabra es vida. Así la disyuntiva final es falaz, en realidad se trata de una *interpretatio*, no hay alternativa en la elección y conecta directamente con la deprecación del primer verso de la estrofa (v. 26).

El tema principal es la búsqueda —la continuación incansable de esa búsqueda— del inicio. El cuantificador universal "todo" remite a un origen primitivo del ser humano, su identidad, su dimensión más metafísica, espiritual. El poeta hace converger todo en una causa primera: el amor, "todo comienza desde un amor lejano/ desde un amor sin nombre"

(vv. 12, 13). Es el sentimiento de amor —en cualquiera de sus manifestaciones— que vincula al ser humano con la vida, la pulsión de amor. Ese vínculo que genera un apego, una querencia a un estado o una sensación, que en el caso del “yo” es el recuerdo: “Todo comienza por algo que será recuerdo / y aún no lo sabemos/ por algo que es recuerdo y lo olvidamos/ por algo que es recuerdo / y se nos vuelve tiempo” (vv. 16-21). El recuerdo es el testimonio de vida, el individuo se aferra a un sentir concreto a partir de elementos — materiales o abstractos— que en un tiempo y espacio determinados le reportaron una sensación, sentimiento que se quedó guardado en su interior. Recuérdese el poema “Vida” (1966: 45) en el que el “yo” reclama a la vida “dame la sal” (v. 1), “Dame otra vez” (v. 4). En este poema es “devuélveme la vida” (v. 26), porque la existencia del recuerdo autentifica, da consistencia a la existencia del pasado, a algo que ahora ocupa solo un espacio mental intangible. La vida ya no será suficiente vivirla, como dirá en “Y decir otra vez” (pp. 27-28) es necesaria la palabra sobre el recuerdo, nombrarla, como si de ese modo recuperara esencia y presencia en el acto de decir. Como puede observarse, pues, el aquí y el allí se siguen disputando un puesto preeminente en el “yo” y las intertextualidades entre poemas de *Estar aquí* (1966) y *Haber estado allí* (1970) son constantes. En esta sección, sin lugar a dudas, el recuerdo copa espacios y tiempos. El “yo” se vuelca a intentar desgranar la naturaleza misma de esa latencia insuperable que es capaz de anclarle *in absentia*, la fuerza del recuerdo se erige por encima de las reglas humanas de la lógica y las de la física universal, no opera en parámetros temporales ni espaciales, solo atiende a las pulsiones del amor — del sentimiento—. De ahí que el siguiente poema lleve por título “Recuerdos” (pp. 15-16).

Se trata de una composición de veintidós versos en rima asonante. Estructuralmente se divide en tres estrofas, la última de ellas marcada con doble separación de manera formal. Así, del primer verso al noveno, la primera; del verso décimo al verso decimosexto, la segunda; y del verso decimoséptimo hasta el vigésimo segundo, la última. A nivel estilístico, por contra de la línea a la que se ajusta su modo escriturario, el poema carece de recursos destacables. Esta carencia, precisamente, es en sí una señal por parte del poeta en relación al tema que se trata en el poema. Se destacan apenas, dos símiles introducidos por el nexos “como” (vv. 3-4) y dos anáforas “y” (vv. 12,13). Las anáforas responden a un sentido del ritmo, que precede a la estrofa final, claramente aislada y, por lo tanto, resaltada del resto del poema. La primera persona se evidencia, aunque sobreentendida en el verso décimo, de manera contundente con el pronombre de primera persona “yo” precediendo las anáforas que aceleran la cadencia

musical hasta la siguiente estrofa que se inicia con una presencia firme del yo: "He esperado" (v. 17). Aparecen otras dos anáforas que establecen un puente entre dos realidades, una presente, con una valoración negativa, y una realidad futura, en clave positiva. Así, el verso séptimo "donde suenan a un tiempo en todos los idiomas" y el verso vigésimo primero "donde una habitación" marcan una traslación temporal, un progreso. Del "cuarto terrible, como sala de espera" (v. 2) a una "habitación que me devuelva a la tierra" (vv. 21-22). Cabe destacar las conexiones que se pueden establecer entre "sala de espera" (v. 20) y "una ciudad espera" (v. 20) en el que la pasividad del sustantivo se dinamiza con la actividad del verbo. Similar es el caso de la figura paterna, que se describe con connotaciones negativas en el verso undécimo ("que sus padres dejaron para arreglar papeles y derechos") y que se transforma con una valoración positiva en el verso décimo octavo ("del rostro familiar, de la mano caliente"). La espera también aparece significada en un marco temporal, pautado por la aspectualidad verbal. Así, "he mirado por años el tumulto" (v. 12), "he esperado por años el regreso" (v. 17), en la que la primera acción se desarrolla en un letargo constante y en el caso de la segunda existe un carácter futurible que se recoge en el subjuntivo y presente del verso siguiente, "que diga por aquí, ya estamos juntos" (v. 19). Estas conexiones no están apuntilladas con recursos estilísticos, como el poeta acostumbra en sus composiciones, sino que requieren una atenta comprensión lectora. De este modo, la aparente sencillez formal, desnuda, resulta desarrollar un intrincado de referencias a nivel sintáctico-semántico.

En cuanto al plano temático, el poeta recoge el tópico de la sala de espera como descripción del exiliado, ese lugar donde lo imposible adquiere entidad de esperanza en un retorno que pertenece a otro tiempo y un espacio que el "yo" percibe con leves o nulas transformaciones físicas, pero que ha dejado de ser el mismo. Hay un desarraigo forzoso, un sentimiento de "despertenencia", de carencia de un lugar al que llamar hogar o sentirlo propio ("vestíbulo de hotel", v. 3). Del mismo modo, aparece el escenario de la estación, al que Jomí García Ascot recurre a menudo en sus composiciones para explicar ese sentimiento y deseo de espera que nunca llega. La estación es un símbolo esencial para entender las dos realidades del exilio. La primera es la partida, la marcha de un lugar con su correspondiente viaje, tanto a nivel real como en un plano metafórico, un viaje interior; y, por otro lado, la realidad de la eterna espera, el tren que no llega. Existe un pronunciado talante tétrico que entela esta escena en la estación, cierto patetismo que incluso puede llegar a resultar irrisorio. En el poema, Jomí García Ascot se vale de la referencia de la inocencia y pequeñez —que ya ha utilizado con anterioridad con la misma intención— de

un niño para recalcar este sentimiento de inferioridad e impotencia, el ridículo que se puede llegar a notarse en un abismo donde sentirse pequeño, superado por la realidad que le envuelve, hasta el punto de notarlo físicamente. La incompreensión de una realidad a la que el poeta no es ajeno, porque la conoce, vive en ella, y, sin embargo, se le antoja como externa, asintomática. Así, "sin sentido" (v. 9), "extranjero" (v. 10), "todo ese misterio" (v. 14), "lejanos" (v. 15) están evidenciando un enfrentamiento con lo desconocido que, no obstante, "he mirado por años" (v. 12). Hay una acentuada dilatación y recreo en la agonía que se translitera en la enumeración y descripción de los umbrales exiliares como el cuarto "terrible y desolado" (v. 6), "el vestíbulo del hotel" (v. 3), "la bóveda de una estación" (v. 4) y que se recupera con una ansiada sensación de esperanza de ese "cuarto", con valor peyorativo, a esa "habitación me devuelva la tierra" (v. 22).

Aparecen dos cuestiones a remarcar. La primera es el tizne de reproche a las figuras paternas, que manifiesta un sentimiento de desamparo por parte de los progenitores y que el poeta presenta con un sabor amargo en el poema y que después idealiza en una "mano caliente" (v. 18) y en un estar "todos juntos" (v. 19), desprendiéndose que no había sido así. Es decir, ese calor y esa unión son más un deseo que un recuerdo, esto se consigue, precisamente por ese contraste intencionado. Del mismo modo que la sala de espera "terrible" se convierte en una "ciudad espera", haciendo que desaparezca esa sensación agobiante de enclaustramiento y estancamiento que tiene secuestrado al "yo" que solo anhela poder ser "devuelto a la tierra" (v. 22), surge la tierra como alegoría de una patria, de unas raíces. Porque la sala de espera es también un rapto del "yo" de su presencia y estancia en el aquí y ahora. "Recuerdos" (pp. 15-16) alberga momentos pasados con marcada negatividad, en cambio, la idealización del recuerdo hace que el "yo" anhele recuperar y revivir tal etapa. Esto vuelve a suscitar la controversia literaria a propósito de la expropiación de unos recuerdos que no son reales -o no son propios—, que están distorsionados por el tiempo, el espacio y el deseo, aspectos que conectan con el tema de la memoria del exilio y ese no sentirse de ningún lugar.

El último tema que se desprende es la razón de la universalidad de los lenguajes. Cómo el idioma actúa como barrera a la vez que de comunicante: "donde suena a un tiempo en todos los idiomas" (v. 7), unas "voces de la urgencia" (v. 8), "en relámpagos altos, sin sentido" (v. 9), "lejanos altavoces" (v. 15). La pluralidad no resulta condición suficiente para que el mensaje llegue con claridad y sentido, el idioma es puro trámite que se enfrenta a la extranjería de un niño que apenas comprende su estancia en un lugar que

rechaza y del que es rechazado. Todo es rumor, "rumor de pisadas" (v. 14), ruido, "ruidos de metal y de la noche" (v. 16) que le resultan un "misterio"¹⁷⁰ (v. 14).

A modo de síntesis, "Recuerdos" (pp. 15-16), actúa como compendio que describe el exilio como ese estado de inacción que resulta conocido por asiduo y desconocido por no ser connatural. El ser humano necesita establecer un vínculo en un espacio y tiempo para sentirse perteneciente a una realidad, una realidad que debe ser accesible a través de un lenguaje que propicie una comunicación exitosa y que esté colmado de un carácter de unión y afabilidad que permita una reconciliación con el yo del pasado y el yo de un futuro que siempre es esperanzador, positivo y que resuelve esa agonía del ser. En este punto, lo material, lo tangible adquiere un estatus destacado como anclajes a los que el "yo" se sujeta para la recuperación de ese recuerdo. Hay una constante recopilación de elementos —y las sensaciones colaterales— en Ascot, prueba de ello es "Inventario" (pp. 17-18).

El término 'inventario', del latín *inventarium* dicese del "Asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión". Y en segunda acepción: "papel o documento en que consta el inventario". Se asiste a un recorrido panorámico a través de objetos evocadores, la técnica compositiva recuerda a los espacios cinematográficos con carácter constructivista a partir de planos POV (Point of View)¹⁷¹. Esta técnica permite mayor realidad o aporta una sensación de falsa objetividad, pero disminuye una lectura menos referencial, los aspectos tangibles anulan el significado del contexto de manera transitoria, suspende las conexiones mentales para acompañar el recorrido.

Para suplir esta carencia de referencias, el poema se colma de versos que funcionan a modo de apostilla explicativa y descriptiva que complementan y contextualizan. Huelga decir que se trata de una estrategia para acomodar el contexto y guía al lector hacia el punto que interesa al "yo" poético.

El autor retoma su estilo anafórico y reiterativo como marca personal. Las anáforas actúan sobre el ritmo, sobre la forma y también sobre el sentido del poema. El movimiento permite que la musicalidad fluctúe en un vaivén que acompaña al lector como si se tratara de una banda sonora de fondo en una película. Cabe destacar que esta sonoridad se refuerza por estas repeticiones que semántica y sintácticamente resultan redundantes, pero que ahondan en esa armonía poética. Claro ejemplo de tal disposición son los versos cuarto y quinto "de toda una vida y de las vidas que vivieron con ella / y de las vidas que

¹⁷⁰ Nótese el matiz despectivo que el poeta establece con la utilización del demostrativo "ese".

¹⁷¹ Véase nota 112.

dieron vida a esas vidas" (vv. 4-5). Las bilabiales se suceden aportando suavidad y se repite "vida" junto con la forma "vivieron". Se combina una *complexio* con carácter de *derivatio*. De la misma manera, "el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo" (v. 33) en el que se da una redundancia en el mismo verso y que incide en esa sensación de bucle, de la memoria lejana que acaba distorsionada. Se repite en el décimo, undécimo y duodécimo versos "sube el tiempo amarillo de las fotos antiguas/ que es el mismo amarillo de los pétalos secos/ entre el mismo amarillo de las hojas de libros" (v. 10-12). Nótese que además se da una reiteración en imágenes, podría considerarse semántica de referentes, "pétalos secos" y "hojas de libros", el color amarillo que se identifica con la decadencia, el marchitar de las flores y el paso del tiempo en el papel de los libros o en las fotografías (también relacionado con el color sepia). El cromatismo—relacionado con la luz—en el poema funciona en simbiosis con el paso del tiempo. Así, "el verdín de incomprensibles cosas" (v. 18), "la pálida huella" (v. 9) con matices políticos "España era amarilla o naranja", "Francia azul" (v. 23). El "vino oscuro de los terciopelos" (v. 17) alude a "la recóndita pelusa de los vastos sillones", del verso anterior; del mismo modo actúan "las manchas de tinta por los dedos" (v. 22). Así se establece un juego de claroscuros como en "bajo la lámpara encendida temprano en los inviernos", que hace referencia al déficit de luz en esta estación del año, la oscuridad invernal. A pesar de ser la luz y, por consiguiente, el sentido de la vista el más utilizado, no es el único. Los olores también son evocadores de pasado: "sube el aire de todos los armarios" (v. 2), "sube el olor de ropa planchada" (v. 14), "suben el regaliz, la limonada, / el vino medicinal que daba fuerza / y las grandes soperas con su vapor de col y de patatas" (vv. 26-28). También el sentido del gusto tiene un papel en el poema "el sabor de la tila" (v. 30). El tacto, esta vez, aparece relegado a meras impresiones como "terciopelos" (v. 17). Se destaca que toda esta exposición nostálgica se desenvuelve en un ambiente febril, "afebrada de las siestas" (v. 29), "como una fiebre vaga" (v. 32); esta fiebre produce un estado de somnolencia que se induce a través de "siesta" y que recrea un estado de ensoñación entre realidad y anhelo. Los recuerdos se distorsionan, aparecen diluidos, apenas tienen validez como para tildarlos de reales o testimoniales. La memoria se ve anegada de impresiones sensoriales que fluctúan desordenadamente y se superponen unas con otras sin relación y sin coherencia. El inventario que aparecía como un listado pautado de manera esquemática resulta una amalgama sin control, se trata de una estrategia del poeta para aportar realismo, en tanto que los recuerdos siempre brotan de manera espontánea y se encadenan los unos a los otros. Tal y como se comentaba al inicio del análisis, en una proyección cinematográfica equivaldría a una superposición de

imágenes sucesivas sin criterio lógico o pautado. Sin embargo, este conato de realidad se ve interferido por la lejanía con la que se describe la realidad y, sobre todo, con la *anadiplosis* del penúltimo verso "el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo" que juega con esa imagen distorsionada que los sentidos consiguen idealizar. En suma, se trata de una realidad edulcorada por un pasado que quisiera recuperarse. Véase como en este caso los sentidos invaden, acaparan y se adueñan del poema mientras que en el anterior era la razón la que apelaba a una sensatez extrema. El gusto, la vista, el olor y el tacto le permiten reprender esa tarea memorística, le acercan a esa realidad añorada aunque esta vez no se hace a través de las palabras. El lenguaje se ve superado por las sensaciones, incluso el lenguaje escrito "amarillo de las hojas de los libros" (v. 27), aunque ese acercamiento se ve frustrado y manifiesta la imposibilidad de retorno en el último verso del poema: "que se nos fue por los pasillos para siempre" (v. 34). El pasillo como elemento de migración, como el de la espera, ese lugar "de paso", de conducto, de unión entre dos espacios o momentos en diferentes estancias temporales resulta ser vacío como esa estación de tren en la que el niño contempla, atónito y desubicado, el vaivén de personas y trenes¹⁷².

El poema siguiente continúa en la línea temática de "Inventario" (pp. 17-18). Así pues, la ruptura que suponía "Hoy domingo" (pp. 31-32) no mantiene continuidad, la obsesión de ese retorno es más fuerte, aunque la esperanza se va diluyendo en cada poema. De este modo, la sentencia de "para siempre" adjudica una pérdida de un pasado, de una realidad que ya no pertenece al "yo" y que solo puede recuperarse en los breves instantes en los que estímulos sensoriales evocan unos recuerdos que carecen de realidad constatada. Si el recuerdo se había tratado de manera general en "Recuerdos" (pp. 15-16) o por acumulación en "Inventario" (pp. 17-18), ahora el poeta enfoca —como si se tratara de un *zoom*— sobre un recuerdo concreto.

"De un recuerdo" (pp. 19-20) continúa la línea de "Inventario" (pp. 17-18) de buscar un depositario físico, palpable donde se encuentre la sensación, el sentimiento, incluso el refugio infantil que el "yo" experimentó en un tiempo y espacio, pero sobre todo desde una consciencia distinta. El "yo", atravesado ya por el exilio, es un individuo diferente, en su misma esencia. No se puede recuperar porque "me queda su hueco entre las manos" (v. 7), intocable. Asimismo, lo incorpóreo acaba por perder entidad y objetividad mediante la palabra ("muy difuso nudo en la garganta", v. 9) y reside en el interior del "yo" que lo asimila ("y así está bien", v. 12).

¹⁷² Poema "Recuerdos" (pp.15-16)

Los recuerdos se enumeran cual lista que se marca gráficamente en el poema mediante la tabulación, para constatar su carácter de listado pautado, y se enfatiza mediante el inicio anafórico "hacia" (vv. 3-5) que, además, tiene ese matiz semántico de direccionalidad, de movimiento. Hay una intención del "yo" de desplazar el recuerdo "hasta dejarlo en hoy" (v. 15). Sin embargo, quiere recuperar la sensación de "primera vez" como "el sabor del primer cigarro en la mañana" (v. 17), de un acto que no es cotidiano, es un símil falaz, pues. Precisamente se trata de "un" recuerdo, un instante, un momento, una sensación que no ha sido rutinario y, por tanto, la dificultad acaba por relegarlo a "un sitio en algún rincón de la esperanza" (v. 20). Ese rincón, ese espacio-tiempo que no es aquí ni ahora se aferra a la otra dimensión verbal que ya se había aludido en "Hay" de *Estar aquí* (1966), el verbo haber: "Hubo una vez..." (pp. 21-22).

Se trata de un poema de siete estrofas separadas gráficamente pero que funcionan como bloque temático único. Se podría establecer una estructura bipartita entre la descripción y después la revelación del lugar concreto al que se refiere, sin embargo adquiere mayor fuerza poética si se considera en bloque único. El poema empieza con una fórmula de inicio —como ya ocurriera en "Todo comienza" (pp. 13-14)—, propia del inicio de las historias: "Había una vez, érase una vez, tiempo atrás, hubo un tiempo en que, la historia comienza..." que remiten al "*Il était une fois*" de Perrault, que acuñó en 1694 con su cuento *Les souhaits ridicules* y que retomó en su primer cuento maravilloso, *Peau d'Âne*.

El "yo" se ha dejado arrastrar por el recuerdo infantil, por la sensación primera que despertó en sus primeros contactos con la realidad, por la pureza, por la autenticidad de un sentir y una percepción preliminar sin miedos ni reservas. Así, en esa indagación del origen, de su identidad, se encuentra con una geografía distinta que revive en él un mundo de sensaciones que remueven y dibujan "una sonrisa/ de la fortuna" (vv. 21, 22). Como indica Susana Rivera,

Igual que Machado, García Ascot penetra en las galerías del alma para evocar y así revivir el tiempo ilusionante de su niñez, que no se limita a la geografía de España, ni siquiera a la de Europa; el personaje poético se ciñe fielmente a los verdaderos recuerdos de la infancia, y lo que encuentra en la memoria es un panorama mucho más extenso y coloreado con brillantes pinceladas que connotan alegría, pureza, e inocencia (Rivera, 2017: 324).

Y así lo describe Ascot, como una época dorada: "ciudades de mi infancia/ en oro despertada" (vv. 23, 24), "bajo oro calcinado" (v. 5); se transmite esa luminosidad constante a partir de la figura del "sol" (vv. 1, 19), de los espacios abiertos: "alto el cielo" (v. 10), "sobre el mar" (v. 12), "por todas las terrazas" (v. 20). El lector asiste con la

descripción a imágenes características del paisaje costero —mediterráneo— como “la ropa tendida al sol” (v. 19) y los puertos “sobre un azul de radas” (v. 3) que, efectivamente, corresponde a la imagen del recuerdo “las banderas del alma”. Las “ciudades de mi infancia” (v. 23) que hacen brotar este sentimiento de orgullo y entrañable son “Túnez y Rabat” (v. 21), y engrosan esa idea de “inventario” de “Ciudades” (pp. 58-59) como ya ocurría en *Estar aquí* (1966). Esa necesidad de dejar constancia de los espacios que han forjado la identidad del “yo”, la huella y el recuerdo se reafirma como símbolo identitario:

Esas ciudades que fue absorbiendo visualmente para apoderarse de ellas a perpetuidad – “Su sombra me acompaña”–, constituyen la sustancia de la formación de su ser e incluso el aire que respira: “mis ciudades me han dado... el calor de conocer el aire”. (Rivera, 2017: 324)

En la misma línea se inserta el siguiente poema, “El-Andalús” (p. 23) que describe un momento originario “anterior a mi cuerpo” (v. 6). Se trata de un espacio ancestral y que conecta con un elemento indispensable en la creación poética de Ascot: el jardín. Legado de su maestro Emilio Prados que recoge toda la cultura del edén a través de este topos literario. En “El-Andalús” (p. 23) se concreta el espacio del jardín y los patios representados por las características “naranjas y la fuente” (v. 12) —en Machado eran limoneros¹⁷³—, algo que confiesa que es un recuerdo recreado y heredado, pues el “yo” admite “y sé que no recuerdo” (v. 14). Según Díaz de Guereñu, la “arquitectura del jardín” en Prados despliega un “universo desgarrado y anhelante [...] la redención final que lo reconforta” (Díaz de Guereñu, 2000: 75). Además de los innumerables guiños, referencias, *imitatio* que estos dos autores comparten, se puede manifestar que el topos del “jardín” crea una especie de continuidad entre ambos, no solo un simple topos del edén, sino algo más íntimo, más del “ser”, más allá del concepto de retorno exilar, es una búsqueda íntima del “yo”, su esencia. Es importante destacar que el “tránsito por la noche, sus dolores y misterios [...] resulta sin embargo positivo, umbral de algo mejor” (Díaz de Guereñu, 2000: 93) y en el poema se refleja esa nocturnidad necesaria para el recogimiento: “allí siempre es de noche / no hay estrellas, sólo saber el aire / dice de un cielo / que siente el corazón alto en su sangre” (vv. 2-5). Esa fuente (“a veces todavía oigo la fuente”, v. 1) es él mismo, el origen del ser, que emana de la naturaleza y fluye. Es conocimiento (“saber”, v. 3), es palabra (“dice”, v. 4), es sentimiento (“siente el corazón”, v. 4) y es estirpe, patria y genealogía (“su sangre”, v. 5). Véase algunas coincidencias entre el poema presente y estos versos de Emilio Prados,

Yo canto mi pensamiento

¹⁷³ Véase análisis de “Los patios” en *Un modo de decir* (1975: 35)

y el pensamiento no es mío
 sino de quien me lo da.
 Cuando mi cuerpo está vivo
 canto lo que con él veo.
 Cuando mi cuerpo se vaya,
 quedará lo visto, eterno. (Prados, 2000: 387)

La canción como hilo vinculante entre el pasado y el presente, es una constante en Jomí García Ascot; en este poema en concreto, se observa la dimensión de la trascendencia corporal: “cuando mi cuerpo está vivo / cuando mi cuerpo se vaya” respecto a “anterior a mi cuerpo” (v. 6) y el pensamiento colocado, inserido: “el pensamiento no es mío”, y que Ascot vierte en “y sé que no recuerdo” (v. 14). Ambos refieren a esos recuerdos, imágenes heredadas, un legado común... En “Jardín Cerrado” (p. 189), publicado en *Cuadernos Americanos* (1945), se recoge,

Para mirar mejor la noche,
 estoy parado a orillas de mi vida.
 ¡Ay, cuánta estrella cautiva!
 Para mirar mejor la noche,
 estoy parado junto al agua dormida.
 ¡Ay, cuánta estrella cautiva!
 Para mirar mejor la noche,
 estoy parado a espaldas de la brisa.
 ¡Ay, cuánta estrella cautiva!
 Para mirar mejor la noche,
 estoy parado al pie de una sonrisa.
 ¡Ay, cuánta estrella cautiva!
 ¡Ay, cuánta estrella cautiva
 en el fondo de mi herida!
 ¡Ay, cuánta estrella cautiva
 coronando mi agonía!...))
 Para mirar mejor la noche,
 estoy soñando junto al agua dormida.
 ¡Ay, cuánta estrella en la orilla!...
 Para sentir mejor la noche
 voy a arrancarle al surtidor su espina.
 ¡Ay, cuánta estrella partida!

 (Mueve el silencio las ramas
 Un jazmín cae sobre el agua...
 ¡Ay, cuánta estrella en mi alma!)
 Para mirar mejor la noche,
 voy a dormirme a orillas de la Nada. (Prados, 2000: 189, 190)

Las estrellas en el presente poema han desaparecido (“no hay estrellas”, v. 3), recuérdese que el elemento lumínico en Ascot es muy significativo tanto de su estado de ánimo como del tratamiento del tema o situación que plantea. En este poema necesita el amparo de la noche para trasladar ese carácter intimista y, a la vez, de reflexión y ensimismamiento. El agua de la fuente que escucha y “lo estremecen a veces” (v. 14) revela

un sufrimiento, "las gotas de la noche que conserva mi olvido" (v. 11). Ese padecer que la memoria le traslada concuerda con la idea de Prados de "voy a arrancarle al surtidor su espina" y ese dolor "en el fondo de mi herida" se siente en Ascot como una aflicción anterior, primigenia casi, "que siente el corazón alto en su sangre" (v. 5).

Se puede observar cómo el "yo" experimenta un retraimiento en este poemario respecto a *Estar aquí* (1966), que mostraba una actitud de apertura. El poeta se sume en una cavilación interna donde no solo se pregunta por su origen, por su identidad o por su "esencia" per se, sino que medita sobre su relación entre egos, su pasado y su manera de enfrentar, articular y vincularse con la realidad existente. Y además, se pregunta sobre el sentido mismo de ese ejercicio reflexivo. Todo este panorama de introspección suscita espacios nocturnos, como en este caso, y también se recurre a la alusión de la estación del invierno, que en Ascot tiene ese carácter de espacio-tiempo propicio para la cogitación.

Así, "Ha llegado el invierno" (pp. 24-25) se entronca en este halo de recogimiento del "yo". El título se repite anafóricamente en el inicio de las tres estrofas en las que se organiza el poema (vv. 1, 13, 20). La primera estrofa (vv. 1-12) ocupa el tema del invierno como evocador del recuerdo, vuelven a aparecer los elementos idiosincrásicos de Ascot referentes al recuerdo como lo son "paredes" (v. 2), "las tardes lejanas" (v. 5), el "olor en la madera" (v. 7), "los patios" (v. 8), "las hojas quemadas" (v. 9), "todas las canciones" (v. 10), la "cubierta de polvo" (v. 11) y el "cielo inalcanzable" (v. 12). También se retoma la imagen del árbol como cimiento de vida, que en este caso aparece "desnudo" (v. 3) de "memoria", es decir, ese origen no tiene un soporte tangible para un "yo" que se pierde en la búsqueda de "señales en los muros" (v. 5), huellas que le permitan acceder a un estadio anterior. Atiéndase a la paradoja inicial, "el tierno y cruel invierno" (v. 1), en la que se dilucidan dos aspectos. En primer lugar, el invierno francés en Lille que remite a una etapa de infancia aunque como ya revelaba en "Primer invierno" (p. 57) de *Estar aquí* (1966) será también el momento de asumir la pérdida e integrar la huida, el paso hacia la madurez. Una infancia sesgada que toma las características de la estación invernal para autosignificarse desde la mimesis, el invierno a la espera de la primavera, del resurgir.

Después del anclaje espacial a través de los elementos, el "yo" deambula por espacios concretos del pasado, "la estación de la guerra, la radio, las noticias" (v. 14) que después se convertirán en emblemas del exilio, como la estación. Se transmite una nostalgia llena de congoja ("de todos los que faltan y debieran estar aquí", v. 16) y el pesar de la espera que invade dimensiones de realidad paralelas como el sueño ("entre largos

insomnios / y aquel sueño, aquel interminable sueño que no cesa", vv. 18, 19), se prolonga de manera ilimitada, convirtiéndose en carga para el "yo".

La tercera estrofa (vv. 20- 31) revela la relación del invierno con el "yo". Tal y como se había postulado, la estación se imbrica con el acto de la memoria: "ha llegado el invierno en que todo recuerdo" (v. 20). Se inicia a continuación una lista de los episodios que le sobrevienen y que dejan en evidencia, una vez más, el caos que supone el recuerdo para el "yo". La voz poética describe el marco de guerra y convulsión que le rodea ("los hermanos que morían por todas esas fechas", v. 25) desde su mirada infantil ("y yo andaba creciendo", v. 18). Sin embargo, su vida queda ya señalada por esos acontecimientos de muerte, pérdida, pena y desarraigo y su madurez se condiciona a raíz de estas experiencias ("y me crecéis por dentro los ausentes", v. 31). Con lo que puede determinarse que la esencia del "yo" se forja a partir de la ausencia. Se desarrolla un escenario cíclico con el imperfecto y el gerundio ("el invierno venía y yo andaba creciendo") para aportar la sensación de repetición. De este modo, se suma el siguiente poema con esta idea de adición, "Año tras año" (pp. 26-27).

El "yo" lo tilda este suceder temporal imparabile como algo siniestro, "año tras año deja el terror su huella" (v. 1). Y es que el recuerdo de una infancia apenas vivida "desconocida" (v. 3), le fuerza a revivir pasajes como si se tratara de "pesadillas". El transcurrir del tiempo deja a su paso la temible muerte, que cuando niños era "aún tan joven/ que no la conocíamos" (vv. 6, 7). Y acusa que ese temor a morir no debiera sino aparecer en etapas tardías del individuo y no en la infancia. Mas el "yo" reafirma su fase infantil y la exhibe por su fortaleza ("como un niño convaleciente / endurecerse al calor de la vida", vv. 10, 11), pues la muerte es connatural a la vida, su término. En su edad, ahora adulta, espera recibir a la muerte y el miedo ha desaparecido, aunque siente que le arrebatan, "un día, sin avisar, desgarrar/ de un solo golpe todo, todo, todo" (vv. 18, 19). Podría hablarse de que el "yo" asume la muerte aunque la considera un arrebato en tanto que su vida ha ido acompañada de su presencia "creciendo por nosotros, pálida y silenciosa" (v. 8). Entonces, se aprecia cierto un tono de reproche en este poema, ya que la muerte ha pautado la vida del "yo", se la ha arrebatado anteriormente y por tanto, su vida no ha sido lo plena que hubiera podido ser sin su sombra constante.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Cabe señalar que se hallan similitudes con "Invitación a la muerte" de Emilio Prados (2000: 385, 386), "Estoy aquí preparado/ a caminar por lo eterno/ y a soportar el viaje/ sin sed y sin llanto" (vv. 1-4), "Yo no sé, si ya no vienes/ confundida./ Yo te espero,/ te he esperado hora tras hora/ y no has llegado./ No temas herirme, ya soy tu hermano, hijo de tu propio sueño./ Yo sí que temo. Mi vida,/ de tanto estar en acecho/ y aguardándote, no es vida" (vv. 28-38).

La triple repetición del final del poema intensifica, precisamente, lo contrario. Al perder todo con la muerte, solo queda la nada. Se desprende, pues, un anhelo de vida del "yo", una vida plena, vívida, intensa que reconoce no ha tenido inmerso en ese temor a desvanecerse en cualquier momento fruto del terror vivido. Pero es la muerte, en cierta manera, un alivio para el "yo", como en los versos de Prados: "Me salvas; /me libertas... / ¡Estoy preso!... / ¡Libre te quiero volar/ si he de vivir en tu espacio! (Prados, 2000: 386, vv. 57, 61). Aquí se destaca el carácter fatídico de estos poemas de Ascot tal y como expresa en el poema siguiente "Y decir otra vez" (pp. 27-28) "gran fardo mudo / que al morir he de vaciar en un solo silbido" (vv. 3, 4) refiriéndose a la carga memorial que le atormenta.

El recuerdo, por sí solo, no es suficiente, no es vida, necesita de la operación trasladadora de la palabra para arrastrarlo hasta el presente y así hacerlo tangible y, sobre todo, útil: "no basta llevarte en la memoria o en el llanto, / mundo" (vv. 1, 2) es necesario decirlo con palabras, "porque el silencio no es un acto / porque el silencio no es / porque el silencio" (vv. 6-8). Obsérvese que la gradación pasa por la supresión, el atributo "un acto" (v. 6) se suprime en el siguiente verso, dejando el verbo copulativo huérfano y, por tanto, negando existencia ser/ no ser, y en el tercer verso se suprime el verbo quedando una estructura agramatical en español, ya que el nexos causal requiere de un término, recurso que poéticamente genera la suspensión que quiere dar a entender el poeta.

Del mismo modo que el recuerdo, el amor también requiere de la palabra, "no basta amar los hombres y las cosas" (v. 9), para ser tangible debe poderse decir. El "yo" se dirige a un ente abstracto bajo un "tú", "tu nombre, mundo porque en ti me busco/ cercado de palabras" (vv. 12, 13). Es decir, al nombrar con palabras la realidad —mundo—, el "yo" encuentra su propio ser. Esta idea ya se había desarrollado en el poemario anterior *Estar aquí* (1966), donde el acto de decir y nombrar la realidad le devolvía al "yo" su propia existencia en el "aquí". Este es el proceso que intenta imitar a partir del recuerdo de ese mundo vivido, al decirlo mediante palabras, hacerlo tangible en su ahora porque el acto de decir otorga un estatus de realidad. El "yo" siente temor de la pérdida de ese recuerdo etéreo: "antes de que seáis sólo memoria / y yo quede perdido en la blancura atroz / de vuestros ojos sin nombrar y ciegos" (vv. 17-19) esa ceguera se refiere a una ceguera mental, de recuperación de la imagen, y la blancura a un borrado de la memoria ya que el recuerdo se pervertirá sin la palabra y afectará a la verdad de la experiencia y al hecho que el "yo" siente.

Los dos últimos versos proclaman esa necesidad de la palabra como acto comunicativo y creador, pero que a la vez, otorgan existencia al "yo": "Solo al nombrar me

nombro/ cada nombre que doy me deletrea" (vv. 20/ 21). De nuevo, el "yo" insiste en esa relación palabra-realidad que confiere existencia y entidad al que nombra y a lo nombrado.

Recuperando el título del poema se entiende que el "decir" es un acto constante, de repetición ("otra vez") que mantiene el vínculo entre el individuo y sus realidades, y así empieza el siguiente poema: "Apenas, tan apenas/ empiezo a darme cuenta de lo que habría que decir..." (vv. 1, 2).

Este primer verso de "Apenas, tan apenas..." (pp. 29-30), es una *annominatio*, coincide con el primer verso del poema que además es la *sententia* de este. Así, según el *Manual de retórica española*, "En sentido estricto, la *sententia* es una acuñación *ad hoc*, creada por el orador o poeta en un momento dado para un asunto concreto" (Casas, Azaustre, 1997: 139). Es significativo que García Ascot haya elegido abrir el poema con la *sententia* en posición inicial, algo que le sirve para, a partir de esta afirmación, establecer una relación entre la *probatio* y las diferentes tesis que se desgranán. Existe la pretensión de otorgar cierto valor universal y argumentarlo, y de este modo, se consigue fijar una idea como irrevocable, como verdad manifiesta con lo que los argumentos para probarla, en realidad, actúan como evidencias de la inexorabilidad de la proposición. Llegados a ese punto, el lector no se cuestiona la verdad de la *sententia* sino que se suma a la labor del poeta para encontrar argumentos no como justificadores sino como ejemplos imbatibles. Se da un caso de empatía pues, en realidad, el poeta ha coadyuvado a que el lector se adentre y participe del poema en las claves que a él le interesan y, para ello, lo deja hábilmente direccionado a un camino sin más opciones que las que él le brinda. El lector se integra en el poema que pasa de la impersonalidad y arbitrariedad del infinitivo a la inclusión de un nosotros universal en las estrofas finales.

Esta composición, como sus homólogas, presenta métrica libre en rima asonante. Se observa, asimismo, el gusto por el uso de la anáfora (vv. 13, 19, 22, 24, 27, 28, 29, 31, 32), construcciones polisindéticas (vv. 6, 8, 9, 11, 12, 5, 15, 18) y las estructuras paralelísticas (vv. 8, 13, 14, 19, 22, 24). Cabe destacar la sonoridad especial de este poema, con abundantes sibilantes que propician un marco sugerente, melódico. Esta sugestión empieza ya con el título y se mantiene hasta el último verso "testarudamente" (v. 33). Así: "apenas, tan apenas" (v. 1) "es tan sencillito", "las cosas como son (v. 4), "este instante" (v. 5) "a través de su" (v. 7), "otros muchos hombres" (v. 10), "usar las palabras hasta que pesen"(v. 13), "peso justo... más o menos" (v. 14), "estén llenas hasta" (v. 15), "pues... nombramos... nos" (v. 20), "imprecisos" (v. 23), "podemos... dolorosamente" (v. 27), "podemos... debemos" (v. 27), "nosotros será" (v. 29), "hermosa, vasta"(v. 30). En un

análisis estructural, el poema manifiesta una vez más el gusto por la combinación de versos largos y cortos agrupados en estrofas de distinta amplitud. La primera estrofa cuenta apenas con dos versos (dístico) mientras que la segunda consta de diez versos (a modo de espinela), seis versos la tercera, tres la cuarta, cinco la quinta y siete la última. Se repiten estructuras anafóricas y paralelísticas cruzadas. Ejemplo de ello son el verso octavo, decimocuarto y decimoséptimo, con incisos introducidos por guiones, no habituales en el estilo poético; el verso decimotercero y el verso decimonoveno, con la estructura "no hay que" seguido de infinitivo, que actúan como lítote del vigésimo primer y vigésimo cuarto versos "hay que decirlo". En estas tres estrofas que conforman el núcleo, se intrinca en ambages sobre el valor de la expresión, de la comunicación, del "decir" que inunda todo el poema. Una lítote extrarradial, entendiendo que actúa en conjunto sobre estas tres estrofas completando un juego de oxímoron y redundancias. En un encabalgamiento entre el connatural significado de un término que elimina la del otro, ser exacto descarta categóricamente ser impreciso; sin embargo, también puede tomarse como una hipérbole en la que la imprecisión deba ser tan elevada como minuciosamente se pueda, he aquí, la utilización del adverbio "exactamente". Las perífrasis se extienden más allá de la proximidad de versos. Ocurre con: "su peso justo—poco más o menos—" (v. 14) y "exactamente imprecisos" (v. 23), en relación con "estén llenas hasta su borde o casi" (v. 15) y "hay que decirlo todo" (vv. 22, 24), respectivamente. Por supuesto, el poeta se arriesga a forzar al máximo la palabra, haciendo referencia, precisamente, a "decir con palabras". De este modo, el poema se desarrolla en constantes contradicciones que deben superarse. Se da una paradoja que queda suspendida, "no hay que usar las palabras hasta que pesen/ su peso justo" (vv. 13, 14) y "hay que decirlo todo y ser exactamente/ imprecisos" (vv. 22, 23), con la que el poeta manifiesta el debate interior de los límites comunicativos, de preservar la palabra para no desvirtuarla, pero, a su vez, decir todo lo posible: "para poder decir el mundo nuestro mundo / que es lo que hemos recibido" (v. 25, 26). Las paradojas se desempeñan en binomios complementarios, como ocurre en el tercer verso "sencillo y difícil". Esta aparente contrariedad de términos es necesaria para "decir las cosas como son" (v. 4). Igualmente ocurre en el verso siguiente, "duran o se deshacen" (v. 6) con un objetivo común e inexorable: "van quedando en polvo" (v. 6). Estas paradojas presentadas en disyuntiva mediante la conjunción "o" ayudan a completar el sentido de la imposibilidad del "decir" a la que hace constantemente alusión el poeta: "llenas hasta su borde o casi" (v. 15), "su herida o vacío" (v. 21) que determina la existencia o no del alma (v. 19).

Huelga decir que el artífice estilístico de paralelismos tiene como función principal recalcar el mensaje, pero, también, sugestionar sobre la idea del tiempo, su transcurso, para que incida a nivel del poemario en conjunto y no solo sobre un poema concreto. Su impronta por la combinación de estrofas y versos de diferente longitud tiene una repercusión directa sobre la melodía del poema, que impone ritmos abruptos o dilatados en exceso según la idea de tiempo que el poeta pretende enfatizar.

Jomí García Ascot escribe los enunciados, a dos niveles, el denotativo y el connotativo con expresión metafórica. Tal y como se señalaba en el poema anterior sobre la falaz disyuntiva entre "palabra" y "pan" (v. 29), aquí se corrobora la correspondencia de tal relación. Así, en verso duodécimo "oscuro pan" hace clara referencia a esas palabras olvidadas, oscuras, debido al paso del tiempo, "de su memoria" (v. 12). Los elementos adquieren una entidad y función concretas en el poema y la mantienen a lo largo de sus series poéticas y al modo de García Posada (1982) con el poemario lorquiano *Poeta en Nueva York* (2011), se observa como García Ascot utiliza los elementos casi como epítetos referenciales que esquivan la redundancia, pero, a la vez, perseveran en la idea. También utiliza la reiteración, combina ambos recursos, para conseguir el efecto de fijar el tema en el poema. Para ello también se vale de máximas universales o se respalda con otras autoridades literarias, como es en el caso del sexto verso "y como duran o se deshacen o van quedando en polvo", que alude al célebre soneto "Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer salteada de la muerte" de Francisco de Quevedo (2013:48). El tema de la conversión a polvo es hartamente utilizado, pero es posible señalar que la referencia es a Quevedo y no a otros poetas, en el caso de Góngora "No sólo en plata o violeta troncada/ Se vuelva, más tú y ello juntamente/ En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada". O al soneto "Que el amor verdadero no le olvidan el tiempo, ni la muerte, escribe en seso" de Lope de Vega (1998: 773). Todos ellos remiten al versículo decimonoveno del tercer capítulo del *Génesis*, "Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris". Sin embargo, es en Quevedo donde esa reversión al estado de "polvo" se aplica a las cosas por el transcurrir del tiempo, mientras que en los otros casos se aplica a la persona, específicamente a los marcos del enamoramiento, en Góngora y Lope de Vega. Ciertamente, Quevedo cuenta en su poesía con estructuras similares, como "Serán ceniza, mas tendrá sentido;/ Polvo serán, mas polvo enamorado." del poema "Amor constante más allá de la muerte", pero este poema de García Ascot presenta coincidencias notables con el poema quevedesco señalado. Nótese las coincidencias entre el segundo verso, "poco antes nada, y poco después humo", con el verso decimocuarto, "o poco más o menos". Repárese

en los últimos tres versos y su correspondencia con los últimos versos de "Apenas, tan apenas..." (pp. 29, 30) "Azadas, jornal, cavar" (vv. 12, 13, 14) con "Pedazo de piedra/ testarudamente labrada" (vv. 32,33).

El poema también hace referencia a otros insignes versos de la literatura, "[las palabras] estén llenas hasta su borde o casi de materia" (vv. 15, 16), que evocan a "La poesía es un arma cargada de futuro" de Gabriel Celaya,

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos. (Celaya, 1977: 113, vv. 41-48)

En este poema también aparece la metáfora del pan, como en "Todo comienza..." (pp. 13-14) así como se utilizan en la antepenúltima estrofa los juegos estilísticos verbales y adverbiales de Quevedo en el poema mencionado (vv. 9, 10).

La presencia de hasta cinco veces del infinitivo "decir", en dos de los casos, en su forma clítica con el pronombre singular masculino "lo", está declarando de manera abierta el tema, ya no solamente del poema, si no del poemario *Un modo de decir* (1975), como su nombre indica e *in extenso* a toda su obra, incluso no poética.

El poema se cimienta en dos pilares: el transcurrir del tiempo y la necesidad imperiosa de la palabra, transmitir. En el primer caso, actúa como testimonio de ese paso incesante e incontrolable del tiempo, del que se puede dar cuenta a partir de "la nostalgia" (v. 18), "su herida" (v. 21). En el segundo caso procede como pautas de actuación, como consigna: "No hay que usar las palabras" (v. 13), "No hay que tener miedo" (v. 19), "Hay que decirlo todo" (vv. 21,24), "lo que podemos y debemos dar" (v. 28). El poeta se define como un transmisor, un puente comunicativo "a través de **su** tiempo/ a través de **mi** tiempo/ que debe ser también el de **otros** muchos hombres" (vv. 7, 9, 10)¹⁷⁵. La figura del poeta se desdibuja en el poema a través de los infinitivos siguientes para restar una autoridad que pueda resultar demasiado autoritaria o tangible haciendo que su mensaje tenga un calado más universal desde la impersonalidad. Esta voz impostada suele utilizarla para transmitir *sententias* que buscan una repercusión, una conmoción en el lector. Jomí García Ascot tiene la capacidad de balancear aspectos

¹⁷⁵ El resaltado es propio.

personales, individuales y concretos con una visión comunitaria, global en la que *altri* se sienta apelado y anexado. "Apenas, tan apenas..." (pp. 29-30) se inserta en esta función más colectiva, mientras que el poema siguiente, "Hoy domingo" (pp. 31-32), regresa al "yo" con un sentir más particular. Este vaivén de voces es uno de los motivos que diversifica y hace la obra de Ascot tan espontánea, tan accesible, tan humana, sin menoscabar el arduo trabajo que tiene cada uno de los aspectos poéticos, desde la ordenación de los poemas a su reubicación, al léxico, a los recursos estilísticos.

"Hoy domingo" (pp. 31-32) consta de treinta y ocho versos en rima libre y asonante en siete estrofas. Huelga recordar que la separación estrófica de Jomí García Ascot se marca a nivel formal con separaciones en el formato de manera evidente. La separación que propongo atiende a la estructuración del poema. Así lo advierte también Eduardo Tasis,

espacio en blanco, tan común en la obra de García Ascot, que marca una pausa en la lectura y un vacío que intenta señalar el silencio en el que, como viene apuntando desde el principio de su obra, se entrega el misterio de lo revelado (Tasis, 2017: 392).

Así pues, el poema se divide en siete estrofas que responden a una pausa del ritmo, a un cambio temático, a un giro temporal/espacial. El poema retoma el estilo de anáforas polisindéticas mediante la conjunción copulativa "y" (vv. 6, 7, 8, 9, 24, 25, 29, 34, 37) que inciden de manera directa en los versos asindéticos, que intervienen a modo de pie quebrado (vv. 2, 20, 26, 27, 35) actuando como un núcleo semántico que capta la atención del lector. La construcción formal responde a una estructura argumentativa, dos estrofas que se inician con una pregunta directa —con cierto alcance o valor de *ubi sunt*—, continúa con dos proposiciones subordinadas condicionales y, finalmente, con una pregunta indirecta. Este procedimiento de elaboración del discurso se establece entre la *dubitatio* y la *communicatio*. Sin embargo, no hay una resolución satisfactoria a nivel lingüístico, es la acción, el hecho, el que toma el relevo ante la palabra.

Este poema empieza con una *sententia* con una validez supra-poética. Con el primer verso, el poeta apuntala, matiza todos los poemas anteriores, pero sobre todo se recrimina a sí mismo la invalidez de sus esfuerzos por transmitir sentimientos, por, a través de palabras, comunicarse. No obstante, a pesar de este *mea culpa*, el "yo" poético también reprocha la inoperancia de las palabras, la incompetencia comunicativa. La capacidad del lenguaje y su habilidad poética no han resultado suficiente como para reconciliarse con un sentimiento de amor mediante el uso de las herramientas lingüísticas de las que dispone. Existen, con este, tres ejes temáticos. El citado que se entiende a nivel lingüístico, el tema

del paso del tiempo con los efectos que desencadena y los sentimientos como motor de vida y deseo.

El paso del tiempo es inexorable e implacable con todo lo que existe y el poeta tiene la necesidad de plasmar esta idea de manera reiterativa creando énfasis, incluso mediante aquello carente de vida. No solo los organismos vivos padecen el inherente ciclo vital, sino que los materiales también sufren su deterioro. En este caso, el poeta se centra en el papel. El refranero español reza "Las palabras se las lleva el viento", por lo que el hecho de plasmarlas sobre un soporte aseguraba su permanencia. Sin embargo, el "yo" se encarga de desmontar esta máxima, pues "el papel se vuelve amarillento y quebradizo" (v. 5). Así pues, el papel también tiene una muerte. Los recuerdos tampoco salen indemnes de los efectos del paso del tiempo, la memoria siempre sufre estragos, incluso aquellos recuerdos que están más arraigados y que tienen una calidez y un sentido especial que despiertan una reacción entrañable en el "yo" y también en el lector. De este modo, ocurre en "el limpio algodón de las sábanas/ donde hicieron el amor/ se ha podrido, bajo la tierra, junto a sus cuerpos que ya no lo eran/—los vi, no lo eran—/ en las infinitas horas o días o meses en que estaban dedicados a morir" (vv. 9-15). Se da una proyección, como si se tratara de un efecto cinematográfico de *travelling*, desde el algodón de unas sábanas que evoca los encuentros sexuales de sus familiares y, con ellos, los cuerpos que "ya no lo eran" (v. 12), que culminan en la muerte ya antes presagiada ("se ha podrido, bajo la tierra", v. 11). La muerte se prolonga en "horas o días o meses" (v. 14); esta gradación no hace sino dramatizar ese momento, aportando mayor intensidad al poema. La muerte iguala todo, *omnia mors aequat*, tópico que se recoge ya en "Las coplas por la muerte de su padre" de Jorge Manrique y que recuerda a su copla XX (Manrique, 2005: 54).

La igualdad ante la muerte se establece en diferentes ejes: el algodón de unas sábanas, el papel, los recuerdos, el cuerpo... El poeta equipara a los hombres y las moscas y recuerda al popular poema "Las moscas" de Antonio Machado, que ejerció una evidente influencia sobre García Ascot,

Vosotras, las familiares,
inevitables golosas,
vosotras, moscas vulgares,
me evocáis todas las cosas.

¡Oh, viejas moscas voraces
como abejas en abril,
viejas moscas pertinaces
sobre mi calva infantil!

¡Moscas del primer hastío
 en el salón familiar,
 las claras tardes de estío
 en que yo empecé a soñar!

Y en la aborrecida escuela,
 raudas moscas divertidas,
 perseguidas
 por amor de lo que vuela,

—que todo es volar—, sonoras
 rebotando en los cristales
 en los días otoñales...
 Moscas de todas las horas,

de infancia y adolescencia,
 de mi juventud dorada;
 de esta segunda inocencia,
 que da en no creer en nada,

de siempre... Moscas vulgares,
 que de puro familiares
 no tendréis digno cantor:
 yo sé que os habéis posado

sobre el juguete encantado,
 sobre el librote cerrado,
 sobre la carta de amor,
 sobre los párpados yertos
 de los muertos.

Inevitables golosas,
 que ni labráis como abejas,
 ni brilláis cual mariposas;
 pequeñitas, revoltosas,
 vosotras, amigas viejas,
 me evocáis todas las cosas. (Machado, 2010: 115-116)

Se extrae una lectura similar, a pesar de que las moscas no destacan por su belleza, como lo hacen las mariposas, ni tampoco por su labor, como las abejas, son ellas las que consiguen evocar en el "yo" el recuerdo de la infancia. Se da, asimismo, una equiparación de cualidades, como ocurre en "Hoy domingo" (pp. 31-32), los hombres tienen, para el ciclo de la vida, la misma relevancia que las moscas. El final es el mismo, nos iguala, así que la habilidad de la razón y la palabra que tanto enarbola el ser humano para distinguirse de los animales de nada le sirve ante la muerte.

La dramatización, que se ha mencionado anteriormente, se traslada de manera simultánea al tema de la imposibilidad de "decir". En el poema "Un modo de decir" (1975: 9), por ejemplo, ese "modo" resulta fútil. Sin embargo, el valor nulo de las palabras no le despoja de su certeza: "Todo era cierto, lo era" (v. 3) En efecto, todo era cierto pero "todo es humo y polvo" (v. 4), de nuevo una remisión a Quevedo y, con ello, a otros poemas,

como "Apenas tan apenas" (pp. 31-32) y "Todo comienza" (pp. 13-14). Así pues, actúa en esa misión de englobar todo lo escrito —"dicho"— anteriormente con una necesidad de ser revisado, de ser sopesado, de "decir otra vez" (pp. 27-28).

Los temas en este poema se conectan y se alternan en una escala de lo general a lo concreto, de lo universal —colectivo— a lo particular. De este modo, el poeta consigue un efecto llamada y, con este método, expone su caso como un ejemplo. Es evidente que se trata de un recurso hábil para desviar sus verdaderas intenciones, para velar el propósito terapéutico, más que testimonial. Valga decir que la labor de memoria que propone Jomí García Ascot se extiende en unas claves personales aunque el reclamo se efectúe en líneas generales. Sin embargo, esta estrategia la modifica en el caso lingüístico para hallar una complicidad con el lector. De tal manera, se inculpa como excusa a su torpeza (*captatio benevolentiae*), hecho que también le permite insertarse como uno más del colectivo. Con esta falsa autoacusación, que el poeta esgrime con un cruce de referencias en la disposición de los temas, puede recriminar a una abstracta entidad lingüística la estafa que supone su tarea. De esta forma, no solamente se trata de una —pretendida— nefasta ejecución por parte del emisor, sino que el sistema no responde a las necesidades lingüísticas que los hablantes/escritores necesitan. Se da un caso de vacío semántico que bloquea la comunicación y transmisión de contenidos. Ese sentir particular de imposibilidad de transmisión lo convierte en un sentimiento colectivo. A pesar de una exposición negativa y de abatimiento, la acción del "yo" poético consigue revertir esta situación, así que se da, nuevamente, un final positivo o de un impacto menos infeliz de lo que se podía augurar; otra vez, aparece ese remate colmado de esperanza.¹⁷⁶

Por último, señalar que el poema "Hoy domingo" (pp. 31-30) comparte una estructura e intención poética muy semejantes a "Tú" (p. 68) del poemario *Un modo de decir* (1975): "¿Y para qué ha de servir toda la poesía que yo he escrito? (v. 1) y "si no encuentro la manera de decirte de verdad/ cómo te quiero?" (vv. 11, 12). También en "Ernesto, ¿para qué carajos escribo hoy estas líneas/ si lo que yo quisiera es que las leas/ y tú te acabas de morir?" (p. 122, vv. 1-3) de *Antología Personal* (1992). Esta actitud poética no solo debe interpretarse como un acto de *mea culpa* o una acción de *humilitas autorial* sino como un "yo" que se revela en indefensión ante el sema mismo de las palabras, incapaz de transmitir ni comunicar con precisión sobre él mismo y la realidad que acontece.

¹⁷⁶ Tras este poema se reproduce "Los años me van poblando..." del poemario *Estar aquí*, vid. supra.

Obsérvese como el "yo", en esa búsqueda identitaria, va trasladando responsabilidades desde el acto memorístico, al acto del "decir" y al acto de escribir para finalmente, desembocar en una frustración que imposibilita sus acciones en contra del tiempo y el espacio que le superan. Del mismo modo que achaca esa inversión de tiempo y esfuerzo en el lenguaje, para transmitir, en su afán por incorporar —y utilizar— nuevo léxico ("si todas estas palabras que me sé / no pueden ni siquiera iluminar un cuarto pequeño", vv. 21, 22), utiliza el mismo mecanismo en "Viaje" (pp. 33-34) para marcar la frustración de toda empresa que lleva a cabo: "oh tanto y tan largo viaje para sólo viajar/ lejos de casa/ tan y tan largo viaje para sólo alejarse,/ para solo exilarse de uno mismo!" (vv. 9-12). En este momento se vuelve a utilizar la palabra exilio que solo aparece en tres ocasiones en toda la obra poética de Ascot. En este caso se emplea como exilio personal, no como condición exilar, pero es posible postular que el término está operando en las dos dimensiones, atendiendo a que se habla de viajes, trenes, alejamiento... Como así lo advierte Bernard Sicot,

Les trains et les gares n'y sont pas seulement les souvenirs de celui qui, dans l'enfance, connut l'exode, ils sont aussi la métaphore du grand voyage de l'exil, et de la vie, de la fuite et de la mobilité sans fin. Le besoin de stabilité, opposée à la fuite dans le passé ou dans le futur, s'y fait douloureusement ressentir (Sicot, 1999b: 180).

El poema se vuelve a basar en la percepción ("escucho todavía", v. 1) y remite al inicio de "El-Andalús" (p. 23) "a veces todavía oigo la fuente" (v. 1) y también se vuelve a ubicar en el momento de la noche ("a través de la noche", v. 2), "tan alto por la noche, tan lejos por la noche" (v. 8). El "yo" quiere expresar de la manera más abundante posible el tiempo, la desesperación, el dolor, la frustración y se sirve de la repetición constante del cuantificador "tanto": "a tantos años" (vv. 4, 5, 6, 14), "tan alto" (v. 8), "tan lejos" (v. 8), "tanto y tan largo viaje" (vv. 9, 11, 20), "tanta inútil nostalgia" (v. 15) y "tanto cansancio" (v. 20) y que luego se recogerá en el título del poema posterior "Y de tanto pasar" (pp. 35-36), que pertenece a *Estar aquí* (1966)¹⁷⁷.

El tono del poema es de rendición con un halo de asimilación en los últimos versos, "tanto cansancio de tanto y tan largo viaje/ que no acaba" (vv. 20, 21), una desesperación de una búsqueda infructuosa y de una frustración esencial del "yo" a todos los niveles que se muestra agotado, superado y desdichado, pues su empresa en establecerse en el "aquí" y recuperar el "allí" ha sido en vano. Y en ello, además, ha perdido su vida y ahora se siente próximo al fin y se arrepiente de ese malgastar del tiempo. Así lo hace constar en el primer

¹⁷⁷ Aquí una nueva muestra de la habilidad de Ascot en la reubicación de poemas, aprovechando toda conexión y vínculo y dándole una nueva dimensión semántica dentro de esta sección y estableciendo un hilo con el poema anterior, "Viaje" (pp. 33-34).

verso de "Cita" (pp. 37-38)¹⁷⁸: "Antes de que me traicione el cuerpo / con sus males, con su desolada caída, / quisiera andar el mundo" (vv. 1-3).

El poema presenta una disposición formal similar, pero con matices, al anterior. Veintiún versos en rima libre y asonante que se dividen en tres estrofas, una de ellas destacada por doble espacio. Sin embargo, en esta ocasión, es la primera estrofa la que se diferencia de las dos posteriores. El ritmo, el estilo, el léxico incluso el tono son distintos del bloque poético que funciona entre las dos estrofas siguientes. La temporalidad desempeña un papel muy relevante en este poema. La primera estrofa se ejecuta en un marco temporal futuro que es inexorable, "antes de que me traicione el cuerpo" (v. 1) —la muerte—, combinado con un subjuntivo que expresa la última voluntad, "quisiera andar" (v. 3). La segunda estrofa se dilata en un pasado reciente y un presente que remite a un pasado.

En la tercera estrofa se rompe con un "hoy" tajante acompañado de un presente que encierra un propósito; a diferencia de la primera estrofa con "quisiera" (v. 3) en subjuntivo, se cambia a "quiero" (v. 14), variante que después culmina en la impersonalidad que le proporcionan los infinitivos "regresar" (v. 17), "volver" (v. 19) y ver (v. 20). A nivel estilístico se destaca la enumeración de la primera estrofa ("mi gesto de hombre, mis manos, el tabaco", v. 6) y los polisíndeton de la segunda estrofa ("de su amor, de su miedo y de su muerte", v. 11) y de la tercera, con carácter de símil, ("como riendas, como un querer perdido, como el aire", v. 18). El encabalgamiento forzado permite que los símiles aparezcan recogidos en un mismo verso y así adquieran mayor énfasis y un tempo y sonoridad que impulsan el ritmo del poema. Nuevamente aparece esa predisposición a listar elementos que se comportan, bien como argumento defendiendo una proposición expuesta, bien como ejemplos a un sentimiento o cuestión abstracta.

Aparecen cuatro grandes temas en este poema. El primero, la llegada inexorable de la muerte que insta a un *carpe diem*: "Antes de que me traicione el cuerpo" (v. 1). La muerte se rodea de una descripción negativa ligada al deterioro corporal: "sus males" (v. 2), "desoladora caída" (v. 2) —obsérvese la metáfora de la caída como muerte—, "ojos idos" (v. 14). En este caso, la muerte se presenta como un posible obstáculo para alcanzar la meta del "yo" poético, sin embargo no es más que un pretexto que excusa la imposibilidad de que tal eventualidad se lleve a cabo.

El sueño es otro tema que se trata en este poema. El sueño aparece vinculado al niño —a la infancia— con carácter, sino positivo, al menos de progreso y transformación.

¹⁷⁸ A este poema le precede "Y de tanto pasar" (pp. 35-36) perteneciente a *Estar aquí* (1966).

El niño que desea hacerse hombre ("mi gesto de hombre", v. 6) y alude al tabaco, el hecho de fumar, como algo connatural en los adultos. El trato de este verso, realmente, recuerda a la visión y descripción ingenua de un niño. Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*, lo definió en el diálogo con Tarará y Tararí¹⁷⁹.

El sueño funciona como marco poético-temático, como ha sido utilizado por Shakespeare, Calderón, Berkeley, Unamuno... Sin embargo, es esencial destacar esta percepción infantil a la que Jomí García Ascot se adhiere. La mirada inocente del niño que construye realidades a través de los sueños, donde no hay veto a su imaginación ni tampoco miedos. Así el niño tiene el deseo de hacerse mayor y lo proyecta, en este caso, a partir de algo material como es el tabaco. Huelga decir que el sueño se ha convertido en una metáfora de la muerte —el sueño eterno, el sueño sin retorno, el sueño final...—. En el poema, a pesar de no ser explícito, se extrae cierto resquemor en referencia al sueño como algo que no resulta alentador, más bien una decepción.

El tercer tema es la vida como un tablero de juego: "vasto tablero" (v. 8) "donde grandes jugaban el juego incomprensible de su vida" (vv. 9-10). Nuevamente, el juego, reservado a la edad infantil, sufre una traslación a la edad adulta. No es el juego de niños, es el "juego de la vida". La vida es, por tanto, un juego. El ser se mueve por un tablero que no domina con la intención de ganar. Sin embargo, ganar es morir "de su amor, de su miedo, de su muerte". Los juegos son peligrosos: amor, miedo y muerte. Se erigen como los

¹⁷⁹ El rey roncaba sonoramente. Llevaba puesto un gran gorro de dormir con una borla en la punta y formaba como un bulto desordenado.

—Ahora está soñando —dijo Tararí—. ¿A qué no sabes lo que sueña?

—¡Vete a saber! —dijo Alicia—. ¡Eso no lo podría adivinar nadie!

—¡Pues está soñando contigo! —dijo Tararí, palmoteando con gesto triunfal—. Y si dejara de soñarte, ¿dónde te crees que estarías?

—Estaría donde estoy ahora—le dijo Alicia—¿Dónde iba a estar?

—¡Qué te crees tú eso! No estarías en ninguna parte—replicó desdeñosamente Tararí—. ¿Tú no eres más que una especie de cosa en el sueño del Rey!

—Si ahora el Rey se despertara —continuó Tararí—tú te esfumarías como se esfuma una vela cuando se acabala mecha.

—¡No es verdad! —exclamó Alicia, indignada—. Además, si yo no soy más que una especie de cosa en el sueño del Rey..., ¡me gustaría saber lo que son ustedes!

—¡Lo mismo! —dijo Tararí.

—¡Lo mismo, lo mismo! —le jaleó Tararí.

Armaban tanto ruido, que Alicia se vio en la obligación de llamarles la atención.

—¡Cállense! Van a despertar al Rey si hacen tanto ruido...

—¿Cómo quieres despertar al Rey—arguyó Tararí—si no eres más que parte de su sueño? De sobras sabes que no res real.

—¡Soy real! —decía la pobre Alicia, derramando abundantes lágrimas.

—¡No serás real por más que llores!—le dijo Tararí— Y no hay razón alguna para llorar.

—Si no fuera real —decía Alicia, que no sabía si reír o llorar, tan ridícula le parecía aquella conversación —, medio riéndose a través de sus lágrimas—, no podría llorar.

—Pero ¿es que acaso piensas—le dijo Tararí con gran sarcasmo—que esas lágrimas tuyas son reales? (Carroll, 1992: 276,277).

tres ejes de vida sobre los que el individuo asienta su existencia. Los sujetos son piezas que se mueven bajo la estrictez de unas reglas que le vienen dadas.

El cuarto gran tema gira entorno al elemento de la luz y su interacción frente a la sombra —sinónimo de muerte, también—. En este caso, la luz controla a la sombra, la luz permite una visión amplia y futura desde "mi estatura" (v. 20) —se repite la fenómeno de la pequeñez como medida para enfrentarse a la grandeza del mundo—. Este aspecto remite a la idea de la luz increada del apócrifo Juan de Mairena, ya que sus ojos están "idos" (v. 14) .

pensar la conciencia como una luz que avanza en las tinieblas, iluminando lo otro, siempre lo otro... Pero esta concepción tan luminosa de la conciencia, la más poética y la más antigua y acreditada de todas, es también la más oscura, mientras no se pruebe que hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina. Y era esto, acaso, lo que pensaba mi maestro, sin intentar la prueba, cuando aludía a la conciencia divina o a la divinización de la conciencia humana tras de la muerte. (Machado, 2006: XXIII).

La luz, la visión, no solo emana del exterior, sino que el interior proporciona la facultad de contemplar, "ver desde mi estatura toda la tarde entera" (v. 20). Nótese que no es un elemento espacial, un lugar, lo que permite esta visión, es el tiempo. Y, además, permite un panorama de pasado, "regresar a las calles que asieron" (v. 17), pero con una proyección futura "entretejida de ellos y mi vida" (v. 24). Se da una suerte de conciliación entre períodos temporales que, a través de esa vista que se ha alcanzado con la edad, se recuperan para el "yo".

Aparece otros enclaves temáticos, que se han ido apuntando en anteriores poemas, como la voz, que vuelve a adquirir una función destacada. La voz remite a un espacio o tiempo, se describe como ese hilo conductor mediante el cual el "yo" puede regresar a unos recuerdos de los que se ha visto alejado a causa de la edad. El poeta conserva esas voces ("aún llevo en la memoria sus palabras") y se propone enfrentarse a ese pasado esa "cita con la edad" (v. 16), a modo de redención.

El título "Cita" (pp. 37-38) nos adelanta un encuentro, que se da entre el mismo "yo" poético, el niño que soñaba hacerse hombre (vv. 5-6) y el hombre en que se ha convertido ("volver a la esquina de mi edad", v. 24). La vida es un recorrido, el tópico de la vida como camino, no obstante, el poeta ha decidido otorgarle el simbolismo de una calle donde las esquinas representan etapas de la vida. Hay que estacar la presencia del elemento natural del aire para aportar esa fugacidad, esa imposibilidad de sujeción, que, por el contrario, las calles sí le permiten ("a las calles que asieron como riendas", vv. 17-18). El aire es libertad, incontrolable, inalcanzable. La gradación que se establece entre estos tres símiles, la

voluntad de atrapar ese recuerdo "como un querer perdido"(v. 18) y "como el aire" (v. 18). De nuevo, el matiz de lo inexpugnable se representa con una sensación fútil de aprisionar la abstracción de la memoria.

Por último, este poema que cierra la sección, después de los poemas fatídicos y derrotistas, rompe una lanza de esperanza. El "yo" se aferra a la vida, aunque aún con designios de recuperar el pasado, se resiste a construir un identidad completa entre el allí y el aquí: "ver desde mi estatura toda la tarde entera/ entretejida de ellos y mi vida" (vv. 20, 21).

2. DENTRO Y FUERA DE CASA

La segunda sección del poemario incluye: "Sentarse aquí otra vez..." (pp. 41-42) del poemario *Estar aquí* (1966); "Del silencio" (pp. 43-44), "El solitario" (pp. 45-46), "Hoy, en el cementerio" (p. 47), "Poema es..." (p. 48), "Vida" (pp. 49-50) del poemario *Estar aquí* (1966); y "Pienso en las azaleas" (p. 51), "Voces" (p. 52), "Ya sabías..." (pp. 53-54), "Somewhere man" (pp. 55-56), "El cazador solitario" (pp. 57-58), "In memoriam" (pp. 59-60), "Imagen de Chopin" (pp. 61-62), "Vuelta" (p. 63), "De Nueva York" (p. 64), "Quisiera..." (pp. 65-66), "Y al romper la mentira..." (pp. 67-68). Si la sección anterior se cerraba con un profundo pesar del yo, un derrotismo asumido y una espera anhelante de la muerte, esta sección arroja un poco de luz. El "yo", a pesar de que vive anegado por la nostalgia del recuerdo, que apela constantemente, manifiesta un deseo de ser y estar en el ahora. Se puede decir que, a pesar de todo, se cuelga del hilo temporal, con traspies, pero aún pertinaz en su lucha contra el tiempo. Por ello intentará enfrentar o, al menos, abordar todo aquello que le obstaculiza su meta de plenitud, de sentirse vivo.

Hasta ahora, Jomí García Ascot ha manifestado vehemente su voluntad, intención y, sobre todo, dedicación de "decir", "nombrar", "escribir" "y decir otra vez", siempre con palabras. El silencio ha aparecido en todas las ocasiones como contraposición negativa, el "yo" lo rechazaba y desterraba de sí mismo en pos de su compromiso poético —y personal— de comunicar y de relacionarse con la realidad. Pero, intrínseco a la palabra es el silencio, para la existencia de uno debe de manera ontológica haber la existencia del otro. Como ocurre con la música, James Pritchett advirtió que "estaba construida con bloques de tiempo, y esos bloques podían contener tanto sonido como silencio" (2012: 171). Y es que

De facto, es el silencio el que actúa como elemento necesario en la música, es el eje vertebrador y, a la vez, calafate de las composiciones melódicas. Tal y como Arroyave recuerda, "El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje. La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical. Sobre la línea del tiempo, el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede. El silencio pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima" (2013: 143). No es trivial esta identificación del silencio con la música (Varela, 2006: 9)

Así, como tampoco lo es entre silencio y palabra. Era de rigor, pues, que Ascot dedicara un poema al silencio —"Del silencio" (pp. 43-44)— para desentrañar el significado y repercusión que tiene para el "yo" poético y para su relación con la realidad y creación poética. De este modo, manifiesta que "solo el silencio mide, /y bajo el transparente soplo del alisio/ el velero y su estela significan" (vv. 5-7). Si en la palabra se hallaba el "peso" de las cosas, la realidad¹⁸⁰, el silencio se ocupa de la medida de dichas cosas. Así como la palabra es tangible, corpórea, concreta, el silencio es "transparente soplo" (v. 6), es inasible.

Hay otra forma de silencio en la manera de entenderlo de Ascot: el silencio como "sin sentido" (v. 4) "sin palabras" (v. 11), pero si con un "grave resonar" (v. 4). En boca del célebre músico de jazz, Miles Davis¹⁸¹: "El silencio es el ruido más fuerte, quizás el más fuerte de los ruidos". Tiene sentido, pues, que "en los cafés del mundo un desorden de palabras/ palpita por el aire y muere al tocar la luz" (vv. 1-2), el desorden —como así lo era el caos que acarreaba el recuerdo con su llegada— le sugiera al "yo" un "sin sentido" un silencio de palabras y significado. Ascot lo expresa como una "embestida" (v. 4) del mar, "las horas todas galopan por el ruido/ y se vacían de sí mismas" (vv. 12, 13), el tiempo pasa silencioso, transparente, pero real. El silencio y sus manifestaciones "se aquietan en la pausa" (v. 16), pero no cesa su transcurrir.

También el silencio es para Ascot todo ese rumor interno que integra el "yo", pero que se queda atorado en la expresión —el topos constante en Ascot de "el nudo en la garganta o el pecho"—. Hay también referencias al silencio como principio de vida "el misterio oscuro de los pechos/ que son su cielo y casa, su pan y vino" (vv. 18, 19). La

¹⁸⁰ Recuérdense los versos de "Un poema" de *Estar aquí* (1966): "Un poema es tocar con la garganta/ el peso de las cosas, su palabra,/ decir la sombra" (1966: 26, vv. 12- 14)

¹⁸¹ En *Con la música por dentro* (2006), Ascot aseguró que Davis —junto a John Coltrane, al que le dedicará el poema "In memoriam" (pp. 59-60) de este mismo poemario— "son dos de los más grandes jazzistas de los últimos veinte años. O mejor dicho, de los penúltimos diez años" (Ascot, 2006:129).

escritora Isabel Allende lo definía como "Silencio antes de nacer, silencio después de la muerte, la vida es puro ruido entre dos insondables silencios" (1995: 147).

En esta lucha del "yo" contra sí mismo, contra los obstáculos que son producto de su tenacidad de aunar el "aquí" y "ahora" con el "allí" y el "ayer", se describe como un ser solitario ante la gran prueba de la vida. De este modo, se refleja en dos de sus poemas, el siguiente "El solitario" (p. 45-46) y en "El cazador solitario" (pp. 57-58)¹⁸². En ambos poemas, el "yo" extracta en qué consiste esa interminable búsqueda que lleva a cabo —"la caza"— y en ambas ocasiones es el sentimiento "el amor" en "El solitario" (pp. 45-46) o "el corazón" en "El cazador solitario" (pp. 57-58) el que guía esta cerca.

El poema se inicia con una apelación directa en el primer verso "Solitario" (v. 1) y en esta primera estrofa (vv. 1, 13) pretende matizar las acciones que delatan a este sujeto. El poeta lo hace a modo de *enumeratio* en la que el políptoton es —algo poco habitual— el propio artículo determinado como anáfora: "el rumor de los bares, los sábados de noche, / el inacabable tintineo de las cafeterías / el sordo rumor de los estacionamientos/el silencio glacial del aire acondicionado" (vv. 4, 7). Después de esta especificación, que en realidad no es tal, se despliega la segunda estrofa que lleva la exhortación y *quid* del poema "busca el amor" (v. 14). De nuevo el sentimiento del amor como motor de vida, como pulsión del vivir del ser, su propia esencia, ya que en el amor se hallan las respuestas "que abrirán sus velas por tu pecho / y te navegarán" (vv. 17, 18). El amor es la relación connatural del hombre, ya sea consigo mismo, con los elementos, con otros individuos o con la vida per se. La exhortación toma el tono de súplica "busca el amor oh triste" (v. 21), hasta que el "yo", erigido como sabio, finalmente, a modo de consejo, dictamina: "busca el amor/ yo sé lo que te digo" (vv. 22, 23).

Esta aparición del "yo" en los últimos versos establece dos niveles de interpretación del poema. En primera instancia, y como ya ha sucedido con anterioridad, sería posible postural un desdoblamiento del "yo". Una voz del presente con capacidad visionaria advierte al "yo" del presente que "abandona el espacio / donde pasa la sombra el eco de la vida² (vv. 19, 20). Es decir, que deje el pasado, el recuerdo que tan solo es un "eco de la vida" (v. 20) y que se centre en la búsqueda del sentimiento del amor, del sentir. Sin embargo, es también plausible otra interpretación —que sería más idónea a la altura de este poemario— en la que el "yo" alienta a todos aquellos individuos que puedan verse absortos en "los huecos de las despedidas en los aeropuertos" (v. 3). En definitiva, en lugares y espacios que han traspasado, que ya no tienen continuación, que no aportan "el

¹⁸² En 1940, Carson McCullers publicó la novela *The Heart es a Lonely Hunter*.

inacabable tintineo de las cafeterías, el sordo rumor de los estacionamientos / el silencio glacial del aire acondicionado" (vv. 5-7), a todos aquellos "solitarios" que "podrían detenerse/ y mirarse a los ojos/ mano en la mano hacia fuera del tiempo" (vv. 11-13) y buscar el amor. Véase como el "yo" manifiesta ese deseo de desprenderse del tiempo "fuera del tiempo" (v. 13).

No obstante, la voz poética define el amor también con sus inconvenientes a partir de contraposiciones. De este modo, el amor es "paz" (v. 16), pero también "fiebre" (v. 16). El "yo" quiere conseguir la plenitud mediante la herramienta del amor y esta debe ser plena, debe tener sus propias sombras y no es sencilla esa búsqueda, puesto que puede aparecer "oculto como un ciervo bajo el bosque" (v. 15). Así pues, la propuesta a esta búsqueda identitaria, a esa esencia primera del "yo" debe hacerse a partir de la concomitancia con el amor. El "yo" insiste en la condición de solitario —que no soledad— en tanto que debe de ser un ejercicio del "yo" para consigo mismo y para con su ser en la realidad. Se mantiene, así, el halo reflexivo, que se prolongará a lo largo del resto de los poemas de esta sección, como en "Hoy en el cementerio" (pp. 47-48).

Se trata de un poema en dos bloques estructurales gráficos de diecinueve versos de métrica irregular, rima en asonante. Asistimos a la descripción del entierro del padre del poeta. Se respira una serenidad magna, acompañada por un ritmo lento que proporciona la longitud de los versos. Se dibuja un paisaje bucólico lleno de luz y vivacidad, "un cielo / transparente y azul" (vv. 1, 2), el poeta pasea, a modo de *flâneur* pero no manifiesta señales de tristeza, incluso sonríe "y sonreía" (v. 5).

En el segundo bloque¹⁸³, la mirada poética se centra en la figura del sepulturero que se dulcifica y elogia, en una metáfora continuada que los erige como trabajadores de la tierra. De nuevo, el olfato reacciona ante los olores de la naturaleza ("olores a campo", v. 13) y, junto con la vista ("había abejas", v. 14) suscitan el recuerdo del "yo" poético, pero no desde una nostalgia aflictiva. El verso décimo quinto revela el motivo de la presencia del poeta en el cementerio, la visita a la tumba de su padre. En los últimos cuatro versos, que configuran el tercer bloque del poema, el tono se eleva a un carácter filosófico, a partir de la transición del humo: ("subía el humo blanco y gris de las fábricas", v. 16) que da pie a la reflexión final, la tristeza es personal e intransferible: "en realidad nada era triste, excepto este desolador vacío/ en nuestros corazones" (vv. 18, 19). Ya lo apuntaba en el verso sexto,

¹⁸³ A nivel de estructura interna, la división estructural que propongo es desde el primer verso hasta el sexto como primer bloque temático que corresponde al marco espacial, del séptimo verso hasta el décimo quinto, un segundo bloque que se centra en la figura del sepulturero y un tercer bloque que se corresponde al pensamiento elevado, con carácter heroico, del verso décimo sexto hasta el décimo noveno.

a modo de aclaración entre paréntesis, "(o tal vez me lo imagino porque yo sonreí)" (v. 6). De este modo, la actitud del individuo ante una situación condiciona de manera determinante la percepción de esta. Resulta un indicador de la evolución de la voz poética, a nivel metapoético, pues Jomí García Ascot está orientando la lectura de esta nueva forma de plasmar sus poemas. Utiliza varios recursos para hacer evidente esta evolución, en primer lugar, procura un distanciamiento objetivo entre el paisaje y el "yo" poético. Se aleja de una concepción romántica del marco espacial, en la que ambiente y voz poética eran simbiotes, y toma el camino realista estricto en el que espacio e individuo se desarrollan de manera independiente, aunque los elementos naturales le proporcionan el trampolín hacia esa realidad autónoma. A través de la observación-percepción, el poeta infiere la realidad que se va matizando y completando. En el primer bloque, la descripción a través de la vista: "cielo transparente y azul" (v. 1, 2) y el tacto "hacía calor" (v. 1), "Vi en el suelo unos dibujos en tiza" (v. 3), que, además, se relaciona con un tiempo presente ("Hoy", v. 1). En el segundo bloque, la descripción surge a partir del olfato, "que le devuelven su olor a campo" (v. 13), que se enmarca en un tiempo pasado "hace ya muchos años" (v. 15) y se potencia con el tono de oda que alcanza la caracterización de los sepultureros y el tercer bloque, mediante la ascensión del humo "a lo lejos subía el humo blanco y gris" (v. 16), se describe una tristeza objetiva, pero no vinculante, y se acentúa por la atemporalidad de los versos.

Cabe destacar el símbolo del humo en el poema, ya que propicia un escenario de vaguedad en que la visibilidad se compromete y, por tanto, la objetividad perceptiva del "yo" poético. También tiene una interpretación más mística en la que el humo representa la ascensión del alma. Resulta significativa la tonalidad de colores empleados, el blanco, relacionado con la pureza, y "el gris de las fábricas" (v. 16), que ancla el alma a un plano terrenal, humano. De este modo, la sublimación que representa el humo queda connotada por el carácter humano, en la voluntad de aportar la mayor dosis de realidad a la situación. El humo no deja de ser la agrupación de moléculas resultantes de la combustión, en este caso la de las fábricas. Este empirismo consigue restar carga espiritual concordando con el nuevo talante poético que propone el poeta.

La propuesta temática del poema se fundamenta en discernir la objetividad, el sentimiento, realidad y reflexión. La sonrisa que suscita la visión de los trazos de tiza infantiles sobre el suelo se contrapone a la sospecha de la sonrisa en el prójimo ("se volvía a mirarlos / y sonreía / (o tal vez me lo imagino porque yo sonreí)", vv. 4- 6). Se da una ruptura entre sujeto y colectivo (interior-exterior) y, posteriormente, se opone la serenidad

del día que continúa ajeno al estado de ánimo de la voz poética: "en realidad, nada era triste, excepto este desolador vacío/ en nuestros corazones." (vv. 18, 19). El lector asiste a la separación desde la imaginación, después la comparación idealizada y finalmente con la abstracción entre el exterior —lo universal— y la experiencia interna —lo particular—. La reflexión que resulta de este balance es lo que más se ajusta a una realidad comunicable. Huelga decir que el espacio del cementerio, que suele copar sentimientos de tristeza, frustración nostalgia..., se libera de ese impuesto y es la situación concreta del individuo a la que se le atribuye el fajo de sentimientos.

"Hoy en el cementerio" (p. 47) se inscribe en el tono de recogimiento que proponía "El solitario" (pp. 45-46) y también en la temática del sentimiento. Es, en definitiva, un poema de amor. Siguiendo esta línea de cavilación y de expresión del amor —en todas sus variantes— también se engarza "Poema es..." (p. 48)¹⁸⁴.

En este poema vuelve a plantearse la problemática de definir el poema, pero no como composición textual, sino como una fabricación de expresión, como un conducto entre la realidad y su descripción. La propuesta se entiende en parámetros metalingüísticos, existe una trascendencia de la palabra, el poema será testimonio de vida ("para dejar desnudo lo que cuenta: // nosotros, vosotros, ellos", vv. 10-11) Las palabras son meros artificios, "convocar los nombres de las cosas// levantar con ellos// el gran edificio de su ausencia" (vv. 3-5), de los que el hombre se vale para comunicar su realidad y experiencia "la red de la distancia y la nostalgia" (v. 7).

El poeta se sirve, nuevamente, de la utilización de infinitivos para desproveer de personalidad marcada el poema en tanto que el peso temático y semántico recaerá en el verso undécimo, separado gráficamente con la intención de marcar claramente un énfasis, con "el vasto latido de pronombres" (v. 12) de primera, segunda y tercera persona del plural, "nosotros, vosotros y ellos" (v. 11). Hay una pretensión inclusiva, de colectivo, de ahí, el uso de la forma plural de estas formas. Sin embargo, en los dos últimos versos, el poeta hace su aparición y aporta un toque personal al poema. No se trata de una incoherencia, sino que hay una voluntad de dotar con cierto carácter sentimental, humanizar y reflejar la experiencia como propia, para que el lector pueda repetir esa emoción desde su experiencia "que me llena la noche// con los rostros de todos los que quiero" (vv. 13,14).

A nivel formal, el poema no presenta destacadas figuras retóricas salvo un par de anáforas "es, es" (vv. 1, 3, 6) y "y, y" (vv. 4, 9). Se trata de algo significativo, ya que el poeta

¹⁸⁴ Tras este poema se reproduce "Vida" del poemario *Estar aquí* (1966)

ha buscado la mayor sencillez, remedando la idea de la floritura del poema. Así, la composición adquiere un alto grado de objetividad, de verdad; dado que sirve como vestigio de experiencias humanas.

Se regresa a la idea juanramoniana del desnudo de la poesía, "quitando del mundo las palabras" (v. 8) "para dejar desnudo lo que cuenta" (v. 10). El silencio vuelve a erigirse como comunicante ("escribir para el silencio", v. 1) y lo hace para ser leído "entre cada palabra" (v. 2). De este modo, es un silencio entre líneas que el lector debe desprender de su lectura a través del "edificio de su ausencia" (v. 5) para "ir tejiendo" (v. 6) esa "red de la distancia y la nostalgia" (v. 7), es decir, para construir el relato de la experiencia mediante el requerimiento de las palabras, "convocar los nombres de las cosas" (v. 3). Esta comunicación debe ser sobre el ser humano, debe explicar aquello que resulta indispensable y realmente relevante, "lo que cuenta" (v. 10). Cabe destacar que ha otorgado el término latido, con todo el peso semántico que comporta, a tres pronombres, he aquí ese juego a caballo entre la personalización y la impersonalidad. Los pronombres laten, sienten, viven porque encarnan seres. Se trata de una prosopopeya un tanto peculiar, ya que el pronombre, que como su propio nombre indica engloba o hace referencia a un nombre propio, un ser concreto, retira cierta carga de identidad y ocupa las funciones de dicho elemento en el plano sintáctico y gramatical. Aunque haga referencia a un individuo o seres concretos, el pronombre desdibuja las personalidades. Esto le permite al poeta modular ese "nosotros", "vosotros" y "ellos" en diferentes contextos comunicativos propiciando una identificación permeable y, por tanto, con un abarque muy extenso.

El tema del poema es un tópico en el autor. Los poemas siguientes se refieren al mismo tema "Hacer un poema, y, asimismo, en su *Antología personal. Poesía*. (1992) editada por su descendiente, aparecen "Del poema", "Poema", "Un poema" y "Recuento de poemas" dentro de la sección "Decir". Se trata de un tema muy convulso en lo que concierne al mundo poético, como se ha demostrado ya antes con el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, pues muchos otros poetas, críticos literarios y ensayistas han vertido numerosas opiniones al respecto. Pero sobre todo, tal y como Ascot pregona en los versos finales, el poema es una manifestación de sentimientos de amor, "este vasto latido de pronombres / que me llena la noche / con los rostros de todos los que quiero" (vv. 12-14).

Puede verse cómo el "yo" se abre hacia esa realidad que contempla y le hace sentir, es esta sección, realmente un modo de redimirse de esa entrega al pasado sin atender realmente al sentimiento que al "yo" le suscita. Eso no quiere decir que haya abandonado su hito de recuperación del allí, sino que se recrea más en el sentir mismo que en el propio

recuerdo. Nuevamente, con talante contemplativo, el "yo" se regocija en su realidad y en la creación de parábolas poéticas para darle sentido. Tal ocurre en "Pienso en las azaleas" (p. 51), en que al contemplarlas y pensar en ellas le transportan al sentido de la vida "Pienso en las azaleas, / en el tiempo que se nos deshace/ como papel mojado/ en las palabras/ que cubren el suelo del otoño" (vv. 7-11). Cabe destacar, una vez más, la dimensión amorosa del poema, del sentimiento amor en líneas generales, "los cuartos del mundo/ que esperan el amor/ deshabitados" (vv. 14-16). Porque el amor se encuentra en el "yo", en el que contempla, en el que piensa, no en el elemento, sino que el sentir se despierta en el ser que, imperiosamente, debe estar actualizado en su aquí. Y así lo hace constar en el poema "Voces" (p. 52): "El mundo estaba aquí como otras veces" (v. 3). Sin embargo, el "yo", a pesar de estar rodeado de amigos, no puede evitar pensar "en otros amigos que pudieran estar aquí/ y hoy están lejos" (vv. 12, 13). De nuevo el ser se escinde entre dos espacios irresolubles en él, por mucho equilibrio y armonización que pretenda. El "allí" se aborda desde la otredad "otras voces" (v. 8, 16), "otros amigos" (v. 12), "otras fachadas" (v. 14), en oposición a "nuestro alrededor" (v. 6), "nuestras voces" (v. 7) "nosotros" (v. 16) —no inclusivo: nosotros/ellos— "su mundo" (v. 8), "mi calle" (v. 9)/ "sus calles" (v. 17). También desde la distancia "lejos" (v. 13), "se alejan" (v.16), "sus lejanas calles" (v. 17).

El poeta vuelve a describir esos momentos de reunión entre amigos en los que "un amigo ha leído cosas tuyas/ y hemos salido a la noche todos juntos" (vv. 1-2). Esto revela cierta integración en el aquí o, al menos, la intención de superar el espacio y adaptarse. Pretende reflejar que la escritura, la lectura, el "decir", en definitiva, supone un punto de encuentro y de terapia. Pero también deja ver que, a pesar de toda voluntad, es insuficiente el ser y el estar en el aquí y el recuerdo siempre llega, la memoria pertenece a otro tiempo y otro espacio. Con esta distinción entre pronombres "mi-nuestro/su" y "nosotros/ otros" se plantea la existencia de dos dimensiones espaciales y temporales en las que un mismo sujeto se siente partícipe. No obstante, el "yo" se enfrenta a este paso —"han pasado" (v. 8), "que pasan" (v. 16)— desde la asimilación, tal y como anuncia el poema siguiente.

"Ya sabías" (pp. 53-54) da cuenta de una actitud de aprehensión de la situación del "yo" frente al pasado: "Ya sabías, algo en ti lo sabía/ que todo lo mirado es ya nostalgia / que toda espera es la espera de un recuerdo" (vv. 1-3). El "yo" describe la sensación de repetición, pero que es imposible predecir ni extraer conocimiento de ella "no hay una segunda vez / sino otra y otra primera / y que nunca se aprende" (vv. 4-6). Esto responde a la idea de que en cada espacio y tiempo se empieza desde cero, como ya se había dicho en "Recomenzar" (p. 51) de *Estar aquí* (1966), pero siempre se busca el modelo anterior con

los mismos errores e inconvenientes, puesto que el deseo de recuperación imita hasta los aspectos negativos ("levantamos de nuevo nuestra casa/ la buscamos igual, los mismos corredores,/ el mismo ruido de reloj", vv. 6-8) por la necesidad de encontrarse a sí mismo y de sentir lo mismo ("y que el doliente corazón es a la vez el mismo", v. 7). Sin embargo, el "yo" desde el oxímoron afirma "ya lo sabías, ya todo lo sabías sin saberlo" (v. 11), porque el tiempo es irrecuperable y el recuerdo inaprensible. Achaca esta rémora de la búsqueda constante del pasado a "una enfermedad/ una debilidad/ una cobardía" (vv. 16, 17). El "yo" es consciente de que hay un paso del tiempo, sin embargo, afligido por el recuerdo ("una tristeza familiar", v. 23), se encuentra estático, inmerso en la reflexión de las noches. Ni siquiera el decir o escribir le ha salvado de ese paso del tiempo que repercute sobre la memoria ("hasta lo habías olvidado", v. 30).

Se reitera la idea del recuerdo como algo parcial, "recobrado siempre a medias" (v. 32), que ahonda en ese sentimiento de insuficiencia y frustración, a pesar de la profunda reflexión y el aislamiento auto-impuesto amparado por la noche ("tierna es la noche, tierna es la noche", v. 31). También se retoma el topos del silencio como ruido ("silencioso estrépito", v. 33) para reflejar ese caos indescifrable de imágenes discordantes que le llegan al "yo" desde el ejercicio de la memoria. Pueden desleírse tiznes tonales de claudicación por parte del yo, sin embargo hay un diálogo interior consigo mismo, "ya sabías, algo en ti lo sabía" (v. 1) —el uso de tú como "yo"—, para intentar justificar sus actos, su empresa de mantener el pasado. Se describe como un "revisitador" (v. 4), puesto que realmente su acceso al recuerdo es efímero ("en un tan breve tiempo", v. 27) y no le permite reacción ("habías llegado a casa y no sabías qué hacer", v. 26).

A nivel formal, el poema se estructura en seis estrofas que se organizan en dos bloques. El primero (vv. 1-19) marcado por ese reproche auto-complaciente a partir de la anáfora "ya sabías" (vv. 1, 4, 11) y el segundo (vv. 20, 31), que ocupa la reflexión en la noche. Se destaca la *exclamatio* "oh revisitador" del verso cuarto y la epanalepsis del verso vigésimo primero. Véase como el estilo de Ascot se depura, se simplifica en aquellos poemas que tienen un alto contenido lírico como en este caso, dejando todo el protagonismo al sentimiento y al tono. El poema siguiente se mantiene en esta línea estilística y consigue este tono con alta concentración lírica mediante la *exclamatio* y la repetición.

"Somewhere man" (pp. 55-56) aparece dedicado a John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, integrantes del célebre grupo The Beatles. En *Con la música por dentro* (2006), Ascot confiesa que uno de los "Momentos en que uno quisiera haber

estado allí: [...] el primer concierto norteamericano de los Beatles" (2006: 146), y consideraba a Lennon y McCartney "poetas de la canción" (2006: 154). El título remite a una célebre pieza del grupo "Nowhere man" del álbum *Rubber Soul* (1965), tema que se eleva a una dimensión filosófica:

Pero Lennon no la escribió con esa idea. La canción surge en un momento en el que a la banda se le estaba exigiendo componer nuevo material para grabar un nuevo disco que se publicara en la Navidad de 1965. Entonces, mientras pensaba qué escribir, Lennon se tumbó y pensó que él era un "hombre de ningún lugar", "sentado en ningún lugar" y que "no sabe a dónde va". Basado en ese pensamiento que se le vino a la cabeza creó la música y la compuso.¹⁸⁵

Tomando como punto de partida esa concepción de "hombre de ningún lugar", Ascot lo remeda y utiliza "hombre de muchos lugares", porque así se siente. Como ya ha ido describiendo a lo largo de sus poemas "De la Habana", "Ciudades" "D.F" o "De Nueva York" se siente atravesado por la huella de la realidad de cada espacio y tiempo que considera parte integradora de su ser.

He's a real nowhere man
 Sitting in his nowhere land
 Making all his nowhere plans for nobody
 Doesn't have a point of view
 Knows not where he's going to
 Isn't he a bit like you and me?
 Nowhere man, please listen
 You don't know what you're missing
 Nowhere man
 The world is at your command
 He's as blind as he can be
 Just sees what he wants to see
 Nowhere man, can you see me at all?
 Nowhere man, don't worry
 Take your time, don't hurry
 Leave it all
 'Til somebody else lends you a hand
 Doesn't have a point of view
 Knows not where he's going to
 Isn't he a bit like you and me?
 Nowhere man, please listen
 You don't know what you're missing
 Nowhere man
 The world is at your command
 He's a real nowhere man
 Sitting in his nowhere land
 Making all his nowhere plans for nobody

El "yo", desde la "corrompida madurez" (v. 16), observa el "recuerdo" (v. 11) en imágenes que no son fruto de la percepción visual real, sino que pertenecen a "una ceguera que atraviesa paredes" (v. 5). El "yo" se siente distanciado de su "yo" pasado ("ahora que ya no la tengo / miro la juventud", vv. 1. 2) y eso le lleva a la idealización ("y me siento más

¹⁸⁵ Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Nowhere_Man en línea [fecha de última consulta abril 2022]

cerca que nunca / de su risa tan torpe y tan perfecta", vv. 3, 4), pero sin embargo se siente trasladado al allí tanto que parece reconocer: "eses temblor que pisa el esplendor de la hierba" (v. 7).

El poema conecta con el anterior a propósito de ese conocimiento de la imposibilidad de recuperación, "amarga y pequeña sabiduría/ que sabe que se esconde en los espejos" (vv. 17, 18). El recuerdo solo son reflejos de imágenes de un "yo" que fue, pero la "madurez" (v. 16) le permite enfrentarlo porque esta actitud de asimilación "hábilmente sospecha lo peor/ y sabe defenderse" (vv. 19, 20). Pero el "yo" confiesa que "yo no" (v. 21), y clama que llegue la "risa" (v. 23) de esa juventud y se deja inundar para que el sentimiento despierte a su "yo" pasado, "a despertar en mí/ al hermano dormido" (vv. 24, 25).

Las paradojas del poema dan cuenta de esa bipartición del "ser", "faltarle todo/ y ese tener de sobra" (vv. 9, 10), esa insatisfacción per se de su condición de un hombre dispersado en tantos lugares, desarraigado, que es rico en variedades, pero nada siente propio, solo un espacio que le produce "una paz intensa y sin sosiego" (v. 15). Esa serenidad, pues, es falaz, se contradice en su misma naturaleza. El "recuerdo las encrespadas olas [...] golpeando sin cesar contra mi pecho/ ante un cielo abierto" (vv. 11-15) es la imagen de las embestidas caóticas que el acto de la memoria produce en el "yo", por tanto, esa "paz" es momentánea para desembocar en la tribulación.

El "yo" no abandona la búsqueda de esos recuerdos que le aportan un sentimiento de maula felicidad que se representa con la risa como exponente tangible de la sensación de alegría y recibe con alabanza su llegada, "sea bienvenida, oh bienvenida/ esta risa" (vv. 22, 23) que conecta con "El cazador solitario" (pp. 57-58) "de una sonrisa que dice bienvenido" (v. 22). Ya se ha hablado de la sempiterna búsqueda que el "yo" efectúa sobre sus recuerdos para encontrar enclaves donde recrearse y sentir. A esto se refiere el término "caza". La condición de solitario refleja, por un lado, la tarea que no es compartida, que es algo único del "yo", además que demuestra una condición de tenacidad y fortaleza por parte del individuo que la lleva a cabo movido por su "corazón" (v. 1). Es la pulsión del amor la que mueve el ánimo del sujeto a esta búsqueda de identidad, de sentimientos, de vida en esplendor, alentado por la llama de la esperanza: "no hay que cejar" (v. 3), "en algún sitio, quizás en otro tiempo" (v. 9), "arde súbitamente la esperanza" (v. 10) ante la posibilidad de recuperar ese origen, "las fuentes abandonadas" (v. 8). La búsqueda incesante se transmite a partir de la repetición anafórica "buscando" (vv. 15, 17, 18, 20) que, por su naturaleza de gerundio, da, además, una sensación de continuidad extra. El

poeta se vale de los elementos comunes en su ideario: "ventana" (vv. 15, 17), "habitación" (vv. 17, 18), "calor" (v. 20), "flores" (v. 20), "risa" (v. 22).

El poema siguiente utiliza la búsqueda en cese para simbolizar la muerte de John Coltrane¹⁸⁶: "Trane ha muerto/[...] una vez más alguien deja de buscar/ en el sonido/ ese lugar donde se alcanza el silencio" (vv. 1, 5-7). La búsqueda truncada de *altri* ocasiona que "nosotros dejamos de encontrar" (v. 15) Este oxímoron en el que ambos elementos se implican refleja, asimismo, la relación del "yo" con la otredad a partir del sentimiento del amor —como lo es la amistad. Así se conectan los poemas que, aparentemente, tienen un cambio radical en la temática, demostrando la destreza de Ascot para conectar sin forzar sus poemas en un hilo cohesionado.

El título, "In memoriam", se rechaza desde su propio significado: "in memóriam, esa inútil memoria/ ya vacía" (vv. 19, 20), ya que a pesar de ser una batería de recuerdos, de fragmentos de vida" a pesar de los discos/ a pesar de las notas sabidas de memoria/ de ese rozar el todo/ de ese maravilloso casi/ ya no volverán" (vv. 21, 25). Bajo estas palabras dedicadas a la muerte de Trane, se encierra la *sententia* dirigida hacia él mismo: la memoria no es vida y es irrecuperable.

La música siempre tiene un papel relevante en los poemarios de Ascot, ya sea a partir de piezas concretas, de grupos, intérpretes o desde la generalidad de un tarareo espontáneo. Es para Ascot otro nivel de "decir". En esta estela musical se suma el poema siguiente, "Imagen de Chopin" (p. 61). El poema está íntimamente relacionado con un cuento que Ascot publicó en 1959 acompañado de las imágenes de Xavier de Oteyza para la *Revista de la Universidad de México*:

El hombre joven se ha sentado frente al piano. Sobre sus ojos pasa la luz de los pañuelos blancos del verano. Su frente ya no arde. Todo ha quedado atrás, perdido en el último recuerdo de su carne. Como el verano y la risa. Y las cartas. Ahora el hombre joven toca. En medio de la fuente de la noche, a través de los espesos perfumes del silencio, se desgajan las notas del nocturno. Bajo su roce un cielo de luceros prende en la oscuridad los antiguos reflejos ya dormidos. Aquí despierta el cristal de las copas y los vasos, allá reluce el sueño opaco de los olientes terciopelos, más allá tiembla el fulgor de una caja de oro labrado. Al contacto de la música la noche interior de la sala parpadea y ondula. Un vago resplandor renace y muere, corre y se detiene, aviva y se retrae. El hombre joven sigue. (García Ascot, 1959: 15)

¹⁸⁶ Sobre John Coltrane, consideraba que fue uno de los "grandes saxofonistas" (2006: 132), aunque es muy crítico con su producción posterior a 1962, y junto Miles Davies opina que "La producción de ambos, uno hacia el final de su vida (Coltrane) y el otro desde hace ya mucho tiempo (Davis) no sólo es muy inferior a todo lo realizado anteriormente sino que es a veces francamente deplorable" (2006: 129). No obstante sigue considerándolo un excelente músico y lo incluye en su lista de "los quince", de los "poco jazzistas que han dicho realmente algo suyo, distinto, dentro de la evolución del jazz [...]de los cincuenta y sesenta" (2006: 125).

Obsérvese cómo se comparten imágenes y elementos entre ambos textos “luz, fuente, sombra, silencio, temblor... incluso el orden narrativo/poético. En el cuento, pero, aparece, además de la imagen del pianista una mujer llamada Ana que se deleita con la música que escucha “Ana mira y escucha. La música está allí [...] la música sube a su encuentro. Ana va hacia ella. Ana penetra en ella. Y la música la cruza, la atraviesa, la entreteje con el múltiple resplandor de sus destellos. Ana sigue bajando” (García Ascot, 1959: 15). En el poema el papel de Ana lo recibe el “yo” del poema y, por extensión, el lector.

Huelga destacar la capacidad de concentración lírica, la síntesis del tema mismo del tema en el poema y cómo la versión narrativa se despliega y tiene el mismo impacto, la misma información comunicativa. De este modo, en los versos finales “como un final de lluvia/ gota a gota” (vv. 16, 17) se condensa el fragmento del cuento:

La música comienza a decrecer. Una imperceptible duda señala un leve quiebro en su inacabable fluencia. Ana rápidamente levanta los ojos. Como siempre, como siempre el pino está vacío. La música ahora se ha vuelto a quebrar, despacio. Hay una pausa, eterna, suspendida. Luego un lejano acorde tembloroso. El nocturno ha terminado. (García Ascot, 1959: 15)

El título del cuento, “El nocturno”, se conecta con el de “Imagen de Chopin” (p. 61) en tanto que este célebre pianista compuso numerosos nocturnos que, para la sorpresa de Ascot, no formaban parte de la lista de “cincuenta obras de veinticuatro músicos cuya demanda se distribuye” (García Ascot, 2006: 74), según su característica de “silbables” (García Ascot, 2006: 74). Es decir, los que gozaban de mayor popularidad o reconocimiento y “sorprende también que Chopin esté representado por dos conjuntos de obras que no incluyen ni los *Nocturnos* ni los *Valses*” (García Ascot, 2006: 75). Por lo tanto, se infiere que este tipo de pieza musical despierta un interés especial en el autor, además del hecho de dedicar un poema y cuento al tema. De Chopin asegura que es un “músico con ángel” (García Ascot, 2006: 25), caracterizado por su pulso y por “la aceleración de los paisajes brillantes para ostentar el virtuosismo, o las rupturas [...] provocan el altibajo y la desmesura sentimentales, alterando la intensidad de la emoción” (García Ascot, 2006: 81), con piezas “más de penumbra, divagantes, imprecisas, más melódicas y sentimentales” (García Ascot, 2006: 27), con lo que casa perfectamente con su creación y estilo poéticos. Considera que es uno de los “grandes “evolucionarios” y revolucionarios de la historia” (García Ascot, 2006: 33) por su condición de “ponedores” o “recombinadores” (García Ascot, 2006: 33). Curiosamente, Ascot comparte esa característica de reformulación, renovación y reubicación de los poemas para mayor

efectividad en el público. Ascot se declara un firme seguidor de Chopin, "al que no he abandonado desde entonces" (García Ascot, 2006: 44).

"Vuelta" (pp.62-63) rompe el intervalo musical del poemario para regresar a la temática del recuerdo, valga la redundancia del título. Se presenta en tres estrofas (vv. 1-5, 6-10, 11-23) que funcionan como bloque unitario. En oposición al título, la primera estrofa afirma "este estar de ida por todos los campos de la tierra" (v. 4), una ida constante sin vuelta, precisamente. Y es que la vuelta en Ascot es solo un ardid mental. En el poema se describe el espacio actual que ocupa vaciado de sentimientos, "tan sólo la tierra" (v. 10). Su "aquí" son las noches, ese estado de reflexión y recogimiento, "la noche es natural aquí, todo lo cierra" (v. 11); también se da en Prados "como ámbito propio del poeta, como su mundo" (Díaz de Guereñu, 2000: 91). Sin embargo, a pesar del tono pesado, lento, "un tiempo fuera de todo pulso / de tan lento" (vv. 8, 9), el "yo" insiste en esa acción transformadora, de llenar, "este dar vida al aire que nos une" (v. 22). Hay esperanza y voluntad de vivir, "este algo distinto pasará hoy, todo está nuevo" (v. 23). En el poema se revela el esfuerzo constante, el auto-arrastre que el "yo" realiza, de auto-aliento. La búsqueda del cambio, del revulsivo sobre una realidad que "sin mucha variación" (v. 12), se efectúa aun desde la motivación, en contra de "el grave son, el retumbar callado/ de la sombra, el cielo negro y ciego/ sobre la terca tierra" (vv. 17-19). Obsérvese cómo existe un desafío entre el "yo" con esta actitud esperanzadora, de persistencia, y el paisaje que se revela hostil. Estas manifestaciones respaldan la hipótesis de un carácter entregado a la vida, ciertamente en lucha consigo mismo, pero la voz poética transmite esa voluntad continuadora. El "haber estado allí", aun la nostalgia, es un motivo más de reafirmación vital en el "estar aquí". De este modo, afirma en el poema siguiente "De Nueva York" (p. 64): "como querer vivir entre el verano" (v. 12) con el peso de encontrarse en un "espacio de nostalgia" (v. 2). Pero de nuevo el "amor que llegas/ por las interminables avenidas de esta isla sin mar" (v.3). El amor es el sentimiento que enlaza los "yo", el del pasado, atravesado por la nostalgia del recuerdo, y el del presente, alentado por la pulsión de vida y la urgencia.

La luz, el amanecer —el alba (v. 1)— da la señal a la explosión de vida, "despierta la inmensa poesía de esta ciudad sin poetas" (v. 1), el sentimiento que Nueva York insufla, "ciudad de cielos azules y perdidos/ y ardillas en mi corazón" (vv. 4, 5). También existen elementos emblemáticos que permiten el recuerdo del "yo" como los "taxis amarillos" (vv. 6, 7). Tal es el amor que le profesa a la ciudad que lo pone en símil con un "tú" elíptico encarnado en una amada: "Nueva York y tu cuerpo son lo mismo" (vv. 9, 11). Recuérdese el

poema "Abril en Nueva York" (pp. 81-82) de *Un modo de decir* (1975), donde vuelven a aparecer los taxis como icono de la ciudad. Es Nueva York, para Ascot, una ciudad que entraña muchos sentimientos, pero destaca por encima de todos ellos el amor. Es inevitable el tono de alegría, júbilo que se transmiten en la actitud del poeta ("cantar por las calles", v. 12), el deseo de vida que se proclama ("querer vivir", v. 12). En ese manifiesto vital se engarza el poema siguiente en la formulación del anhelo, "Quisiera" (pp. 65-66).

El poema se estructura en cinco estrofas que actúan en bloque temático. Desde una actitud de *humilitas*, el poeta se excusa por su falta de habilidad ("quisiera ser poeta verdadero", v. 1), pero no como una forma de discurso, sino como un *mea culpa* a su propio "yo" al fracasar en el intento de aprisionar la realidad mediante palabras: "y llevar en las manos las palabras / con qué nombrar las cosas/ simplemente" (vv. 2-4). Como se puede ver, el empeño de "nombrar", "decir" del poemario anterior, *Estar aquí* (1966), se perpetúa; por ello no deben entenderse estos dos poemarios como oposición, sino como prolongación, ratificando la hipótesis de poesía-diario y, además, afianzando ese anhelo de vida, más allá de los abatimientos puntuales que el "yo" describe. Si *Estar aquí* (1966) presentaba la obsesión por la palabra, en *Haber estado allí* (1970) se observa la fascinación por desentrañar el misterio del silencio con el propósito de integrarlo ("quisiera hablar de las cosas, desgajar su silencio", v. 13), porque el binomio palabra / silencio es necesario para la comunicación, uno no puede existir sin el otro, y además establece ese ansiado equilibrio vital que el "yo" busca incansable en todos los aspectos y circunstancias que le rodean.

Sobre su don de palabra requiere que esté en plenitud e integre la paradoja en sí mismo "quiero rozar el mundo, sin tocarlo" (v. 5), tan sutil "como el más fino polvo" (v.6) tan eficaz, como intenso y denso, tan ligero "como el humo azul que sube del cigarro / en una habitación cerrada" (v. 8) y, sobre todo, que esté basado en el sentimiento del amor: "quisiera también atravesarlo / como la silenciosa explosión del amor" (vv. 10, 11).

Es para Ascot esencial una comunicación con impacto, con proyecto de cambio, con recepción. Por ello la comunicación es percepción y experiencia, es la observación de la realidad y cómo le afecta al "yo", además de para él mismo, para extrapolarlo a *altri*: "quisiera hablar del hombre, compañero de viaje" (v. 20). Este querer lingüístico es, sobre todo, un canal de liberación: "hablar de este dolor y esta alegría" (v. 21), una manera de conciliar las dicotomías en las que el "yo" se desenvuelve. Es, asimismo, un lugar de reflexión, asimilación y aceptación: "y de dar, bajo el oro del sol, / un corto paso más hacia la muerte" (v. 24). La palabra debe ser universal y compartida ("quisiera hablar de todo,

hablar a todos", v. 25), y debe operar, sea cual sea su código, su soporte, su estilo desde la verdad ("y que nadie me dijera qué hermoso este poema/ sino sencillamente esto es verdad", vv. 26, 27). Para Ascot la poesía, su poesía es verdad, no un mero constructo de belleza. La belleza es solo un componente más, ese modo de "adornar un solo golpe" (v. 16), como decía en el poema anterior, "Vuelta" (p. 62-63).

A propósito de la poesía, su valor y su función, Ascot escribió,

Poesía interna es la poesía de las sensaciones, de los miedos, de las alegrías, de las angustias y de las inquietudes. Es poesía compleja, de tiempos, de duraciones y de intensidades. Su punto de contacto, el medio en que se desenvuelve, es el tiempo.

Tendrá pues valor poético interno lo que en cualquier momento del tiempo y en cualquier circunstancia tenga el mismo valor absoluto, sin merma ni limitación potencial de ningún aspecto. Lo que pueda considerarse como norma definitiva en todos los puntos de un tiempo inmutable. Eso es lo que habrá que buscar, lo que es necesario para hallar los valores poéticos internos. Para hallar la total poesía interna lo que habrá que hallar es el tiempo mismo como compendio definitivo de todos los valores mencionados, como fin y como origen, como estado total absolutamente completo. Esta norma definitiva es la verdad del objeto. (García Ascot, 1949: 2)

La poesía es, a su entender, la búsqueda de la expresión del "yo" desde la verdad en el tiempo concreto de la realidad que se desarrolla la vida, es un transmitir de la esencia per se del individuo en un eje temporal en una lógica que se establece sobre valores absolutos que no varían a pesar de las embestidas externas —Ascot define posteriormente en qué se ocupa la llamada poesía externa—, es una transcripción lingüística del "yo" en sí misma, por lo tanto real y veraz ontológicamente.

Podría parecer una curiosidad que el poema termine con la palabra "verdad" y el siguiente se titule "Y al romper la mentira..." (p. 67), pero conociendo las claves con las que Ascot opera sería una imprudencia pensar de tal modo. Ambos poemas se conectan desde la dimensión de la belleza como máscara de verdad. Así, "y al romper la mentira / descubro otra mentira, / debajo de la máscara otra máscara y otra." (vv. 1-3) Se puede entender como la perversión de la verdad a partir del artificio, del constructo excesivo, pero esto se engarza con la pregunta retórica lanzada con posterioridad: "¿habrá por fin rostro al final del camino, / antes de quedar hecho pedazos de recuerdo" (vv. 4, 5). Es decir, que el recuerdo, el mismo acto de la memoria, conlleva una adulteración de la realidad, ya sea por idealización, por olvido o por intrusión: "por tantos otros seres, cada quien a su modo, / en cada quien tan sólo una pequeña parte / quizás máscara aún?" (vv. 6-8).

Esa máscara que es impedimento y lastre también actúa sobre las habilidades escriturarias del "yo", habilidades sobre las que también se cuestiona: "Y esto que escribo ¿qué encubre, qué oculta?" (v. 9). Y es que el poeta expresa la necesidad de significados tangibles, operantes y válidos —que den validez— a la realidad que percibe y en la que se

establece. Las palabras deben ser testimonio de verdad en tres ejes de una ecuación donde el resultado sea verdad: realidad>referente>término o verdad.

En ese "decir, "nombrar" deben sintetizarse origen y final en los que la impresión y la percepción primeras encajen con la percepción y realidad posteriores. Tal y como manifestaba en "Sobre lo poético", la inmutabilidad de la verdad sobre un eje temporal que se prolonga, es decir, que a pesar de la realidad mutable, cambiante y en movimiento, el significado de la palabra sea lo suficientemente elástico como para que "máscara tras máscara/ la última descubriendo de nuevo la primera" (v. 12). Se entiende así que,

la labor del poeta, transformado en poeta psicólogo (en la más alta acepción de la palabra), en máximo buscador de lo esencial, será la de buscar la relación entre ellos, entre estos tiempos y estas líneas. Al encontrar esta relación última, máxima e infranqueable ya, habrá llegado a la belleza. Será entonces verdaderamente poeta, poeta absoluto, poeta Dios. (García Ascot, 1949: 3)¹⁸⁷

Con este poema se cierra esta segunda sección en la que se equilibra el desasosiego vital de las embestidas del recuerdo del "yo" pasado (allí) y las ansias de integración y vida del presente (aquí). Esta dicotomía tiene concreción sobre su condición de poeta, de habilidad de palabra, y su compromiso con el mundo y él mismo.

3. DURAR

La tercera y última sección del poemario incluye: "24 de marzo de 1967" (pp. 71-72), "Durar" (p. 73), "Aquí donde me ven..." (pp. 74-75), "Un momento" (pp. 76-77), "Espera" (p. 78), "Ha llovido" (pp. 79-80), "Que no vuelvan..." (p. 81), "Hacer un poema" (pp. 82-83), "Oh nacer con dolor..." (pp. 84-85), "Un campo de batalla" (pp. 86-87), "Estos últimos años..." (p. 88-89), "A mi hijo" (p. 90), "Buenos días" (p. 91) y "Libertad" (pp. 92-93).

Los poemas de esta sección se caracterizan por un tono exaltado, señalados por la marca de *exclamatio* "oh". Todos guardan entre sí un sentido de proclamar a la vida. El "yo" manifiesta su deseo de mantenerse con vida y hacerla duradera —de ahí el nombre de la sección—. También expresa anhelo por prolongar su vida con el pretexto de haber malgastado el tiempo en buscando una identidad, recuperando un pasado... que le fueron arrebatados. Por último, son poemas de amor, no en el sentido tradicional de la nomenclatura, sino en más *strictu sensu*: son cantos de amor a la vida, el amor como

¹⁸⁷ Véase anexo, p. 606

elemento iniciador, como piquete de anclaje, como deseo, el amor como pulsión de vida y manifestación plural, como axioma poético absoluto.

El poema que abre la sección aporta un dato biográfico del poeta, su aniversario. Es la primera vez que aparece el dato de la edad y luego se retomará en otros dos poemas en "Un viernes" —cuarenta y nueve años— (pp. 59-60) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977) y en "Todavía" (p. 104) —cincuenta y dos años— de *Antología Personal. Poesía* (1992). Se acompaña con un fragmento del conocido tema "Blowin' in the Wind" de Bob Dylan, "How many roads must a man walk up before they call him a man?". La canción pertenece al álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) y se inscribe en el ciclo de canciones sociales y reivindicativas del músico estadounidense. Sin embargo, atendiendo a la letra y a las preguntas retóricas que en ella aparecen, bien se puede interpretar como una canción filosófica, antropológica y espiritual. A la pregunta que formula Dylan en esta canción y que Ascot reproduce, el Papa Juan Pablo II llegó a contestar: "Yo os respondo. Uno. Sólo hay un camino y es Cristo, que dijo "Yo soy la vida" (Peños, 2021) Más allá de la anécdota que ratifica el impacto mundial de esta canción, Ascot le da otra dimensión más humana y al servicio de sus propias inquietudes. De esta "manipulación" de la canción —involuntaria— que el "yo" realiza se explicará en "La canción (pp. 32-33) en *Del tiempo y unas gentes* (1986), donde el sentimiento va tan ligado a la letra que realmente no se atiene a otras cuestiones. Lo mismo ocurre en este caso, para Ascot la pregunta retórica de Dylan apela directamente a su sentido del desarraigo, a su experiencia de ser atravesado y forjado en decenas de ciudades distintas..., ese llegar a "ser hombre" se vincula con la entidad del individuo per se.

El poema resuelve a favor de la vida que, a pesar de ser "incomprensible y dura" (v. 18), es "cierta" (v. 19), y el "yo" debe asumir "la responsabilidad" (v. 11) de vivir. No solo por su condición de poeta y, por tanto, su compromiso comunicativo, sino por su propia condición humana. Aceptar el vivir como regalo, pero también como deber. Es por ello que en ese pacto de compromisos adquiridos el "yo" asume sus obligaciones "tendré que beber, saber qué bebo/ y dejar las tinieblas en su rincón oscuro" (vv. 15, 16). Es decir, el pasado es un impedimento para ese progreso que debe ser la vida, el "yo" se compromete a avanzar, a cumplir con su cometido de estar vivo "No todo es alegría, todo es; yo debo ser también/ para poder decir mi nombre a quien me llama" (vv. 21, 22). Su compromiso también es con *altri*, está en deuda con la otredad que se relaciona con él a partir del intercambio del sentimiento del amor —familiar, fraternal, amistoso...—.

El poema se divide en dos estrofas que ocupan tiempo ("hoy", vv. 1-17) y espacio ("he aquí", v. 18-22). La vida se desenvuelve en esas dos coordenadas y también es tarea del "yo" integrarlas en sus estándares de lógica vital. Así, comprender el espacio del tiempo es "darme cuenta del alba, cada día / piedra de bulto en la verdad del tiempo / que deshace nostalgias y mentiras" (vv. 3- 5). De nuevo el "yo" manifiesta la adulteración de la memoria de la realidad, que idealiza momentos que no fueron tan perfectos, pero la nostalgia y la distancia distorsionan. Por eso se obliga a atender el nuevo día, el que nace en su nuevo aquí y con el que guarda una deuda vital.

El amor vuelve a desempeñar el papel de salvador, de refugio, el sentimiento donde puede resguardar el pasado y aferrarse a él para gozar el presente: "soy portador de sombras y de muertos/ he de saber donde dejarlos, cobijados/ en un ya fijo amor" (vv. 8-10). Y es que la constancia y estabilidad del amor es lo que le provee esa sensación de seguridad, de tener algo por fin propio —que se marca sintácticamente con el adverbio "ya" y semánticamente con el verbo 'fijar'—. Pero hay contratiempos, como dice al final del poema, "no todo es alegría" (v. 21), cierta condición impredecible, aunque el "yo" intente apresarla en palabras, "ya tengo que hablar para el futuro" (v. 2). Sin embargo, hay un desconocimiento de ese "qué" hablar y así, lo manifiesta en "Durar" (p. 73).

Es un poema altamente emocional, lírico, así lo revelan las *exclamatio*s iniciales y la aliteración con "oigo" (v. 2) — oh/oigo/oh—. El desconocimiento de la vida ("qué poco sabemos de todo esto", v. 1) se aplaca mediante el sentimiento del amor ("saber amar, saber amar", v. 6) —la epanalepsis enfatiza la importancia del tema—. El conocimiento del amor es crucial para afrontar la vida y para aplacar "el negro aleteo de mis miedos" (v. 8). Y ese amor no solo tiene un movimiento de proyección, sino que es imprescindible el desarrollo de un amor propio, "saber amar, saber amarse" (v. 15) —y la epanalepsis matiza la del verso anterior (v. 6), estableciendo así una evolución en el poema—. Se entiende que en el saber amarse está implícito un buen sentimiento hacia *altri*. El amor otorga, asimismo, un sentimiento de felicidad, al menos de bienestar y satisfacción. Un conformismo positivo, gratificante ("ser fruta al fin después del agrio/ y verde crecimiento", vv. 9, 10). Es decir, al asimilar el paso del tiempo, la madurez, el "yo" se prodiga en ese "durar, durar en gracia por el viento" (v. 16).

A partir de la descripción del sentimiento de incertidumbre que se apuntaba en "24 de marzo de 1967" (pp. 71-72) se entronca el siguiente poema, "Aquí donde me ven..." (pp. 74-75). Se trata de un poema de nostalgia de la juventud, como ya se había abordado el tema en "Desfile" (p. 56) y "De aquella juventud" (p. 86) en *Estar aquí* (1966). Como

puede verse, de nuevo, existe un diálogo interior intertextual entre estos dos poemarios y deben entenderse como complementarios y no opuestos a pesar de la dicotomía aquí/allí. En este caso, el "yo" está establecido en el "aquí" y, además, no solo es una locución adverbial lexicalizada, pues en ese "aquí" puede ser visto el "yo", es decir su presencia es real y tangible.

El poema expone lo impredecible de la vida y cómo el ser humano intenta encauzar un camino del que no hay garantía de cumplimiento. Por eso los sueños solo son proyecciones de realidad en una dimensión distinta que rara vez se materializa ("y nunca soñaba ser como soy ahora", v. 7), ni siquiera la experiencia asegura una prevención de los envites azarosos y súbitos de la vida ("tengo ya una bastante grande experiencia/ que no me ha servido para nada", vv. 13, 14).

Además del amor, que vuelve a ser tema destacado, ("y sobre todo, sobre todo, por el corazón./ Que algo quede en él y en él asiente/y en él me dé el calor que necesito", vv. 19-21), se repiten tres sentimientos/estados: "euforia", "tristeza" y "soledad" (vv. 2, 3, 9, 10, 11) con los que el "yo" se identifica, primero en comparación a *altri* y luego a sí mismo en unicidad. La esperanza es la que mantiene el aliento de vida, la que hace "durar", y es que, sobre todo, se trata de una sección de ilusiones vitales, de aspiraciones de avanzar: "todavía espero ser joven algún tiempo/ y vivir algún tiempo todo lo que he dejado escapar" (vv. 15, 16). De nuevo aparece el auto-reproche conminándose al "carpe diem".

Además del sentimiento, la palabra, la expresión de este es primordial para el desarrollo del individuo, pero también para que se haga efectiva su integración en la realidad: "para seguir hablando / para seguir viviendo / para ser una persona, un ser humano / que es a todo lo que aspiro, / y no es poco." (vv. 22-26). El "yo" se centra en la tarea de vivir con plenitud y aunque intente apartar el recuerdo como eje motor de su proyectos, a menudo no puede controlar esa invasión. Tal lo describe en "Un momento" (pp. 76-77): "Pasado este momento vuelvo despacio al cuarto,/ al sueño vivo de carne que se sueña,/ apoyado el costado sobre las grandes olas/ que me empujan al tiempo" (vv. 19-22).

Esta ciclicidad enfatiza la dificultad que supone la renuncia de un pasado que se ha buscado con tanto ahínco. A pesar de que el poema pretende ser un reflejo de un estado equilibrado ("y la balanza se ha quedado quieta", v. 1) y que sería respuesta de esa intención del "yo" de proponer un paradigma del aquí y del allí en consenso. Es evidente que los elementos denotan que el recuerdo ejerce su peso para arrancar al "yo" de ese presente al que se ha entregado. De esta manera, el pasado y el presente adquieren una

entidad tangible, casi una personalidad comparable al "yo". Se confiesa vulnerable, "desasido, voy por el acantilado" (v. 5), porque el recuerdo no le procura refugio ni estancia y el presente no le asegura estabilidad. Se destila el miedo de la pérdida, atravesado por ella desde la infancia, y le provoca desconfianza y cierto repudio la posibilidad de considerar algo como imperturbable, fijo¹⁸⁸, existe el miedo a la pérdida como resultado de la condición de exiliado.

En "Un momento" (pp. 76-77) se retoma el tema de la muerte, que en este poemario tiene una presencia casi obsesiva, una sombra de final inminente que se mezcla entre el temor y la indiferencia, por un lado, y el rechazo y la aceptación, por otro. Pero no se pierde el sentido de la búsqueda del equilibrio como una forma de raigambre a la realidad: "Estoy entre los dos, como el instante" (v. 15). Es la palabra la que opera como salvoconducto, como herramienta que estabiliza la balanza, y así lo proclama el "yo" poético: "y el papel es un cielo, un alto mediodía/ donde la pluma tiende las gaviotas/ ipalabras!" (vv. 16, 18). El elemento "gaviotas" en *Un otoño en el aire* (1964) y que se utilizaba para significar las ansias de vuelo, si bien estaban retenidas a un espacio —como las gaviotas a la costa donde obtienen el sustento— que le proporcionaba una falaz estabilidad e inocuo anclaje. Dicho elemento evoluciona aquí y ahora para compararse a las palabras, se toma la pluma del ave como diáfora, es decir, en doble acepción como la pluma de escritura: "donde la pluma tiende las gaviotas" (v. 17).

Este equilibrio se basa en dos elementos positivos para mantenerse. El primero es el sentimiento del amor que actúa como pulsión o bálsamo según el estado del ánimo del "yo" y el otro es la esperanza. Etimológicamente, la palabra 'esperanza' proviene de la forma verbal latina *sperare* de la que también derivan 'desesperar' y 'prosperar', y según el *DLE*, es "estado de ánimo que surge cuando presenta como alcanzable lo que se desea". Es decir, que el "yo" tiene aún como posible la recuperación del pasado para integrarlo en su aquí y así se exhibe en "Espera" (p. 78)¹⁸⁹.

La espera en este poema se describe como "tierna, descontada del tiempo" (v. 1), exenta, pues, de la premura temporal a la que el "yo" se ve abocado en esta sección, Se relaciona con esa pausa que propone el poema anterior "Un momento" (pp. 76-77). Para dulcificar ese regreso al recuerdo, el "yo" se vuelve a valer del elemento sonrisa que sugiere felicidad y placidez "se enciende tu sonrisa por mi pecho/ oh tan delgado rayo de alegría"

¹⁸⁸ Recuérdesse como en "24 de marzo de 1967" (pp. 71-72) se describe al sentimiento del amor como "ya fijo" (v. 10) marcado por la temporalidad el adverbio. Se hace de manera excepcional a propósito de las cualidades distintivas que el sentimiento del amor tiene para el "yo" respecto a otros sentimientos.

¹⁸⁹ En la reproducción de este poema en *Un modo de decir* (1975), se añade la dedicatoria "a un recuerdo".

(vv. 4, 5). El recuerdo actúa sobre el "yo" poético ("puedes separar mi noche y día", v. 6) y también sobre el exterior ("y poner en los párpados del aire/ un cielo azul que curva el horizonte", vv. 7, 8). Una curva como imitación a la de la sonrisa. Pero el "yo" no pierde la circunscripción al aquí al que le debe realidad y entidad. El "yo" no quiere perder esa parte adquirida de identidad, una esencia buscada, trabajada, recreada en armonía con el espacio/tiempo que se ha decidido a ocupar con plenitud, como manifiesta en "Ha llovido" (pp. 79-80): "que nos finquen aquí, a dar luz al tiempo" (v. 3).

El poema vuelve a ser un canto a la vida ("es hermoso empezar de nuevo cada día", v. 1) y es la palabra la que permite ese "recomenzar"¹⁹⁰. Es la lluvia el punto y aparte que permite ese inicio: "ha llovido, la leve telaraña hila su luz temblando, / cuajada de rocío, / como en este breve, esplendoroso corazón / que por la sombra andamos" (vv. 13-16). El "yo" insiste en continuar el camino, en ese "durar" de la vida, mantenerse. Y en el tiempo que se le ha concedido no puede malgastarse y así lo recalca mediante las repeticiones expuestas en forma de lítote: "No hay un tiempo de odiar / ni un tiempo de hacer daño/ ni un tiempo para el reproche / ni un tiempo para los escombros" (vv. 9-12). Se trata de una manera de auto-convencerse de que el recuerdo y los reproches al pasado son infructuosos. Se puede ver cómo aparecen estos auto-consejos de manera constante, puesto que la acción de la memoria sobre el "yo" a menudo le distrae de su objetivo de vida plena. Y aunque "una sola sonrisa más ligera que el humo de un cigarro/ deshace las oscuras preguntas que toda muerte pone" (vv. 6, 7), no hay lugar para un nuevo malgastar. La sonrisa que se dibujaba en "Espera" (p. 78) ha sido desprovista de su fuerza y se diluye por su ligereza propia de recuerdo. Y así desesperadamente lo ruega en "Que no vuelvan" (p. 81): "Que no vuelvan los años, que no vuelvan/ cargados de esperanza/ de terrible esperanza" (vv. 1-3). Nótese como aquella "espera tierna" (v. 1) de "Espera" (p. 78) ha devenido en "terrible" (v. 3), y es que la espera es ausencia de movimiento y, por tanto, obstáculo de progreso e impedimento de plenitud vital en el "aquí" que el "yo" proclama: "Hoy quiero, piedra a piedra, edificar mi casa / por la calma, /ser otra vez lo que no supe ser" (vv. 4-6).

Este poema se presenta en un único bloque gráfico, pero se pueden establecer dos compartimentos diferenciados, el primero ocuparía los tres primeros versos y el segundo del cuarto al décimo tercero. Se trata una optación en términos de negación y *sententia*. La métrica es irregular, pero con un patrón reiterativo para igualar la rítmica con el tema Ab- BbCB-BcB-BBb. Los versos se unen en grupos de a tres, exceptuando del verso cuarto al

¹⁹⁰ Recuérdese la sección

séptimo, que lo hacen de a cuatro. Este cuadro métrico tan uniforme, se desmarca del resto de poemas que han aparecido anteriormente. La repetición trasciende del tema a la métrica en un alicatado medido de anáforas, epíforas y paralelismos. El primer verso, junto con el título, establece una repetición lineal ("que no vuelvan...que no vuelvan los años...que no vuelvan", v. 1), y el título con la segunda parte del primer verso actúa a modo de epífora, la primera parte del verso —antes de la coma— añade "los años" como matiz y portador de la información esencial del elemento implícito en la terminación verbal "-an", tercera persona del plural. Este método se copia en los dos verbos posteriores ("de esperanza//de terrible esperanza", vv. 3-4). La esperanza, que ontológicamente posee una connotación positiva, se matiza con el adjetivo "terrible", la esperanza debe tomarse como su raíz "esperar", y la espera es agónica. El poeta está hastiado de esta situación. Los versos cuarto, y octavo se inician con la anáfora "hoy quiero", lo hacen en contraposición al primer bloque del poema. El verso undécimo se inicia con "quiero" modificando la anáfora, en este caso el matiz "hoy" se desprende para otorgarle un valor más general. En el verso cuarto se repite "piedra" a modo de locución ("piedra a piedra"); el término "edificar" se repite en el verso cuarto y octavo; el verso duodécimo y décimo tercero retoma la estructura paralelística ("larga// ya demasiado larga") para ponderar la negatividad de tal prolongación. Finalmente, sin considerarse una estructura paralelística a nivel sintáctico, se observa cierta estructura rítmica y sonora en el verso sexto, "ser otra vez lo que no supe ser", donde el verbo actúa como anáfora y epífora en sentido de círculo perfecto y las sibilantes y vibrantes sugieren esa curva melódica en forma de bucle. La contraposición del ser/ no ser se eleva al tema de pasado estancado / avanzar hacia un futuro. La repetición tan evidente denota la obsesión por señalar el tema del poema a través de contraposiciones marcadas —como ocurre con los binomios calma/fulgor (vv. 5-7), piedra/viento (vv. 4-7) alba/tarde (vv. 8-12)— en una dualidad fijada mediante la redundancia.

En el poema aparecen los topos habituales de marco temporal (la tarde) y de marco ambiental (la lluvia; "lo triste del agua", v. 7). La metáfora asocia a su vez a la lluvia con la tristeza del llanto a su vez —cae la lluvia, como caen las lágrimas¹⁹¹— y ambos aparecen matizados con adjetivos en valor negativo, por su epistemología ("triste", v. 7) o bien a través de un cuantificador ("demasiado larga", v. 13).

"Que no vuelvan" (p. 81) se agruparía junto a las composiciones en las que el poeta muestra un cambio de actitud, un deseo de desprenderse de un pasado que pesa en demasía ("cerrar mi puerta", v. 11) y que no aporta más que frustraciones ("no supe ser", v.

¹⁹¹ Vid. supra "Por el sueño" en *Un otoño en el aire*.

6), a pesar de los intentos frustrados y reclamos ("fantasmas que llaman sin cesar", vv. 11-12). El cambio debe constatarse en un deseo de construir algo nuevo y diferente a todos los niveles, "edificar mi casa" (v. 4) a nivel material ("piedra a piedra", v. 4) y "edificar mi vida" (v. 8) a nivel espiritual acompañado de la metáfora "por el alba" (v. 8), un nuevo amanecer, resurgir, renacer. Las metáforas y topos sencillos son algo habitual en Jomí y facilitan su identificación, el verso décimo aporta la dosis de abstracción adecuada al poema: "Ya quemada la sangre de su paja" (v. 10). La metáfora aparece en contraposición al "fiel equilibrio" del verso noveno. Conociendo las intertextualidades a las que suele hacer referencia Jomí García Ascot, resulta apropiado recurrir a los autores habituales. Si atendemos el gusto quevediano del poeta, podemos hallar algunas similitudes con el elemento paja y fuego. Esto nos conduce al poema "A un amigo retirado la corte pasó su edad"¹⁹² de Francisco de Quevedo,

Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,
 mozo y viejo espiraste la aura pura,
 y te sirven de cuna y sepultura
 de paja el techo, el suelo de espadaña.
 En esa soledad, que, libre, baña
 callado sol con lumbre más segura,
 la vida al día más despacio dura,
 y la hora, sin voz, te desengaña.
 No cuentes por los cónsules los años;
 hacen tu calendario tus cosechas;
 pisas todo tu mundo sin engaños.
 De todo lo que ignoras te aprovechas;
 ni anhelas premios, ni padeces daños,
 y te dilatas cuanto más te estrechas. (Quevedo, 2013: 59)

Resulta evidente que el poema habla también del transcurrir de los años ("no cuentes por los cónsules los años" y "que no vuelvan los años, que no vuelvan", v. 1). Aparecen otras similitudes como la construcción de una casa, en este caso una cabaña, "callado sol" funcionaría en consonancia con "lo triste del agua" (v. 7); "la vida al día" a "mi vida por el alba" (v. 8), "te dilatas cuanto más te estrechas" a "tarde larga, ya demasiado larga" (vv. 12-13). A pesar de no estar explícitos en este poema, se registra la soledad, el padecer, el engaño, la hora sin voz... como elementos presentes en los poemas de esta sección y a lo largo de todo el poemario de Jomí. Presentando atención a la "paja" aquí aparece como elemento inútil colocado en un techo y que simboliza un pronto desplome. En el poema comentado "quemada la sangre de su paja", sugiere esta misma esterilidad. Los binomios en contraposición son los que conceden el ritmo y avance al poema, así como en "Los Patios" (p. 35) "mozo/ viejo, cuna/sepultura, ignorar /aprovechar

¹⁹² título que con el que se recoge en *El Parnaso* (1648)

—que se relaciona con el verso sexto, concretamente: "ser otra vez lo que no supe ser", premio/ daño, dilatar/estrechar. Se concreta de nuevo ese deseo de vida que irradia desde el "yo" poético, que presenta un tono exaltado en pos de esa ansia de plenitud. Esta actitud y tono tienen, como condición *sine qua non* de su concepción de la escritura, un impacto directo sobre su creación poética. Si ya en *Estar aquí* (1966) se podía observar el intento de definir la el poema, en "Hacer un poema" (pp. 82-83) retoma esa tarea. No obstante, puede percibirse una intención más expansiva, menos intimista, con una voluntad de divulgación, reflejo de esa pulsión de vida desaforada que ha arrebatado al "yo" poético: "hacer un poema vivo [...] / Hacer un poema y darle la libertad / para que viva en otros / como la risa" (vv. 1, 17-19). Así que esta reformulación escrituraria debe entenderse, más que como una pauta de escritura propiamente, como una nueva actitud poética más decidida, más comprometida, más divulgativa.

A las formas "estar", "ser" y "haber" se le suma ahora el verbo "hacer". "Hacer un poema" (pp. 82-83) se presenta como si fuera un tratado de escritura, una receta de elaboración. El poema se presenta en seis estrofas con verso libre y rima asonante. La primera, segunda, tercera, cuarta y sexta estrofa repiten el título del poema. Así se consiguen dos efectos, uno, incidir sobre la idea de patrón de poemas y, dos, señalar la quinta estrofa por su diferencia con el resto. Este procedimiento es el que caracteriza a García Ascot, el de presentar diferentes frentes de enfoque para que, de alguna manera, el lector no pierda interés y se pueda asir de una cuestión concreta siempre con un puente lanzado hacia otra idea. Así pues, la anáfora es el recurso que García Ascot utiliza de nuevo para conseguir este efecto, "hacer un poema" (vv. 1, 6, 12, 17, 29), "y" (vv. 4, 5, 13), "como" (vv. 8, 10, 11, 14, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32). Se trata de un poema inundado de elementos naturales, como es representativo de su poesía. En este caso, los combina con elementos cotidianos como "ventana" (v. 1), "cortinas"(v. 3), "barcos"(v. 5), "cuarto" (v. 7), "flores" (v. 8), "repisa" (v. 8), "vino" (v. 11), "coche en carretera" (v. 15), "sellos" (v. 23), "carta" (v. 24), "ropa usada"(v. 25), "tinta" (v. 27), "cuaderno" (v. 27), "moneda" (v. 28). Se puede establecer una diferenciación dentro de los elementos naturales, se trata de elementos puros: "mar" —agua— (v. 2), "aire"(v. 3, 29), "sol" (v. 4), elementos "roca", "piedra", "arena" (v. 26), elementos humanizados "lágrima" (v. 24), "parque" (v. 30) y elementos vivos: "naranjas" (v. 4), "mariposa" (v. 22), "pájaro" (v. 29). Cabe destacar que aparece de nuevo el elemento del "polvo" (vv. 22, 26); funciona como partícula mínima integradora de realidad. El verso vigésimo sexto retoma el célebre verso quevedesco "en humo en polvo en nada", "roca, piedra y arena" (v. 26), y remite,

asimismo, al poema de "Apenas, tan apenas..." (pp. 29-30). Aparece otro enclave de coincidencias, en el verso vigésimo primero, pues la disyuntiva "hermosas o tristes" engloba la idea que se formula en la última estrofa del citado poema concentrada en los versos vigésimo séptimo "alegre o dolorosamente aprender" y trigésimo "esta hermosa y vasta lengua haya muerto", la lengua es un ente hermoso lleno de tristeza y melancolía, pero es imprescindible mantenerla— de nuevo una alusión al "durar" de la sección— para no perder testimonio de vida. Jomí García Ascot teje, de esta manera, una red de conexiones intertextuales e intratextuales. Una de las claves de lectura de esta composición radica en el primer verso "hacer un poema vivo". Se trata de otorgar una entidad y una identidad al texto, dotarlo de ser y sentido. Tal es así, que se le concederá la "libertad // para que viva en otros" (vv. 11-12). No se trata, pues, de un poema más, no es un escrito, es un testimonio vivo de historia y experiencia, cargado de sentir: "zumbe" (v. 13), "viva" (v. 18) para que descubra "descubriendo" (v. 16). El poema deviene como un personaje de novela de aprendizaje, como un "hijo" (v. 30). Se desarrolla en diferentes marcos temporales, "tarde de verano" (v. 13), "vacaciones" (v. 14), "una semana" (v. 31), marcas que señalan la relevancia del tiempo como un transcurrir. El espacio aparece representado mediante "la proa de los barcos" (v. 5), "el cuarto" (v. 7), como espacios cerrados, y "carretera" (v. 15), "pueblos y los valles" (v. 16), "país desconocido" (v. 28), "parque" (v. 30), como espacios abiertos. Del mismo modo, existen espacios metafóricos: "la risa" (v. 19), "el amor" (v. 32). Obsérvese esta sensación de exteriorizar el poema, de liberalizarlo y compartirlo: "ventana abierta" (vv. 1, 2) "darle libertad" (v. 17), "viva en otros" (v. 18), "polvo del ala de un mariposa" (v. 22), "lanza a un pájaro al aire" (v. 29), "llevar a un hijo a que juegue en el parque" (v. 31).

Huelga decir que el recurso del símil utilizado, mediante el adverbio relativo "como" a modo de anáfora, está incidiendo en la idea de la dificultad de describir qué es un poema y cuál debe ser su función. La batería de analogías que se suceden en el poema, aunque se concentran en la última estrofa, pone de manifiesto la complejidad y la responsabilidad del poeta de dar una categoría, una filiación con el ser humano y la historia. Es la poesía, para Ascot, un ente mediador lingüístico que amalgama las inquietudes, dudas, miedos, alegrías y sentimientos, en general, del "yo" y los traduce en palabras. Así, es un compromiso vital para consigo y para los demás.

En este compromiso renovado, pues, es indispensable para la condición del exiliado reafirmar con su aquí y su presente esa conexión para evitar ser arrastrado por la melancolía y el recuerdo, hay espacio para el *mea culpa*. En esta acción humanizadora, en

la que expone sus debilidades como ser, el "yo" demuestra que la única vía de remisión y expiación es la asimilación de su falta para con la vida y la renovación de su compromiso como "ser" en el aquí. En "Oh nacer con dolor..." (pp. 84-85), el recuerdo se va rechazando en cada estrofa, la nostalgia que ocupa la memoria se convierte en patria misma, pero es el "aquí" en el que se reafirma como presencia y estancia per se. De este modo, muestra arrepentimiento: "¿Cómo he podido estar aquí sin ver nada de todo esto / un solo día? / ¿Cómo he podido tirar tanta belleza / tanta fruta de tiempo a mí ofrecida / por cada tarde suave, por el dorado brillo / de las nubes / al final de las calles?" (vv. 11-17). Y puede observarse, además, que el yo siente complacencia por el "aquí" que ocupa, pues la descripción que hace del exterior muestra una actitud contemplativa de la belleza. La fascinación por el paisaje y circunstancia del "allí" han actuado como luz cegadora: "Cuánto tiempo sin verte, oh mundo mío, mío, / que he tirado en papeles, / que he quemado en palabras y ceniza. / Cuánto tiempo sin verte, / cuánto tiempo..." (vv. 27, 31). La palabra mal empleada para asir un recuerdo inaprensible pesa en la calidad del compromiso del poeta con la realidad. La palabra hacia el recuerdo se pierde en la esterilidad de la acción, sin embargo la palabra de presente y futuro es fecunda para el crecimiento personal del poeta y su labor comunicativa. Además el "yo" aboga por la presencia de una palabra testimonial. El "aquí" y el presente son creadores en sí mismos de palabras, además de dar consistencia a la realidad que integra la esencia del "yo" ya que es auténtica y comprobable. La paradoja que el sujeto poético experimenta, "quisiera hablar y no puedo" (vv. 8, 9), viene de su concepción escindida entre lo pasado y lo actual: "y yo, tan viejo y tan nuevo" (v. 7), de su condición de "nacer con dolor / y no saber hablar ante las cosas" (vv. 1, 2). Ha sido esa condición la que ha alentado la creación poética, pero es su contacto con el "aquí" la que ha determinado su entidad.

Hay un momento de autocompasión "¡Cuánto mar he dejado a mis espaldas / y cuánto hermoso campo, cuánta tierra / fértil de ríos, perfumada de palmas y de frutas!" (Vv. 24, 26). Como señala Susana Rivera, "A veces el personaje poético es consciente de la perturbación que supone el hacer recaer todo el peso de una vida en la evocación del ayer" (Rivera, 2017: 335), y ese ser consciente provoca que tengan mayor impacto los versos finales a modo de ruego: "Oh dame una ocasión, espera un poco, / una sola ocasión / de dar algo de este amor que me ahoga en el pecho / antes de haberme equivocado para siempre." (vv. 32-35).

El sentimiento de desproporción se dilata de nuevo en "Un campo de batalla" (pp. 86-87), que retoma el verso quinto de "Un momento" (pp. 76-77) y lo matiza "levemente

desasido" (v. 1). También se retoma el elemento de la lluvia como borrado, "y llueve tanto sobre su soledad / que la vuelve madera" (vv. 6, 7). El campo de batalla que el yo contempla no es más que la metáfora de lo que ha significado la vida para él, desde su experiencia de la pérdida, el desarraigo y el dolor —"Oh nacer con dolor" (pp. 84-85)—. Esta percepción se vuelve a producir a través del sentido de la vista, que es, a su vez, fuente de información: "y yo miro los ojos conocidos/ donde el pánico lento invade como un atardecer" (vv. 10, 11). La imagen del atardecer como esa antesala del miedo del aislamiento y recogimiento de la noche, donde la reflexión del "yo" le transporta a estadios de desesperación y congoja "que conducen allá, adonde no se nombra/ ni se enciende la luz" (vv. 14, 15). Frente a este miedo, surge de nuevo el sentimiento del amor: "y solo me queda quererlos/ como nunca los quise cuando andábamos juntos" (vv. 19, 20). La entrega sin medida al único sentimiento que mantiene su deseo de vida, de "durar".

Como ya ha ocurrido en otros poemarios, hay en Ascot esa voluntad de recapitulación poética en las partes finales de sus obras. En este caso, esta recopilación temática de lo expuesto se hace a partir de "Estos últimos años" (pp. 88-89). Se realiza una exposición de correspondencias entre elemento y sentimiento intentando la moderación, el equilibrio de la balanza que se apuntaba en "Un momento" (v. 1, pp. 76-77). El "yo" parece haber encontrado la manera de descifrar el silencio, de entenderlo tal y como pretendía en "Del silencio" (pp. 43-44). Así, "después de haber oído el silencio, a mediodía / un silencioso estrépito" (vv. 2, 3), ha sido capaz de integrarlo en su comprensión del mundo, "he aprendido muchas cosas" (v. 1).

En "Estos últimos años" (pp. 88-89) se percibe la evolución del "yo" poético "he aprendido/ poco a poco a mirar y ver las cosas" (vv. 9, 10). La percepción de la realidad se divide en la mirada y la visión, se ha especializado en la observación, a medida de que su ser se ha ido integrando a la realidad, asumiéndola como parte de él, "al irse amueblando el cuarto de mi alma" (v. 14). Además, ha sido capaz de comprender y aprehender esta percepción y ligarla al sentimiento y a la experiencia como ejercicio previo a la palabra: "y por primera vez he comprendido algo/ de lo que tanto tiempo quise a mi vez decir" (vv. 25, 26).

El poema deja ver cómo el sentimiento del amor se ha instituido como pilar fundamental de vida que no solo permite la abertura del "yo" al exterior sino que sirve de herramienta para derrocar obstáculos. En Ascot, es el amor pulsión de vida y poética y así lo manifiesta en "A mi hijo" (p. 90): "Diego, hijo mío, hoy quisiera escribirte un poema de amor" (vv. 1, 2). Porque el amor tiene, además, la virtud y capacidad de transmitirse a

través de la palabra, aunque mínimamente, "un poema que dijera un poco/ del cielo que me abres por este difícil corazón" (vv. 3, 4). Y esta afirmación constata que el amor es un sentimiento de abertura, de saltar obstáculos y de lidiar contra las adversidades, incluso en el lugar —metafórico— en el que se originan, que es el corazón.

En *Un modo de decir* (1975) el "yo" expresa el júbilo por los hijos y los tilda de milagro, un momento donde las adversidades no tienen cabida. El amor a los hijos, incondicional, hace que el "yo" esté exultante, "henchido estoy de ti" (v. 10). El orgullo paternal, pero, le empuja a excusarse, pues quisiera entregar más al hijo de lo que sabe o ha sido capaz, "quisiera darte el mundo / su camino derecho" (vv. 12, 13). Como padre quisiera preservar y proteger a su hijo de los impactos propios de la vida, como así se excusaba en "Esa larga mentira" (1977: 58). De nuevo la inmensidad del amor le hace un ser nimio ante el sentimiento: "eres tanto y tanto que a veces yo no puedo" (v. 18). Estos versos desde esa posición de inferioridad no resultan hiperbólicos, puesto que se asume la magnitud de ese amor a su hijo. Se trata de una declaración de amor sin medida, un amor que se deshace en una gratitud implícita a la vida.

En "Buenos días" (p. 91), se retoma el tono exaltado que celebra la vida "Estoy naciendo, oh luz, a vislumbrar el primer temblor a penas gris / de la aurora" (vv. 14, 15), y es ese sentimiento de amor, consolidado, el que actúa de forma eficaz contra la hostilidad del mundo, un "mundo apretado y difícil,/ mundo terrible" (vv. 1, 2). Este poema opera como contrapunto en esa balanza, como equilibrio, pues las declamaciones de vida, de manera intensa y sobresaltada, tienen también su parte negativa. La vida no es un constructo fácil y requiere un trabajo por parte de los individuos. Desde la condición del "yo", esta labor es, si cabe, más fatigosa porque necesita de todo lo que lleva semánticamente el prefijo "re-" como ya se había señalado en la sección de "Estar aquí" (pp. 45-77) de homónimo poemario, el vivi desde el desarraigo del exilio es volver a hacer, ver, sentir, crear "Estoy naciendo al fin de mi memoria" (v. 8), y en diversos espacios / tempos: "a todo lo que es, y a todo lo que fue" (v. 9), porque el "yo" es fruto de distintos nacimientos —el del aquí y el del allí—. Este equilibrio tan buscado "empieza a ser, ahora, verdadero" (v. 10.) El poeta se ha liberado de la angustiosa carga del pasado a través de la asimilación de este mediante la palabra y el amor, y se siente preparado para esa plenitud de vida. De ahí su exclamación inicial "buenos días" (v. 1), a pesar de todo.

Así, con esta sensación de libertad adquiere mayor sentido el título del poema final del poemario, "Libertad" (pp. 92-93). El poema se inicia nuevamente con una *exclamatio* "¡Oh libertad," (v. 1). El "yo" poético expresa su deseo de vivir intensamente, "así quiero la

vida" (v. 2) como la "desmelenada espuma" (v. 2) y "cuerpo desnudo" (v. 3). Es decir, de manera pura, desinhibida sin cargas y plenamente. Describe su deseo de fluir "dejado al manso empuje/ de las olas" (vv. 12, 13). Sin preocupaciones, donde la calma le invada "ya mi cuerpo en reposo" (v.12), anhela sentir el contacto con la realidad, "quiero sentir la curva de la tarde" (v. 14).

En los versos finales, el "yo" agradece el "estar ya de regreso" (v. 18), la muerte como ese espacio de descanso, "como el camino a casa, la ventana encendida" (v. 19), la asimilación de la muerte, ya sin miedo, con la serenidad de la madurez "cruzando lentamente el otro vasto mar" (vv. 20, 21). El reposo se acepta como algo gratificante, no hay angustia ni desasosiego por ese traspasar la orilla, se trata de "un descanso suave" (v. 6).

El poema es un cúmulo de sugerencias, hay un regocijo en las imágenes de la costa, como ocurría en *Un otoño en el aire* (1964) y en *Seis poemas al margen* (1972). El poema aparece dedicado a Gina, y las alusiones al cuerpo remiten a otros versos de Ascot en los que se recrea en el cuerpo de la mujer. Esta vez es menos explícito, más sugerente: "quiero sentir la curva de la tarde/ como tu suave cuerpo".

Ya se ha hablado de la muerte como liberadora del pesar del exilio, del desarraigo, de la escisión del "yo", pero puede resultar chocante que después de este alegato de vida de los dos poemarios —*Estar aquí* (1966) y *Haber estado allí* (1970)—, el autor decida terminar con un poema sobre la muerte. Pero debe de entenderse el equilibrio que Ascot quiere transmitir en esa exhibición de la balanza de "Un momento" (pp. 76-77) y la constante descripción de la ciclicidad con la que debe de interpretarse este poema. Así, la exaltación por recuperar una vida perdida está presente, pero eso conlleva, irremediabilmente, la aceptación de la muerte como hecho connatural. También debe de entenderse esta descripción como la muerte de un "yo" que no forma parte ya de su manera de concebir la vida. Se trata, pues, de una renuncia, de una actitud vital que aún ahora lucha por mantenerse y que, finalmente, el "yo" aísla en pos de esta liberación. Como aclara Rivera,

nos encontramos ya ante un hombre completamente entregado al mundo, un hombre que parece abandonar el sentimiento de pérdida que en él había impulsado el exilio y que viene presentándose como la condición de todo ser temporal, para estar ya no sólo allí, sino aquí. Ya no lamenta el paso del tiempo (Rivera, 2017: 387).

Puede verse, además, que esta actitud le circunscribe en la concepción de Baudelaire sobre la muerte "como un reposo ... la muerte es "le but de la vie" y —como descanso— se transforma en lo único deseable de una vez, en la única esperanza de calma para la

humanidad" (Ascot, 1951: 66) Sin embargo, aunque pueden hallarse coincidencias significativas como el poema "L'Ennemi" que recuerda a "Oh nacer con dolor" (pp. 84-85) ("O douleur! ô douleur! le Temps mange la vie", Ascot, 1951: 63), no obstante, en Ascot la desesperación aguda no acaba de cuajar, acaba por "ganar la partida" la pulsión de vida. Aunque como en Baudelaire "el tiempo nos precipita ineludiblemente a la muerte, al abismo, no deja por ello de hacerlo *con tiempo*. Y esta espera tórnase a veces inaguantable, demasiado desesperada para poder ser soportada" (Ascot, 1951: 64), en "Espera" (p. 78) se ha podido ver que Ascot guarda cierta ternura, hay cierta recreación en ella. "El tiempo que es nuestra agonía es también lo que *prolonga* esta agonía, lo que la hace *durar*" (Ascot, 1951: 64). Ese "durar" en Jomí no es negativo, sino que forma parte de la madurez y de la comprensión de lo que es la vida. Baudelaire y Ascot mantienen un diálogo apasionado entre coincidencias y discrepancias, tanto se acercan como Ascot re-direcciona —de nuevo la presencia del prefijo 're-' su posición a un optimismo y un vitalismo que se alejan de Baudelaire. Por resumirlo de alguna manera, mientras que Baudelaire toma el camino —y fascinación— de la pulsión de muerte, Ascot se afianza en la pulsión de vida.

UN MODO DE DECIR

Es evidente que el ser humano tiene mucho que decir al respecto de la vida, sin embargo, a veces no encuentra el medio de expresión que se adecúe a aquello que siente y que ansía comunicar. *Un modo de decir* acabó de publicarse en 1975, ya lleva en su título la pretensión, el deseo de comunicar, de expresar, de conmover con una herramienta artística como lo es la poesía. Se han escrito demasiados tratados estéticos intentando discernir qué es y qué cuestiones abarca el arte. Dada la imposibilidad de encontrar una definición convincente, el arte ha pasado a ser cualquier elemento, acción, o situación en el espacio tiempo que despierte interés o agite algún sentimiento en aquel que lo contempla o lo recibe. De esta manera, se legitima el arte como fuente de expresión del ser humano o de la naturaleza. Así pues, hay quien puede considerar arte las fintas futbolísticas de Maradona y compararlo con Dios y hay para quién el arte divino es *Tocata y fuga en re menor* de Johann Sebastian Bach. Al diversificar el espectro artístico, también lo hace, por extensión, el receptor de este. De tal modo, el arte se convierte en una amalgama indefinida de expresiones que permiten generar un repertorio identitario con el que los seres humanos puedan identificarse y reconocerse. Algunos eruditos han criticado que tal amplificación

del término no acaba sino que desvirtuando las expresiones artísticas que sí responden a las definiciones canónicas de arte. Pero el arte se escapa de convenciones, es inesperado, puede ser efímero, puede llegar a ser eterno.

En la misma línea, está progresando el término artista, aunque con menor celeridad, Un artista es un creador o generador de productos artísticos. Se entiende que si el arte como expresión artística ha dilatado sus manifestaciones, deberían, a la par, hacerlo sus proyectores. Se inicia aquí el debate de si todo individuo es artista, si cualquier ser humano es susceptible a ser artista. Jomí García Ascot así lo defiende en este poemario, él escoge la poesía como canal expresivo artístico, pero es capaz de contemplar arte y recibirlo como tal en las expresiones más ínfimas, más cotidianas, más mundanas, de aquellas situaciones que rara vez coinciden con el espíritu purista y *stricto sensu* del concepto "arte". Mas toda manifestación que se considere artística proviene de un germen concreto, ya sea en el caso de la naturaleza, que sirve para estas manifestaciones artísticas esporádicas, espontáneas e imprevistas que surgen, ya sea en el caso del ser humano, que tienen cierta premeditación. El problema radica en esta obsesiva acción clasificatoria del ser humano social, que aspira a elaborar una tabla de correspondencias entre sentimientos, eventos y realidades, para ejercer un control y una respuesta anticipada a todo aquello que pueda presentársele. Resulta demasiado complicado clasificar qué es arte, por los aspectos subjetivos que están tomando importante consideración, al igual que hacerlo con los artistas. Así, al elaborar panoramas de artistas, los nombres que allí figuran suelen corresponderse con algún canon estético u otro. Incluso aquellos artistas más contestatarios aparecen en las líneas de esta especie de catálogos artísticos. Es sabido que todo sistema integra en su seno los propios autoproclamados "antisistema" que, gusten o no, forman parte de ese engranaje social construido. A pesar de que la sociedad es un artificio, no puede negarse que el ser humano es un ser, ante todo, social. De este modo, cualquier sistema, para ser definido y reconocido como tal debe integrar sus opuestos naturales. Al trasladar esta coyuntura al plano del arte, se entiende el concepto de artista "rupturista", en cierta manera, como aquellos que se atrevieron a romper con el canon, estaban reconociéndolo como tal y cuyas creaciones formaban parte de una respuesta expresiva que rechazaba, matizaba o creaba a partir de este canon instaurado previamente. Aparecer en esas antologías de artistas, entonces, sigue estando condicionado a estructuras canónicas trasnochadas.

La idea que se desprende de este poemario de Jomí García Ascot es la universalización del arte como lugar de encuentro, reconocimiento e identidad. La

búsqueda incansable de la identidad y el reconocimiento de los artistas exiliados empujan al poeta a una propuesta de reestructuración artística. Como ya lo hizo en su época Bécquer, la poesía se contorsiona en las manos del poeta para expresar una realidad que identifique. En la crisis identitaria que sufría el país durante el romanticismo y que se reflejó en las manifestaciones artísticas del momento, vemos un eco, en la crisis exilar de la "segunda generación": "Ellos fueron la voz y nosotros el eco"¹⁹³ (Parés, 1959).

El poema es un canal comunicativo, el enlace entre identidades que buscan hallar en el otro parte de sí mismos. La otredad es elemento identitario para los individuos que se hallan perdidos entre la nostalgia, los recuerdos ficticios, el retorno imposible y la identidad anulada. Comunicar y compartir es *un modo* de ser, de reivindicarse y definirse ontológicamente. A través de la poesía, Jomí García Ascot, encuentra ese *decir* que es capaz de trasladar sentimientos, recuerdos, experiencias, anhelos y proyectos vitales, pero esta actividad la realiza en pos de difundir el ser en su multiplicidad de expresiones.

Este poemario aúna el sentimiento del individuo desde la memoria del recuerdo, el deseo del futuro satisfaciente y un presente de angustia. Está marcado por el amor, como pulsión de vida y muerte, como paliativo y estimulante a la vez que se convierte en el motor de creación para el poeta; no solo un amor romántico, sino la batería múltiple e infinita de manifestaciones del amor, como lo son, por ejemplo, el odio, la rabia o la ira. En *Un modo de decir* (1975) la voz poética se desata y debate entre sentimientos dispares que la asaltan, a veces dominándola, a veces es ella quien somete. El individuo es un ser que siente y expresa para realizarse como sujeto real y racional. Entre los versos del "yo" asistimos a esa necesidad de exteriorizar, a modo de confesión o grito, un mundo de sentimientos y experiencias que deben ser comunicados para progresar, para mejorar, para propiciar el cambio urgente de la realidad que asoma. Es en el verso donde el poeta halla la manera de vaciarse para este propósito de evolución del ser, a modo individual, pero también colectivo, ya que "la poesía [...], como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real" (Ortega y Gasset, 1938:102). Al recitar, leer o escuchar el poema el individuo asiste a esa magia de realidad plasmada en versos, que es una realidad simulada, virtual. El sujeto se sumerge a través de la plasticidad artística de la poesía en un plano de realidad distinto, que puede sentir y reconocer, estableciéndose ese vínculo que el poeta persigue. Las metáforas, la rima, las imágenes recrean un estado de vida accesible y tangible para todo aquel que consume poesía. La propuesta de Jomí García

¹⁹³ El verso remite al poema "Retrato" (pp. 144-145) de *Campos de Castilla* de Antonio Machado "A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una" (vv. 19, 20).

Ascot se destaca por la condición de libertad de lectura, interpretación y consumo del poema. Los niveles exegéticos no son estrictos y se combinan para aportar mayor potencia de atracción, diversificando su análisis, incrementando su posibilidad semántica. Pudiera parecer que *Un modo de decir* es otro poemario del exilio, del no retorno, de la no adaptación, de la reivindicación del discurso de los vencidos, pero es ante todo un recopilatorio de experiencias vitales que buscan el amparo universal de la existencia humana. Presentado en cinco secciones¹⁹⁴, es un catálogo de vida del poeta, de impresiones, sentimientos, recuerdos, deseos y realidades.

I. UN MODO DE DECIR

Esta sección incluye poemas con un eje temático que se ramifica en subtemas colindantes. "Un modo de decir" (p. 9), "Todo Comienza" (pp. 10-11), "Apenas, tan apenas..." (pp. 12-13), "Sentarse aquí otra vez..." (p. 14), "Poema es" (p. 15), "Hacer un poema" (pp. 16-17) y "Estar aquí" (p. 18). En ellos, el poeta expresa una crisis identitaria a través del lenguaje, la nostalgia, la memoria, todo ello vinculado a su situación del exilio. La esperanza y la desesperación combaten en un agónico clamor del poeta por reivindicarse como individuo perteneciente a un colectivo. El lenguaje es llano, con una clara pretensión de ser lo más accesible al público. El tono se debate entre un optimismo tierno y nostálgico y el derrotismo de la frustración del retorno y reconocimientos imposible. Hay una llamada fraternal de auxilio, pero que, finalmente, no resuelve la problemática identitaria.

Recorre esta sección un dolor interno, un reproche que intenta silenciarse y sobre todo se desprende el agotamiento por parte de la voz poética que paulatinamente se deja llevar para claudicar. El conformismo de los últimos poemas de esta sección asiste a una muerte en vida, un derrumbe existencial. Los últimos versos: "Y después / nada". Existen algunas excepciones que revitalizan este bloque, como el nacimiento de las hijas del poeta, pero se arrastra un pesar a nivel general. Valga decir, que esta muerte existencial se trastoca en estos poemas hacia un cambio, el lector presencia un cierre de etapa en la vida del poeta, correspondiente, lo más probable, a su nuevo matrimonio y sus hijas Issa y Soren. Esto se ratifica con la lectura de la siguiente sección, "Los instantes del amor", que revierte de manera radical el tono y el enfoque melancólico y abatido de *Un modo de decir*.

¹⁹⁴ I. Un modo de decir, II. El tiempo y lo que pasa, III. Los instantes del amor, IV. Otros lugares y V. Cuatro homenajes.

“Un modo de decir” (p. 9) es el título que comparten el libro y el poema que lo abre. No se trata de una coincidencia. El autor expresa qué significa la poesía, a modo individual, pero también como precepto universal. Existe cierto regusto justificativo con el lector y consigo mismo, sin llegar a la disculpa ni la modestia de escritor, García Ascot blande el sentimiento de la poesía a través de la necesidad de comunicación. Cada poema se entronca con uno o varios temas concretos, o tratan aspectos puntuales, pero todos ellos se conectan mediante un lazo temático que remite a la licencia que la poesía concede tras la palabra. De esta manera, los poemas hablan de significado, de problema idiomático, de palabra imposible, de recuerdos y memoria, pero todos ellos se concatenan rodeando el tema de trascender la palabra hacia la idea. La poesía es una herramienta comunicativa y debe de servir a ese propósito: comunicar.

Formalmente, “Un modo de decir” (p. 9) se presenta en una serie poética de cinco estrofas de 4-6-4-4-4 con 22 versos irregulares de rima libre con una constante asonante "e-o". El hecho de que dentro de la irregularidad se muestre un patrón que se repite entre cuatro estrofas, 4-4-4-4, incide en la estrofa que se destaca con seis versos y que reclama su atención frente a las otras cuatro. Efectivamente, en el primer verso de esta segunda estrofa se menciona el título que da nombre al poema, "Un modo de decir"; no es baladí, pues, el hecho de resaltarlo también mediante la estructura. La cuarta estrofa también aparece diferenciada del resto por su inicio no anafórico, ya que las restantes, se inician anafóricamente con la construcción en infinitivo "escribir poesía es". La utilización del infinitivo desprovee de cualquier personalización, buscando una definición genérica cual diccionario. La cuarta estrofa se inicia con una ilación coordinada mediante la conjunción "y" que ya se remontaba a las estrofas anteriores, creando así una sensación y lectura con una sugerente ciclicidad envolvente. Las cinco estrofas se conectan como un ciclo de vida, un nacimiento, un pasar del tiempo y un deceso. Este proceso se enclava en palabras concretas que se disgregan en el transcurso de la composición. Así, en la primera estrofa se habla de "presencia" de "vida"; en la segunda estrofa de un "pasar del tiempo" (v. 6) y un "despertar cada noche" (v. 9); en la tercera estrofa se contraponen al "amanecer" (v. 12) y a dejar atrás una "infancia" (v. 11); en la cuarta estrofa se alude a las vicisitudes normales de la vida "cuerpos de ser" (v. 18) y la "memoria" (v. 18) de los momentos vividos. La última estrofa actúa como recolector y evoca al tópico del transcurso de la vida que desemboca en el mar¹⁹⁵; se vale de los tiempos verbales y de las palabras "estamos existiendo" (v. 20),

¹⁹⁵ *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique se utiliza este recurso estilístico de diseminación, recolección a través de la figura del mar y sus afluentes.

empiece la vida (v. 21), acaba (v. 22). El gerundio alarga la acción mientras que el subjuntivo la suspende en un punto impreciso y la rotundidad del presente pone fin a ese proceso vital. De este modo, a pesar de presentarse bajo una estructura anestrófica, se pueden diferenciar claramente tres partes que se dividen en un primer bloque que comprende las tres primeras estrofas, un segundo bloque que se compone de la cuarta estrofa y el último que aglutina los cuatro versos finales. El infinitivo anafórico de las estrofas primera segunda, tercera y quinta tiene dos funciones: en el primer caso actúa como una enumeración y en el segundo caso actúa como sintetizador de esa numeración. Las anáforas iniciales de cada verso, "escribir", y las finales de los dos últimos versos, "y", y en el caso de la última estrofa "y que", dotan de una cadencia musical a toda la composición que enlaza con el título del poema "un modo de decir" en el que la música deviene una posibilidad, un "modo" de la dicción del poema. De este modo, escribir poesía es un modo de decir, pero también es "muchas cosas más" (v. 15). La poesía es reflejo de vida y la vida es, de manera connatural, muerte.

A nivel de estructura interna, el poema manifiesta una sintaxis sencilla, apoyada en tres preceptos: descripción de la realidad, tono positivo de progreso, enunciación de verdad. Las oraciones impersonales de infinitivos sirven para postular verdades genéricas, incluso con un infinitivo que remite a otro infinitivo: "Escribir poesía es hablar" (v. 1), "Escribir poesía es un modo de decir" (v. 5). También la inconcreción refiere a ese marco general impersonal que se quiere conseguir: "y es muchas cosas más". Las oraciones coordinadas copulativas y las oraciones coordinadas disyuntivas marcan la tónica del ritmo que remite a un avance sin pausa. Abundan las oraciones subordinadas de relativo, ratificando un carácter descriptivo del poema, así como las oraciones atributivas con el verso ser: "es hablar (v. 1), "es un modo" (v. 5), "es haber visto" (v. 11), "es muchas cosas", "es silencio y palabras" (v. 19); y las subordinadas se concentran en la estrofa final para señalar el paso de la acción a la inacción. Las contraposiciones "empiece" (v. 21) y "acaba" (v. 22) completan esa transición conceptual nacer-morir, de inicio-final. Las enumeraciones, como se ha comentado anteriormente, se ejecutan mediante el nexo copulativo "y" en todos los casos, exceptuando en el verso 18 por la importancia que quiere darle a su componente temático "cuerpos del ser, memoria de los vientos" que evoca al tópico de la memoria, del exiliado, de la imposibilidad de ser.

Prestando atención a la disposición de los sonidos, es decir, al modo de escribirlos con una intención evocadora, se destacan la adición "salas de espera y dunas y amores y hospitales" por medio de la conjunción copulativa "y", que incide en la sensación de un

transcurrir incesante del tiempo. Se consigue, de este modo, un cambio de ritmo, aceleración por adición, que contrasta con la rotundidad del verso 22 "y que se acaba", coincidiendo con el final del poema. Se trata de un final a tres niveles: formal, tonal y temático. También despunta la sinestesia del verso 13 "sordo dolor" y la aliteración de "sedimento de rumores" entre sibilantes y vibrantes.

¿El poema da nombre al libro o el libro toma el nombre del poema? Es una pregunta que ni siquiera el autor alcanza a dilucidar, lo que es significativo es el hecho de que este poema sea el que inicia la colección poemática. ¿Por qué? Porque la poesía es un modo comunicativo, un útil que expresa a través de la palabra, que sintetiza el sentimiento y la idea mediante forma, sonido, tema. Todo se aglutina bajo el objetivo de la esencia comunicativa. La poesía es nuclear, aparece despojada frente a la prosa, tal y como la describía Juan Ramón Jiménez en su conocido poema de *Eternidades* "Vino, primero, pura" (1998: 340)¹⁹⁶

Esa pureza a la que apela Juan Ramón Jiménez es para García Ascot el sema de la palabra, la idea en estado puro, latente tras la rima de unos versos. La poesía es un arma, remedando las palabras de Gabriel Celaya, "un arma cargada de sentido". Expresar, comunicar, transcribir, traspasar ideas que contengan la mayor carga de sentimiento y realidad, de ahí la elección por la poesía y no por la prosa, por ejemplo. La poesía significa mediante la forma, el sonido, los recursos estilísticos, la palabra, por eso se entiende que constituya uno de los pilares discursivos del individuo. En el caso del exilio, además, toma especial protagonismo por esta capacidad de significación múltiple a partir de la pluralidad que los recursos estilísticos conceden, el ritmo, la estructura...Por ello,

fue uno de los vectores de la cultura española del exilio, porque encarna la existencia de un pueblo y en el caso español fue el vehículo insoslayable a la hora de problematizar su libertad. El exilio plantea una doble dificultad más allá de las necesidades inmediatas, vitales y sustantivas que es la que reside en su objeto y campo discursivo. En un primer tiempo, se apoya en la mirada sobre la realidad [...] que se va desmoronando bajo los embates de la historia. Pero luego se nutre con la memoria que pretende mantener viva la imagen de la patria arrebatada sin poder garantizar ninguna fidelidad, a no ser que sea la consolidación de un mito (Le Bigot, 2001: 271).

De ahí que se marque de manera insistente la ubicación del individuo y ya se ha hablado sobre la cuestión deíctica en Ascot. Con "Estar aquí" (p. 18), se observa cómo se escala un peldaño más elevado a la hora de significar —y significarse— en el espacio en relación al tiempo, pero ahora también al sentimiento, su percepción y el efecto que produce.

¹⁹⁶ "la poética de García Ascot, también tiene fuertes resonancias de la obra de Juan Ramón Jiménez, en particular la preocupación por el tiempo y el espacio junto al deseo de usar la poesía como una forma no sólo de recuperar el tiempo y el espacio perdidos, sino eternizarlos gracias a la palabra" (Gómez; Naharro-Calderón, Taylor, 2017: 281).

Se trata del último poema de la primera sección de este poemario¹⁹⁷. La elección de este poema como cierre es significativa. El título combina la impersonalidad del infinitivo "estar" y la proximidad del deíctico "aquí". Enlaza con el poema de "Sentarse aquí otra vez" en el que "sentarse" es análogo a "estar" en tanto que a su falta de dinamismo y a su cualidad de permanencia en un lugar, este espacio se engloba en un deíctico genérico "aquí" que permite establecer una multiespacialidad que a su vez, denota una concreción y una experiencia próximas.

El poema se presenta en cuatro estrofas de versos irregulares con métrica libre y rima asonante. Las anáforas con el verbo "quiero" inician las dos últimas estrofas y, de nuevo, la conjunción copulativa "y" se erige como anáfora y polisíndeton para conseguir ese efecto de adición constante. Jomí García Ascot ha revertido su habitual forma de construir el poema, en este caso, la estrofa inicial con tan solo dos versos aparece estigmatizada de esta forma para resaltar el tema del poema su clave de lectura. Se construye a modo de paradoja en tanto que el ansia de comunicar se ve imposibilitada. Los deseos del poeta por expresar "quiero nombrar las cosas, su materia" (v. 8) se precipitan al fracaso "hacia la nada" (v. 17). La "sombra" (v. 16) y la "nada" (v. 17) son pulsiones que vencen a ese deseo, a esa estancia "por fin" (v. 14) y a la "vida" (v. 12). La muerte, el vacío se cierne sobre la vida y el deseo y triunfa de manera inexorable. Esa fatalidad es la que marcan los dos primeros versos de la composición. Es una pugna entre tendencias instintivas: "late en mi garganta" (v. 9), "penetrar en su estancia" (v. 11), "hacer mi vida en ellas" (v. 12) y lo implacable de "este tropiezo" (v. 2) "hacia la nada" (v. 18). El poeta rechaza ese sentimiento "no sentir mi sombra" (v. 16).

Aparecen dos constantes en la poesía de Ascot, el tiempo y la memoria. El tiempo tiene un "cuerpo fugaz y desatado" (v. 7) con el que se pretende confluir: "subo desde la lejana distancia de mí mismo //al encuentro del tiempo" (v. 5-6). La memoria está "hinchida de nostalgia" (v. 3) y de amor, "antiguo amor" (v. 4). En cuanto al espacio, el poeta emprende un viaje interior, "subo desde la lejana distancia de mí mismo" (v. 5), con el objetivo de "quedarme estando" (v. 15), ese "aquí" que le pertenece por derecho y del cual quiere formar parte integradora.

A propósito de la temporalidad verbal, que es un recurso del que el poeta se sirve para dilatar los eventos en el tiempo con la determinación de saturar de significado

¹⁹⁷ tras el poema "Un modo de decir" (p.9) se recogen "Todo Comienza" (pp. 10-11), "Apenas, tan apenas..." (pp. 12-13) , "Sentarse aquí otra vez..." (p. 14), "Poema es" (p. 15) y "Hacer un poema" (pp. 16-17) pertenecientes al poemario *Haber estado allí* (1970).

temporal, así en el verso décimo quinto "quedarme estando", el infinitivo estático se refuerza con el gerundio para dilatar el evento en la curva de tiempo.

En lo referente a la primera proposición de la primera estrofa, que funciona a modo de epígrafe, el "afán de decir", nuevamente, el poeta debe lidiar con el dilema de otorgar significado a la realidad: "quiero nombrar las cosas, su materia" (v. 8), pero su intención es "penetrar su estancia" (v. 11), es decir, busca una trascendencia y superar ese latido en "mi garganta" (v. 18). Las palabras son el soporte, "asirlas de la palabras" (v. 10), donde el significado, la realidad, "su materia" (v. 8) encuentran su reflejo.

Una vez más el poeta se esconde tras la genericidad del infinitivo para después descubrirse con un presente en primera persona del singular en el verso quinto, "subo", y octavo "quiero" (vv. 8, 14), un pronombre reflexivo redundante, "mí mismo" (v. 5), el pronombre personal de primera persona del singular enclítico con el infinitivo "quedarme" (v. 15) y los posesivos "mi garganta" (v. 9), "mi vida" (v. 12), "mi pulso" (v. 13) y "mi sombra" (v. 16).

El tiempo vuelve a ser una constante ya sea de forma estilística a partir de los juegos y disposición de las formas verbales, ya sea a nivel temático. Esto da pie a la nueva sección que se abre a continuación, "El tiempo y lo que pasa". Resulta significativo que dos de las inquietudes del poeta queden señaladas como título de la sección de este poemario "El tiempo y lo que pasa". Las tres secciones posteriores son: "Los instantes del amor" que combina el tiempo y el sentimiento del amor, que para el poeta es una pulsión vital inherente al ser humano; "Otros lugares", que representa la importancia de los espacios— en el tiempo— para Jomí García Ascot y "Cuatro homenajes", que vincula legado y memoria.

II. EL TIEMPO Y LO QUE PASA

Esta sección es la que permite identificar el poemario, claramente, con la temática del exilio. Se compone de "Del tiempo" (pp. 21-22), "Recuerdos" (p. 23), "Cita" (p. 24), "Hoy domingo" (pp. 25-26), "Inventario" (pp. 27-28), "Los años me van poblando..." (p. 29), "Uno se ha acostumbrado" (pp. 30-31), "Eso" (p. 32), "Anochecer" (p. 33), "En los cafés" (p. 34), "Los patios" (p. 35), "Que no vuelvan" (p. 36), "Cerca de ocho años" (p. 37), "Ese raro momento" (p. 38), "A Rosario Castellanos" (p. 39), "Marta" (p. 40), "Esperando el domingo" (p. 41), "Octubre" (p. 42), "Otra vez" (p. 43), "Aquí sentado" (p. 44), "Este milagro" (p. 45), "Camino a casa" (p. 46), "Hoy en el cementerio" (p. 47), "El grito" (pp.

48-49), "Ventana" (pp. 50-51), "Vida" (pp. 52-53), "Pienso en las azaleas..." (p. 54), "Estos últimos años" (p. 55), "Y de tanto pasar" (pp. 56-57) y "Después" (p. 58).

La obsesión temporal se hace presente en cada poema. Los tópicos se suceden para significar la experiencia exilar desde un enfoque distinto. La imposibilidad de retorno no es tanto física como psicológica, un retorno donde reconocerse, donde hallar un estado mental y de voluntad que solo es posible a través de episodios de la memoria. El recuerdo que siempre aparece en momentos impregnados de nostalgia es la vía de conexión con un tiempo pasado, vivido que se ficcionaliza e idealiza en ansias de la configuración de una identidad. El tema del exilio de no sentirse de ningún lugar, de la no-pertenencia se mezcla entre espacios propios de la simbología exilar: estaciones, habitaciones, salas de espera, barcos atracados en puertos... El poeta se vale del imaginario del exilio, aportando sus propios matices.

La memoria de estos poetas es, al mismo tiempo, la de una condición errante transcrita en múltiples motivos (el viaje, el tren, el barco, el mar, estaciones y puertos y su antítesis, el árbol, las estaciones, la casa, el jardín, el patio, el mar de nuevo — esta vez como presencia fiel y consoladora—), con la ayuda de un difícil esfuerzo mnemónico y su peculiar expresión poética (Sicot, 2021: 117)

"Del tiempo" (pp. 21-23)¹⁹⁸ se divide en dos estrofas de rima asonante con métrica libre. En esta ocasión, se observa una condensación, por contra a la separación estrófica que el poeta había presentado en la primera sección de este poemario. Cabe decir, como avance, que este estilo se repite en todas las composiciones de esta sección.

El poema aparece dedicado al exiliado Emilio García Riera¹⁹⁹ y el poeta lo titula "Del tiempo" parte del epígrafe de la sección, el primer poema se abre con uno de los intereses principales del poeta, el tiempo, como su angustia vital. En estos versos, García Ascot muestra una actitud de conformismo, de aceptación del transcurso del tiempo sin que ninguna acción pueda detener su paso. Se desprende cierto aire de abatimiento frente a aquello que no se puede modificar. Contrariamente a la sección anterior, en que se manifestaba una actitud de combatir la incesante cadencia temporal, el poeta asume que la lucha está perdida. Sin embargo, ese abatimiento, ese conformismo no le supone una contrariedad, es más, "la muerte / que no será ya nunca una sorpresa" (vv. 29-30).

¹⁹⁸ Comparte título con uno poema incluido en *Estar aquí* (1966), ratificando el interés temático. A continuación, aparecen los poemas "Recuerdos", que casualmente se dedica también a Emilio García Riera como "Del tiempo", pero en esta versión no aparece la dedicatoria; "Cita", "Hoy domingo" del poemario *Haber estado allí* y "Uno se ha acostumbrado..." del poemario *Seis poemas al margen* (1972)

¹⁹⁹ Emilio García Riera (Ibiza, España, 17 de noviembre de 1931 - Zapopan, Jalisco, México, 11 de octubre de 2002, fue un escritor, actor, historiador y crítico de cine español naturalizado mexicano.

La muerte es otro de los temas centrales en la poesía de García Ascot. Existe una relación de ambivalencia con ella. Reconoce su carácter inexorable, pero su aceptación es más por obligación y con cierto desdén. Mantiene una pugna dialéctica en la que intenta restarle el peso y la autoridad que se le dan, la relega a una simple casuística de la condición de la vida. Es una aceptación apática, con una actitud carente de resignación. Paradójicamente, esta aceptación como efecto de vivir, se desprovee de valor significativo, se elimina toda ceremoniosidad y transcendencia.

El sentimiento que permanece intacto es el amor. El amor entendido como sentimiento universal, el amor a la vida y al hecho de la existencia, pero también al modo de vivir, el amor romántico, el amor a la patria, a la familia. El amor se filtra en cada aspecto, existe una proclama al amor como pulsión esencial de la realidad. Jomí García Ascot aboga por un amor libre, entendiendo la libertad como un amor sin ataduras temporales y espaciales, escapa de toda convención y estigma. En una escala de gradación de sentimientos, el amor se halla por encima de todo el resto. La condición *sine qua non* para albergar la vida es el sentimiento de amor, dicho de otro modo, vida es, de manera ontológica, amor. Sin embargo, reivindica un amor sin sufrimiento, establece una diferenciación entre el amor y el apego: "No volver a sufrir la misma entrega, la misma separación/ de la materia amada" (vv. 3-4). El apego es un lastre, los recuerdos que le ligan a una vida pasada a la que el retorno está vedado son una fuente de dolor tortuoso, solamente el hecho de desprenderse de ese recuerdo lejano le permite avanzar "y su distancia me establece en el mundo" (vv. 27-28). Entender que el amor fluye, muta y cambia "a amar lo que transcurre y lo que al fin se pierde, a amarlo porque es otro" (vv. 22-23), "que es cambio al fin" (v. 26) es lo que le proporciona serenidad. Nótese el intensificador "al fin", es un cambio muy esperado, ya que le proporciona esa liberación que le tenía preso. Este poema se define como una declaración de intenciones. El poeta está buscando una evolución, un progreso. Existe una voluntad de cambio en pos de una tranquilidad. Hay una intención de desprenderse de una carga —el pasado— a la que ha intentado adherirse, pero la distancia y el tiempo crean una barrera de rechazo. El poeta cambia su estrategia y decide superar este obstáculo "de distinta manera" (v. 21). Acepta que la reconciliación con el pasado es imposible, porque el acceso es restringido y plagado de condicionantes con los que es incapaz lidiar. Aquí aparece una clara contraposición de términos: "misma" (v. 3), "es otro" (v. 24). La otredad es la solución. El poeta entiende que una actitud renovada, nueva, puede llevarle a una paz interna: lo que le produce el desgarró y el dolor, no puede ser aquello que le proporcione estabilidad. Existe, pues, un

afán de superación, un interés de cerrar un ciclo en su propio beneficio. Así pues, se extrae cierto cariz optimista, positivo, con ímpetu renovador y con matices de progreso. El carácter conservador y recuperador que aparecía en la primera sección de poemas y que suponía dolor, angustia y denotaba cierto carácter obsesivo, se ve transmutado por esta nueva actitud de transformación y olvido: "y hasta sentir su ausencia, ya agotados." (v. 19). La ausencia deja de ser un elemento provocador de dolor para ser algo indispensable en este camino hacia una estabilidad en armonía, "me establece en el mundo" (v. 28). El poeta toma consciencia de una inminente finitud vital. La existencia humana pasa por etapas caducas y Ascot experimenta este tránsito y se refleja en sus poemas.

Este nuevo planteamiento, pero, queda truncado con "Eso" (p. 32), el siguiente poema, en esa línea de análisis que el poeta sigue de manera (cuasi)disciplinada, los diferentes aspectos pasan a ser objeto de revisión, pero aparece un sentimiento de reproche ligado a una etapa anterior en el camino de progreso que este poema marcaba. Esta dualidad enfatiza en lo complejo y angustioso que resulta el tema de la memoria y el exilio para el poeta. Existe, pues, una rémora, un deseo de recuperar, aunque sea mediante palabras ese pasado inaccesible que le evoca una felicidad que anhela recuperar.

El poema se presenta en dos bloques de cuatro estrofas que formalmente se presentan juntas y un bloque que se configura a partir de un único verso, que actúa como colofón y con cierto carácter de contraste. El poema funciona, entonces, en una dualidad que no se resuelve pero sí se identifica. Las estrofas operan mediante exposición y negación: "Un día esperamos la Navidad [...] y no era eso" (vv. 1, 5), "Un día esperamos el latir de una mano y en un beso [...] y no era eso" (vv. 6, 12), "Al paso de mujeres, esperamos también [...] y no era eso" (vv. 13-17), "Y de los años esperamos una más lenta brisa [...] y no ha sido eso" (vv. 18, 22). La exposición final —que es en modalidad negativa—, "No esperamos la muerte..." (v. 23) no tiene negación, queda suspendida, dando a entender que esa máxima sí es "Eso" que anuncia el título. Por tanto, "eso" no es más que la espera de algo que llega sin previo aviso, la muerte. El hecho de esperar y esperar todo lo que sucede conduce, inevitablemente, al paso y desaprovechamiento del tiempo. Aun sabiendo cuál es el final inexorable de la vida, es algo que nunca se tiene en cuenta, es algo que no se espera. La interpretación de este poema que pudiera parecer muy derrotista no es más que una forma reflexiva de plantear que el ser humano invierte su tiempo en esperar que las cosas se sucedan y se pierde en búsquedas infructuosas y le sorprende la muerte. El tono del poema es expositivo, reflexivo, no se aprecia el matiz del reproche como en otras ocasiones. Es más un ejercicio de aceptación de la llegada de la muerte como

algo inesperado que trunca todas esas esperas que el ser humano se plantea. Valga decir que tampoco hay un llamamiento a la vida, más que un *carpe diem*, se trata de un *tempus fugit*, debe darse una aceptación, pero no hay posibilidad de reversión. Cada cual debe decidir qué hacer con el tiempo que se le ha dado, es un tiempo finito, pero no hay un planteamiento. No esconde mensajes o consejos, solo describe cómo emplea la vida el ser humano, en esperas fútiles y no preparándose para la espera que es segura, la muerte. Se espera aquello que es posible, pero no se espera aquello que es indudable.

El tempo del poema se interrumpe de manera abrupta con el último verso de cada estrofa, "y no era eso", que funciona a modo de pie quebrado. En el caso de la penúltima estrofa se cambia el tiempo verbal, "y no ha sido eso", cambia la modalidad del imperfecto, el perfecto "era" por "ha sido", actuando como un cierre. Este procedimiento de diseminación y recolección no es novedoso, pero sí en su aplicación en las formas verbales.

En el análisis de la primera estrofa se destaca el oxímoron del segundo verso "explosión silenciosa de luz" (v. 2), y la sinestesia del cuarto, "esplendor de la sorpresa y el regalo" (v. 4). Nuevamente la luz aparece como ese elemento positivo, de esperanza y alegría. Aunque después sea negada toda la proposición, la luz se relaciona con una actitud optimista. La vista domina la primera estrofa, los estímulos son recibidos de forma visual. En la segunda estrofa el tacto y el gusto se reparten el protagonismo, "latir de una mano y en un beso" (v. 6), "ligero sabor de vino entre los labios" (vv. 7-8). Se destaca la *amplificatio* —es importante resaltar que la segunda estrofa consta de siete versos, mientras que las otras tres tienen cinco, es evidente, pues que el poeta ha querido recrearse, extenderse para marcar su importancia— en tres versos (v. 9-11) con una metáfora *in praesentia*, "cuerpo de mujer [...] hecho de noche y viento", con un *cacosínteton* producido por la hipérbole "sueño inimaginado" y se completa con el pleonasma "mar inacabable" y la metonimia *in absentia* "de ancla y centro" referida al cuerpo de la mujer como amarre, punto de encuentro. En la tercera estrofa se rompe la anáfora de las dos primeras, pero sin la intención de destacarla como diferente, sino para dar énfasis al papel del amor, en este caso encarnado en la mujer. Primera y segunda estrofa mantienen una relación anafórica, así como tercera y cuarta; pero las cuatro estrofas se conectan mediante el verbo "esperar", se trata de una enumeración de las diferentes esperas a las que el ser humano puede entregarse durante el transcurso de su vida y que, sin embargo, son fútiles. La tercera y cuarta estrofa el tacto y el oído son los dos sentidos predominantes, "nuestras propias manos" (v. 14), "hecha palabra" (v. 15), "lenta brisa" (v. 18), "cierto peso" (v. 19), "sino de las voces" (v. 20). Aparece una metáfora que se

distingue del tono general del poema, como ya ocurría con la metáfora sobre la mujer en la segunda estrofa, "peso de manzana oscura" (v. 19). En este caso la interpretación podría ser dual, que no ambigua, es decir, el poeta estaría proponiendo un sentido completo, pero no un doble sentido. La oscuridad de la manzana alude al color que toma la fruta cuando madura y empieza a pudrirse, es decir, la metáfora del ciclo vital: nacimiento hasta la muerte. No es baladí que se haya tomado la manzana y no otro fruto, ya que esta está conectada a los orígenes a través de la religión cristiana. Esto también evoca a que ese origen es oscuro, incierto, inaccesible, pero también pasado y marchito. Así pues, no se trata de una anfibología, sino un sentido que pretende abarcar las dos interpretaciones en conjunto, para que la lectura sea completa.

En esta espera, que a menudo se ha ejemplificado con las diferentes salas de espera atribuidas al topos del exilio, se da de nuevo un recorrido por las estancias, que se identifican con parcelas de vida. Así, en la primera estrofa se habla de "altos pasillos" (v. 3) y en la penúltima estrofa de "habitaciones en las que se pulsa el tiempo" (v. 21). El recorrido en un espacio cerrado, como un laberinto de vivencias que se suceden sin posibilidad de regreso porque no se reconoce la diferencia, al final todo se asemeja tanto que pierde la fuerza de identidad que el poeta busca.

El sueño vuelve aparecer como protagonista del poema en el verso noveno y decimosexto "sueño inimaginado" (v. 9) y "sueño muy antiguo" (v. 16), en ambos casos se presenta con la característica cualidad de etéreo (Sosa, 2005). En este caso los sueños se definen como transformaciones de vivencias, es decir, son modificaciones de la realidad efectuadas por nuestra mente (Hopper, 1997). Al tratarse de algo "inimaginado" (v. 9), el poeta lo asciende a un plano totalmente intangible para el ser humano, ya que si no puede ser sujeto de imaginación, tampoco puede soñarse. Esta aparente paradoja deja al descubierto y enfatiza con ese sueño de un pasado que no se reconoce como real. Tal situación desemboca en una ansiedad dada la inestabilidad que planos tan alejados de la realidad procuran. De este modo, el sujeto siente la necesidad de acotar los tiempos y espacios para establecer hitos donde marcar los objetivos, unos objetivos que se irán descubriendo como utópicos. Aun así el "yo" poético insiste en pautar un proyecto futuro, pero que ancla en parámetros de un pasado —y por eso están condenados al fracaso y a la consecuente frustración del individuo—. No obstante, la voluntad de movilidad es creciente y, aunque todavía se desarrolla en claves de circularidad, se dan esos intentos de prolongar

la línea temporal a partir de deseos. "Y sentimos que vamos a durar" (v. 9) es uno de los versos que condensa ese sentimiento de progreso en el poema "Anochecer" (p. 33)²⁰⁰.

El título del poema implica un estado de evolución, de transición. Se trata de una fase intermedia, el transcurso del tiempo hacia la noche. Es importante destacar esta distinción, por ejemplo comparado con los poemas "De noche" (p. 69) o "Nocturno" (pp. 74-75)²⁰¹, porque implica un cierto movimiento temporal frente a los otros dos. A nivel formal se presenta en un bloque compacto sin espacios gráficos. Se suceden seis estrofas con inicio anafórico con el término "hora" con mínimas variaciones "Es hora" (vv. 1, 4), "Es la hora" (vv. 12, 16, 21). La última estrofa se destaca por la colocación del deíctico "Aquí [es la hora]", sin embargo, a nivel semántico se distinguen dos conjuntos estróficos que se organizan en un grupo que comprende las seis primeras estrofas (vv. 1-24) y la segunda que comprende la última estrofa (vv. 25-29). Este poema continúa con la línea que se ha iniciado en esta sección. Se caracteriza por la proliferación de recursos estilísticos como metáforas, metonimias, hipérbos... que intrincan la lectura llana a la que el poeta había acostumbrado al lector. Tal situación se liga íntimamente a las constantes denuncias lingüísticas que el poeta ha ido desarrollando a lo largo del poemario. La expresión insuficiente, le obliga a saturar de sentido cada verso para rellenar el vacío semántico. Analizando las metáforas que aparecen en el poema se hallan estructuras más simples y fácilmente reconocibles, por ejemplo, en el segundo verso, "tocada por la noche" refiriéndose a la ciudad en la noche, es obvio que hay una pretensión de poetizar ese marco temporal, en tanto que, además y como ya se ha comentado, el anochecer da nombre al poema. No obstante, el tercer verso, "late como un gran animal de fósforo marino", implica una lectura más compleja, su acceso requiere mayor colaboración por parte del lector.

La ciudad se representa como un "gran animal", el verbo latir implica una ciudad viva, a pesar del anochecer que se identifica con un estadio de sueño. En el caso de "fósforo marino" se vuelve a dar la situación de un significado completo como ocurría en el poema anterior. Tomando las acepciones del *DLE*, la entrada 'fósforo' indica

elemento químico de núm atóm. 15, muy abundante en la corteza terrestre, de gran importancia biológica como constituyente de huesos, dientes y tejidos vivos, que se usa en pirotecnia y en la fabricación de cerillas, fertilizantes agrícolas y detergentes.

Así, la ciudad es una amalgama de vida "biológica" conformada por "huesos, dientes y tejidos vivos", fácilmente identificable como humanos, pero en su tercera acepción la

²⁰⁰ Comparte título con el poema XXIX de Emilio Prados, (2000: 318)

²⁰¹ *Un otoño en el aire* (1964).

palabra aparece como "lucero (II Planeta Venus)". Se entiende también como luz y atendiendo al adjetivo "marino" que lo matiza, se puede inferir que la ciudad actúa como un faro en la inmensa oscuridad del mar. El planeta Venus es denominado como "lucero" por su elevada capacidad para reflejar los rayos solares posicionándolo como tercer cuerpo celeste más brillante por detrás de la luna y el sol de nuestro sistema. Es posible, incluso, verlo durante el día, hecho que lo convirtió en método de guía para los marineros durante sus travesías. De ahí, pues, su alusión al fósforo marino. Aunque se trate de una referencia popular, obsérvese como el poeta ha cambiado esa escritura fácilmente vadeable y cercana por estas florituras que, aunque enriquecen el verso, dificultan una lectura sencilla. Aparecen entre dos metáforas más cuya interpretación es más subjetiva. La primera ocupa del verso décimo octavo al vigésimo, "cuando la vida llega con el cabello suelto / [entre gotas de lluvia]/ y el son de sus tacones en la acera". Son posibles dos lecturas, se podría entender como una prosopopeya de la vida encarnada y ataviada en el cuerpo de una mujer, aunque es posible—y me inclino más por esta opción— que sea la mujer símbolo de vida. No se trata de una interpretación alambicada, dada la importancia que empieza adquirir la mujer en esta sección del poemario, tanto en un plano sexual, amoroso o vital. En este caso la simbología se identifica con una cuestión de vida aunque está envuelta de cierto erotismo como son el "cabello suelto"(v. 18) y los "tacones"(v. 20), que evidentemente son rasgos identificativos femeninos, pero su disposición en el poema sugieren una sensualidad que, además, está enfatizada por un marco propicio como es el de la lluvia "entre gotas de lluvia" (v. 19). Pudiera interpretarse como la mujer portadora de vida o la vida como resultado de la llegada —su mera existencia— de la mujer. Valga decir que se observa una evolución del tratamiento del amor, que había sido tratado con un carácter y concepción más espirituales, hacia algo más carnal, sexual y, sobre todo, inminente, ligado más al placer y respondiendo a estímulos puramente instintivos o producto del deseo más que a un sentimiento amoroso, propiamente. Entiéndase que lo que se pretende es resaltar un efecto de inmediatez contrastado con esa espera interminable de la recuperación del pasado, de la obtención de identidad, de reencuentro con sentimientos y experiencias. Este abanico interpretativo demuestra que, efectivamente, la lectura se ha complicado y, por lo tanto, los significados se han diversificado. La última metáfora es la que resulta más inaccesible de todas y tras su aparente sencillez, se esconden interpretaciones varias con bastante ambigüedad. Se extiende entre los versos vigésimo tercero y cuarto. A diferencia de la metáfora anterior, no presenta una interrupción, sino que se despliega de manera contigua, "largas manadas de

luz roja / se alejan hacia la inmovilidad de los suburbios". Adoptando la interpretación más tangible y al significado del término "manada" —como conjunto que actúa de manera unida y metódica—una caravana de coches que avanza regulada por los semáforos cambiantes. Atendiendo a la primera parte del poema en la que se describe a la ciudad como "animal de fósforo marino" se puede establecer una conexión entre esa animalidad, el instinto al que se hacía referencia con la metáfora de la mujer y entre esa manada como una alud de sentimientos que exploran un lugar exterior. Véase el contraste entre la ciudad que "late" (v. 3) y la "inmovilidad de los suburbios"(v. 24) esta disposición de contraste se hace sin una intención de crear una paradoja, es decir, la ciudad no actúa como contraria al suburbio, pero sí existen características que los diferencian, permitiendo al poeta una mayor descripción con un estilo sintético. La referencia a la ciudad es más extensa, más prodigada, al poner en contraste al suburbio, por ende, distingue ambas entidades.

Junto a esta saturación estilística, aparece un tono de grandilocuencia. Mientras que los poemas desprendían un tono mesurado, incluso con una solemnidad sobria, aquí el verso se entrega a cierta suntuosidad "es hora de salir hacia la vida" (v. 4), "vamos a durar más allá del cielo, de los árboles" (v. 10). No obstante, la última estrofa rompe con este estilo y regresa a la espontaneidad característica en el poeta. Este rompimiento se inicia con el deíctico que irrumpe con fuerza en el poema, "Aquí es la hora de amar" (v. 25), el poeta se desmarca, traspasa la acción del poema a un tiempo y espacio alejados. Vuelve a optar por el verso sencillo y aclaratorio "es la hora de amar o de querer amar", el poeta ya propone las dos lecturas posibles del verso, guía al lector hacia la interpretación que él pretende que se infiera. El lenguaje se vuelve tangible y coloquial: "hermosa pelota de colores / que rebota y rebota (vv. 28, 29) con la repetición incluida enfatizando esa sencillez. Sin embargo, el verso vigésimo séptimo, "buscar por las altas ventanas de la noche sonora" propone un *continuum* con la lectura metafórica del poema. Las "altas" ventanas requieren ese movimiento de erguimiento de la cabeza para mirar al cielo, la luna se podría identificar con esa esfera —pelota— de colores—luna azul, luna roja, luna blanca, luna amarilla o puede hacer referencia a las "manchas lunares" consecuencia de los cráteres de su superficie—, y la acción repetida de rebotar aludiría a la sensación de movimiento²⁰². El hecho de especificar la "noche sonora" remite a los sonidos que se enumeraban en las estrofas anteriores. Con esta apreciación se pone de manifiesto la estrategia poética de mantener cierto equilibrio entre dos modalidades estilísticas con la

²⁰² Recuérdese la célebre leyenda de Gustavo Adolfo de Bécquer *El Rayo de luna* p. 183

que se pretende, sin prescindir de un estilo propio más austero, evolucionar a un constructo poético diferente.

A continuación, aparecen dos poemas con una construcción —y título— análogos que se desmarcan de la corriente de la sección. Esta práctica, como se ha ido observando, se repite en distintos poemarios de Ascot y tiene la función de enfatizar, destacar o diferenciar —o todo a la vez— algunos rasgos que inciden en ese sistema de diario general en el que se intentan trasladar las fluctuaciones emocionales —y vivenciales— del "yo". En estas coordenadas semánticas se interpretan "En los cafés" (p. 34) y "Los patios" (p. 35) que tienen una connotación estática frente al movimiento —aunque mínimo— que se describe en los poemas de esta sección. Esto responde, pues, a la concepción estética global que el poeta pretende con sus poemarios.

"En los cafés" (p. 34) es una composición de diecinueve versos presentada en tres estrofas de longitud irregular separadas gráficamente con doble espacio, denotando una voluntad de establecer bloques estancos entre ellas. La primera consta de tres versos, la segunda integra el grueso del poema con once versos. Cuatro versos integran la tercera y última estrofa, que actúa como espejo de la primera. Esta estructura remite a la forma escrituraria de la primera sección, con este inicio y cierre simétricos para dar esa sensación cíclica. El regreso a esta disposición composicional tiene una explicación vinculada a los interiores y exteriores. Mientras que las acciones que se desarrollan en un marco exterior —como ocurre en el poema previo— experimentan una sensación de movimiento, de cambio hacia una evolución, mientras que los interiores se identifican con el estatismo y el bucle. Claramente el café, así como la estación o la sala de espera, son topos habituales del exilio, son lugar de encuentro, reunión y también de enlace entre dos momentos y espacios. La sombra también es un elemento habitual, a veces adquiere el sentido de espacio, con concreción física, pero se puede referir a una sombra interior. Lo sombrío se relaciona de manera bidireccional a un pasado inaccesible y a un futuro turbio. Desde la agónica espera del presente se proyecta la luz. Valga decir que la sombra es imperceptible sin la claridad, de ahí que el poeta busque un equilibrio de ambos elementos en sus poemas. Ese balance se extiende al resto de elementos y, por consiguiente, temas de todas las composiciones.

El tiempo es otro de los ejes poéticos de autor. En este poema se despliegan cuatro mecanismos con la intención de referir la cuestión temporal que ya se han comentado anteriormente: la estructura de repeticiones, el carácter cíclico del poema en conjunto, las estructuras temporales propias y las formas verbales. Estas técnicas confluyen en el único

propósito de ralentizar, estancar y reiniciar el momento. La lentitud se especifica en los términos "poco a poco" (v. 6), "se aquietan" (v. 9), "despacio" (v. 10), "lento" (v. 10) acompañada con la dilatación de "larga" (vv. 4, 18), "se hace tarde" (v. 12), "hasta mañana" (v. 15). Las repeticiones se manifiestan a través de "otra vez" (vv. 1, 13), "hoy como ayer" (v. 16), "como otras tantas veces" (v. 16) o bien con duplicaciones, "hablamos, hablamos, [...] hablamos" (v. 4, 5). Las formas verbales secundan esta estrategia temporal dilatando el momento con los gerundios "esperando" (v. 2), "se va puliendo" (v. 8), "van tomando" (v. 10); deteniendo el tiempo con presentes o participios, "estamos" (v. 1), "desgastan" (v. 6), "sentados" (v. 1); o repitiéndolo, "volveremos" (v. 18). El uso de la terminología completa el engranaje. Así "sentados"(v. 1), "desgastan" (v. 6)"se aquietan" (v. 9), "la espera, las horas grises de la noche" (v. 13), "la soledad en la sombra" (v. 14), "larga desesperación de la esperanza" (vv. 18, 19).

Aparece de nuevo el tema de la inoperancia del lenguaje como sistema comunicativo, "hablamos, hablamos, larga y ansiosamente y hablamos" (vv. 4, 5), y esta acción se repite "hoy, como ayer, como otras tantas veces" (v. 16) Estos encuentros encierran una agonía que se traduce en "la larga desesperación de la esperanza" (vv. 18,19). El hecho de la reunión para hablar no remite esa sensación de soledad, "la soledad en la sombra" (v. 14). Es esta inefabilidad la que revela que se trata de un sueño: "las palabras desgastan poco a poco las hermosas aristas de este sueño" (vv. 6, 7). A través de la palabra —en este caso las no-palabras, las palabras imposibles o esas que se repiten sin sentido— se descubre la verdad. Se trata de una situación ficticia, bien recordada, bien imaginada. Esa realidad "emerge entre platos y tazas"(v. 11) y da paso a la espera, "llega otra vez la espera" (v. 13), y "las horas grises de la noche" (v. 13). En este verso se destaca el color gris, relacionado con algo mustio, "carente de atractivo o singularidad"²⁰³, frente a la oscuridad nocturna, el gris, pues, aparece hiperbólico en cuanto al negro en predominancia cromática. Tal y como se ha anotado en el verso décimo cuarto, la realidad se plasma y se hace tangible físicamente sobre un material cotidiano, en este caso la loza. Resulta destacable que estos elementos tienen la doble capacidad de evocación, pero también de anclaje. Se trata de un juego sutil del poeta que le permite establecer ambivalencias que recrean un marco espacial ambiguo de ensoñación constante. La realidad fluctúa en frecuencias similares al recuerdo y al sueño.

Tal y como ocurría en el poema anterior, el espacio adquiere un protagonismo esencial para la interpretación del poema. Mientras que en "Anochecer" (p. 33) se

²⁰³ Tercera acepción recogida bajo la entrada gris en el *DRAE*

desenvuelve en un marco exterior que invita y describe cambios y movimientos, en "En los cafés" (p. 34) se regresa a un espacio interior apostado sobre un estatismo asfixiante y reiterativo "volveremos mañana a la larga desesperación" (v. 18). Así, el interior se identifica con un período de reflexión e introspección que pausa el transcurso del tiempo, evitando su avance y, por lo tanto, postergando un letargo doloroso de esperanzas inútiles.

El binomio sueño/realidad se extiende en el segundo bloque del poema. En el verso novenos, se descubre que el poeta está recreando un sueño, sin embargo es notable que el sueño presenta aristas que permiten su filiación con este plano de aturdimiento y ceguera devenida por la belleza de las "hermosas aristas" (v. 7). La realidad "emerge" (v. 11) con crudeza y con aspectos negativos, "olor de se hace tarde y de colillas" (v. 12), y traslada al poeta "otra vez la espera"(v. 13). De este modo, la reunión entre amigos no proporciona sino "la soledad en la sombra" (v. 14), dotando de otra concreción a la dualidad sueño / realidad.

La importancia del espacio de los cafés para los exiliados lo sintetiza Santiago Muñoz de esta manera, "se crean por parte de las organizaciones del exilio (SERE y JARE), las instituciones educativas de la República en suelo mexicano y los espacios de memoria de los republicanos refugiados: centros, sociedades, cafés, tertulias, colegios..." (Muñoz Bastide, 2017: 205), es crucial entender este espacio, paradójicamente, como un lugar atemporal e inubicable. Existe un espacio físico, obviamente, pero se postula en líneas de realidad distintas: "El tiempo y el café van tomando despacio su nivel, su lento frío" (v. 10) el discurrir tiene otra lógica frente a esa "realidad" que "emerge" (v. 11). Las cafeterías serán una referencia constante en los poemas de García Ascot.

Lo mismo ocurre con el emplazamiento del patio²⁰⁴, donde se configura un primer eje temático, el espacio, que vuelve a adquirir una importancia notable, desde el título a las *exclamatios* centrales (v. 7, 11), pasando por las referencias intertextuales que se dan con el topos. Así como la sala de espera o la estación de ten, los patios se suman al acervo de espacio del exilio. Tienen per se una capacidad evocadora y de reencuentro con el pasado, normalmente a través del recuerdo infantil. Así como Antonio Machado refleja en los primeros versos de "Retrato" de *Campos de Castilla*,

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;

²⁰⁴ En el poema *Dos infancias*, el poeta remite a estos patios, "la tristeza infinita de los patios" (v. 15) como lugar clave en el desarrollo y crecimiento de él como individuo "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" (v. 26-29).

mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero. (Machado, 2010: 144, 145, vv. 1-4)

En este caso, la infancia machadiana se amalgama bajo los recuerdos que posee de sus estancias en "un patio de Sevilla", se incluye en *Campos de Castilla* y lo escribió con treinta y dos años. No corresponde al marco de exilio, pero sí a un desprendimiento de recuerdos, (ese patio corresponde, según estudios, al Palacio de las Dueñas, donde vivió con su familia). Es importante resaltar esta diferencia como constatación de que el topos "patio" se vincula al recuerdo, a un enclave de memoria en un nivel superior. Es decir, el exilio es una eventualidad que potencia el deseo de recuperar algo perdido, pero ese sentimiento está ya intrínseco en el ser humano, la recuperación de la memoria se convierte en el mecanismo de la mente para recuperar una esencia (ser) y un estado (estar) anteriores que proporcionaban un bienestar ahora ausente e imposible. Existen numerosos topos que se asocian con el exilio en estas claves y, en realidad, el exilio se supedita a la memoria. Los topos se suelen mezclar y complementar para adecuarse dentro de un canon interpretativo. Eso permite cierta maleabilidad y combinaciones que enriquecen el topo primario. Lo mismo ocurre en este poema de Jomí García Ascot. Aparecen otros elementos que se erigen como topos, la lluvia. Tal es así que el propio poeta la señala como a un igual al patio y al recuerdo "iguales [los patios] a la lluvia y al recuerdo" (v. 15). En anteriores poemas, la lluvia preparaba un ambiente evocador o apto para el recuerdo, aquí se eleva ya como autoridad de memoria. El poeta también tiene un momento del día fetiche que dedica para su obsesión de recordar un pasado que le proporcione ese sentimiento anestésico a la vez que doloroso, los recuerdos son un narcótico que alivia el dolor de manera momentánea, pero su repercusión es negativa a largo plazo y genera una adicción que exige cada vez una mayor implicación, un mayor desgaste, pero menor efecto complaciente. Jorge Luís Borges fue capaz de plasmar estos tres elementos en su poema "Un patio",

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe. (Borges, 2011:25)

Obsérvese como Borges califica al patio como "declive", una "eternidad espera en la encrucijada", así esa encrucijada es el cruce de caminos, la sala de espera o la estación de trenes en el imaginario poético de Jomí García Ascot. En "Los patios" (p. 35) se incluye un matiz que enturbia la idealización del patio, "patio oscuro" (v. 4) que se asocia a la imposibilidad comunicativa, al silencio y al yeso, a la frialdad y aislamiento de uno y a la dureza y aspereza del otro.

Los tres ejes temáticos constantes vuelven a aparecer repartidos en los tres bloques del poema. En el primer bloque se presenta el desgaste de las palabras como método comunicativo a pesar de la voluntad. Esta erosión tiene una incidencia inmediata sobre el estado anímico del poeta, "uno se va gastando" (v. 1), "dolor de miel" (v. 3), "patio oscuro" (v. 4). Obsérvese que el "dolor de miel" tiene un cariz de oxímoron a través de la metonimia de contigüidad de características, pero se entiende como un dolor dulce, en tanto que le transporta a un recuerdo, aunque posteriormente desaparezca: "la vida borra lentamente viejas cosas escritas en los muros" (vv. 5, 6) De ahí la utilización del elemento miel por su dulzura, pero también por su densidad y la huella que deja—invisible—pero palpable. El silencio aparece de manera explícita e intensificado con los términos "yeso" y "oscuro" (v. 4). Se entiende como un silencio duro, impenetrable e inaccesible. Este silencio evoca el poema "Los años me van poblando..." (p. 29), "Ya no cabe silencio, todas las voces quedan en el fondo de todo"(v. 12-13). Esta referencia se hila con los versos de este bloque final en el que ni siquiera resisten las "viejas cosas escritas en los muros" (v. 6), ya que "la vida borra lentamente". De este modo, el silencio todo lo devora, incluso sometiendo a la memoria, ni la palabra escrita es capaz de combatir esta imposibilidad comunicativa. Así pues, el futuro sin esa memoria y sin palabras para llenarla, queda postergado a "un papel en el que nadie escribe" (v. 2).

Puede darse otra lectura interpretativa de los primeros versos del poema atendiendo a las temáticas generales que el poeta ha ido desarrollando a lo largo del poemario. El amor es un enclave en la poesía de Jomí García Ascot y experimenta diversas manifestaciones con diferente intención. Huelga decir que no se trata de un amor relativo a lo que se entiende como poesía amorosa, se trata de un amor más humano, pero con un carácter universal y trascendental. El amor aparece siempre como canto esperanzado a la vida, como elemento externo e interno, con cualidades divinas y omnipresentes. Escapa a la comprensión humana en términos metafísicos y a la fatalidad poética en clave metalingüística. Se le otorga una cualidad ontológica de salvación y redención, pero que se dé tales contingencias depende exclusivamente de la voluntad humana. De ahí, ese

carácter divino que puede alcanzarse mediante el esfuerzo y el sacrificio. Evidentemente se perciben connotaciones religiosas que se extraen de la doctrina cristiana. En este poema el amor que el ser humano intenta desgasta, ergo no es el amor real, porque es forzado "a fuerza de querer" (v. 1); así como no lo es un regreso al pasado a través de recuerdos alterados. A pesar de un intento de fijar el pasado mediante "cosas escritas en los muros", las realidades se desvanecen porque cambian. La obsesión del retorno queda interrumpida y aventa al poeta a la desesperación de un vacío que no puede ser rellenado. El "querer" que aquí se describe se identifica más como una fuerza de voluntad —insuficiente— por reescribir la memoria para asegurar un futuro. En el ser humano existe la premisa de la historia como un *continuum* cíclico que se repite —con leves modificaciones—; el regreso al pasado es, por tanto el adelanto al futuro. Sin embargo, este bucle se ve truncado ya que no existe retorno posible y el futuro aparece incierto o se erradica su posibilidad.

El otro eje temático es el tiempo. En el poema el tiempo se describe como letargo a través de estructuras verbales de gerundio ("se va gastando", v. 1), formas verbales imperfectas ("buscaba", v. 8), con adjetivos ("lento", v. 13), presentes estáticos ("estáis", v. 14) en un marco lejano ("allí", v. 14) y dilatados con el adverbio ("todavía", v. 14) y oraciones con sentido de reiteración ("tenaz empeño", v. 20). El tiempo, como el "querer" (v. 1), como las "viejas cosas escritas" (v. 6) también desgasta, "la piedra más lisa por el tiempo"; de ahí el símil mediante anáfora de los versos décimo quinto y décimo octavo, "iguales".

El poema consta de veinte versos de rima asonante y libre ABCDED-FGdC-HHH-iHjHkCI. Se distribuyen en cuatro bloques gráficos (1º vv. 1-6, 2º vv. 7-10, 3º vv. 11-13, 4º vv. 14-20) y tres semánticos (introdutorio vv. 1-6, la *exclamatio* vv. 7, 13 y la *sententia* v. 14-20). El poeta regresa a la anáfora como método de encadenamiento de ritmo e ideas, mediante la conjunción copulativa "y" (vv. 1, 3, 10, 12, 17) y las estructuras "¡Oh patios!" (vv. 7, 11), iguales (vv. 15, 18) a modo enfático. En el segundo bloque se halla la mayor condensación lírica con las *exclamatio*, pero el poeta se vale también de la retirada sistemática de formas verbales conjugadas, a excepción del pretérito imperfecto simple de primera persona del singular del modo indicativo "buscaba" (v. 8), los participios en su función adjetival ("escondidos", v. 7) y ("esparcida", v. 12) con valor de complemento de nombre, dada la ausencia de verbo que los elevaría a la categoría de elementos predicativos. La *sententia* del tercer bloque se inicia con el deíctico "allí" (v. 14) que, a pesar de denotar cierta lejanía, aniquila la sensación de vaguedad que se había instaurado

en el poema, rompiendo la continuidad de la cadencia melódica de los versos anteriores. Tal señal permite establecer esta compartimentación estructural. La contundencia se ve reforzada con las anáforas a modo de símil, ("igual a", vv. 15, 18) y con la palabra "tenaz" del último verso.

En este poema aparece una técnica escrituraria especial muy ligada a las inquietudes del poeta. Se recrea una ambientación mediante planos superpuestos muy visuales que recuerdan el visionado de una película. El lector asiste a un despliegue de imágenes que se sucede a tal velocidad que genera un movimiento entre ellas. Esta técnica es la base del cronofotógrafo que daría paso al Kinestoscopio de T. A. Edison. La superposición reiterada de ilustraciones con una velocidad concreta sugiere un transcurrir de estas. Esta es la técnica que Jomí García Ascot utiliza en sus poemas con esta intención de movimiento. En el caso de la poesía de Ascot, el movimiento es cíclico, pues aunque las imágenes poéticas varían, los elementos poetizados se alternan, el movimiento siempre conduce a un mismo estado. El cortometraje de Ascot *En el balcón vacío* se plasman algunas de estas técnicas, no se trata de un vertido, sino de un estudio de retroalimentación entre poesía y cine. Gene Moskowitz opinaba sobre las técnicas de *En el balcón vacío* que, "El uso de tomas documentales y el sentido de las imágenes de la memoria, traspuestas en forma que toca levemente a la ensoñación, lo emparenta con el nuevo estilo narrativo que ha surgido de las últimas películas europeas" (*Variety*, 8 de agosto de 1962). Huelga decir que la narrativa y la poesía son géneros con claras diferencias, pero es inevitable observar que en los poemas hasta el momento analizados existe una pretensión narrativa, más allá de la descripción primera, el mismo movimiento expuesto, ya denota esa intencionalidad. Naharro-Calderón afirma que "En términos fílmicos, el exiliado vive como si contemplara una pantalla de su presente, cuyos clisés surgen fundamentalmente de las impresiones de su memoria hipersensitiva, en un proceso de esquizofrenia visual y mental irreconciliables" (Naharro-Calderón, 1999: 152). Este comentario puede aplicarse a cada una de las escenas poéticas que el lector ha presenciado. Jomí plantea sus poemas como estampas primitivas, simples, que en acumulación experimentan una circulación que fluctúa entre estados de ánimo que sugieren una disociación de la personalidad, una batalla entre dos sujetos que perciben, entienden, sienten y se enfrentan a la realidad de maneras opuestas. El estatismo, pues, funciona a nivel estético en representación de un estado emocional y mental concretos en un punto, pero se tiende a presentar un discurrir temporal sin cese, a menos que el lector tenga esa sensación de avance, aunque no se esté desarrollando una acción realmente. Pudiera

entenderse a niveles cinematográficos: el lector asiste a la proyección de una película, en la que, aunque avance no hay, en realidad, acción de progreso ninguna. Los poemas de este poemario, pues, se exponen como un filme.

Las analepsis —o *flashforwards* en este caso— marcan la naturaleza de esta sección. Es una estrategia para aparentar un movimiento constante. Del (semi)estatismo de los poemas anteriores, se regresa a la voluntad de saturar la línea temporal de acción. Como ocurre en "Cerca de ocho años" (p. 37) solo se está en ese espejismo de progreso temporal, ya que las acciones refieren a una línea de tiempo ya rebasada.

Se trata de un poema de dieciocho versos con métrica irregular, expuesto en cuatro bloques separados gráficamente y estructurados a en un primer grupo de cuatro versos, un segundo y tercer bloque de tres versos, (del quinto al séptimo y del octavo al décimo) y un último bloque de ocho versos, (del undécimo al décimo octavo). La rima es asonante y libre, abcD-EFG-HiI-JkJdlFdj. Cabe destacar la sonoridad de las terminaciones era-ura/ora a final de verso: "escalera" (v. 2) "locura" (v. 3), "horas" (v. 5) y los sonidos vibrantes simples a lo largo del poema: "cara" (v. 4), "llorado" (v. 5), "larga" (v. 6), "vereda" (v. 6), "mirado" (v. 9) y vibrantes múltiples: "terrible" (v. 4), "ser" (v. 7), "soportar" (v. 9). El verso décimo se desmarca de los sonidos vibrantes y da paso a los nasales, con -i/-u principalmente: "ni un minuto ni un segundo ni un instante más" (v. 10), y los sibilantes "segundo", "instante", "más", que después invadirán los versos consecutivos: "los lívidos días" (v. 12), "se abre sobre" (v. 13); además de la paranomasia que se da entre [ea] en sinalefa y [O]: "vestido" (v. 14), "salido" (v. 15), "psicoanálisis" (v. 16), "años" (v. 16), "estoy" (v. 17), "esperanza" (v. 18). Aunque en los primeros versos se sugiere esta combinación de sibilantes y vibrantes se observa un cambio hacia el siseo como una pérdida del vigor con el que irrumpía el poema con el "yo"(v. 1) inicial, que se elide en el verso quinto "he llorado" (v. 5) y se desdibuja en los últimos versos en favor de las anáforas, cediendo el protagonismo y consiguiendo un borrado de esa primera persona con la enumeración por adición. La difuminación se da con carácter progresivo a todos los niveles, apoyada por el ritmo, la métrica y el sonido. Se comienza con una metáfora intrincada hasta la sencillez de la adición mediante la conjunción copulativa "y", la reiteración y estructuras sintácticas simples con un patrón paralelo: "he afeitado, he vestido, he salido, he ido" (vv. 11, 14, 15, 16).

Algunos elementos vuelven a experimentar un trueque semántico, en el poema anterior, "Que no vuelvan..." (p. 36), donde el poeta describe la esperanza como "terrible". Sin embargo, en "Cerca de ocho años..." (p. 37), la esperanza recupera su valor positivo:

"hoy estoy vivo y tengo esperanza" (vv. 17-18), por lo que vincula ambos elementos, la esperanza como elemento vital (de vida). La rutina "cada mañana" (v. 11), "cerca de ocho años..." (v. 16) se erige tras el "pero" (v. 11) inicial del bloque con un valor positivo final, ya que en este poema, los hábitos adquieren un estatus de arraigo a la vida. En cambio, el elemento "ventana" (v. 13), que además está abierta, experimenta un valor negativo "sobre la nada" (v. 13).

Es común que los títulos de los poemas de Jomí García Ascot hagan referencia a un verso de su interior y, mayoritariamente, tienen relación con un período temporal. Es importante destacar que en este poema, "Cerca de ocho años" revela una información personal sobre el poeta que conecta con la confesión de un problema, trauma o dificultad que no ha sido superado: "he ido a psicoanálisis cerca de ocho años". Hay una intención de conectar con el lector, demostrando una flaqueza exotérica que permita cierto grado de empatía. Obsérvese el carácter narrativo de este poema, mayor que en los poemas anteriores, pues hay una voluntad de relatar de la que el verso octavo puede dar cuenta, "y muchas veces, sí muchas veces". Verso que repite como si se dirigiera a un auditorio, no solo con ánimo de recalcar, sino a modo de reconocer un fallo de manera pública: "no he podido soportar ni un minuto ni un segundo ni un instante más" (vv. 9-10), se entreve una posible alusión a la renuncia de vivir. Es posible que, como en anteriores poemas, se trate de un diálogo interior, como una disociación conductual y de identidad que se haya descrito anteriormente, pero elevada a un grado de desdoblamiento de la persona. No obstante, esta hipótesis pierde consistencia en tanto la enumeración narrativa —de acciones, que además son rutina—y carece de sentido que el poeta se someta a una especie de auto inventario de una práctica asidua, ya que no se trata de una recopilación de recuerdos alejados que se quieren retener, sino de acciones sencillas, cotidianas y repetitivas que tienen como objetivo final establecer una comparación de identidades entre poeta y lector. Tal eventualidad que "yo poeta" estoy narrándote ("tú lector") es una situación que nos conecta y nos iguala. Es un mecanismo más para colocar la experiencia particular en un régimen universal y que adquiera la importancia que el poeta cree que merece tal circunstancia. Aunque el componente narrativo está latente en la poesía de Ascot, se prima una poetización de algunos temas porque adquieren una sensibilidad lírica que se persigue con el propósito de conmover al lector, pero ello no excluye la utilización de otros géneros, incluso creando mixturas, para este desempeño. Se evidencia, de esta manera, cómo la literatura sirve, por un lado, a la voluntad del poeta, por otro, como herramienta testimonial de acceso universal y libre. El poema es solo un testigo de

vivencias, ya sean sentimientos, que aunque reconocibles entre diversos sujetos tienen una índole particular, ya sean acciones diarias y comunes, que tienen mayor grado de equiparación.

El tema de continuar avanzando, de no perder esperanza requiere un proceso de reflexión, confesión y estudio interior, de "psicoanálisis", en el que el individuo debe esforzarse en un cuidado exterior e interior, "me he afeitado, me he vestido" (vv. 11-14), a pesar de las adversidades, "aún en los lívidos días en que la ventana se abre sobre la nada" (vv. 12-13). El poeta experimenta un encuentro con la propia sombra, "oscura escalera y he visto la locura con la terrible cara de mí mismo" (vv. 2-4). El desdoblamiento de identidad no es más que una evolución paulatina del "yo" hacia un estado exterior: "he salido a la calle" (v. 15). Así pues, la bajada por esa escalera, símil de bajar a los infiernos, en sentido de introspección, que se libera mediante el llanto y una confesión de quitarse la vida, desemboca en un deseo renovado de vivir. Una vez más, los opuestos interior/exterior se polarizan en términos de negatividad y positividad, aunque en este caso, el interior no es un espacio físico, sino un marco abstracto. El hecho de que esa acción de introspección se concrete mediante la metáfora no es baladí, se quiere demostrar la complejidad —ya a través del lenguaje— del momento. A medida que se avanza, se apuesta por un lenguaje llano, accesible y vivaz. Los elementos se conectan a distancia la "locura con la terrible cara de mi mismo" (vv. 3-4) se combate con la asistencia *cerca de ocho años* a terapias de psicoanálisis. Se trata de un cambio de dolor ("he llorado inacabables horas"), la hipérbole enfatiza el sufrimiento hasta el punto de la renuncia absoluta "no he podido soportar" (v. 9). Una de las técnicas que se observa en García Ascot a propósito de este falso-avance es recurrir a la anécdota, el cuento o la historia, no solo como ejemplo sino para dinamizar el poema ya que, como tal, esta suele integrar componentes de acción —aunque terminada, superada y perteneciente al pasado—. El poema "Ese raro momento" (p. 38) se sirve de esta técnica para activar de nuevo el engranaje temporal. A partir de lo que se podría considerar un elemento disonante en lo que a la lectura del poema "Ese raro momento" (p. 38) se refiere, Aparece la figura del delfín²⁰⁵. Sin embargo, si se atiende al ideario que representa, encaja a la perfección con el entramado temático de Jomí García Ascot. Se tiene constancia de la presencia de delfines en los frescos del palacio de Knosos en Creta, datados hace unos mil quinientos años a. C, dentro de lo que se considera la cultura minoica mediterránea. En la cultura clásica, la mitología da cuenta de unas criaturas fieles que tienen su papel protagonista en el mito del amor de Poseidón. El dios

²⁰⁵ Véase Cirlot (1992)

del mar estaba enamorado de la nereida Anfitrite, que en su juventud lo había rechazado y huido de él, escondiéndose en las profundidades del océano. Al ser descubierta por los delfines, en concreto por Delfino, estos la condujeron hacia Poseidón y así pudieron celebrarse las nupcias. En agradecimiento, Poseidón le concedió una constelación en el firmamento y les mantuvo a su lado como recompensa a su fidelidad. Es por ello, que en las representaciones de este dios se le suele representar rodeado de estas criaturas marinas. El mito de Dionisio es el que adquiere mayor relevancia en este poema. En esta ocasión, el Dios del vino fue atacado por una flota pirata y para castigarlos por su falta, les perdonó la vida pero los transformó en delfines, condenándolos a socorrer marineros perdidos en alta mar. Con el tiempo, el delfín adquiriría una condición de buen augurio para los marineros. Si se traslada esta significación al poema, aquí las palabras compartidas o de intercambio con ese descubrimiento de "otra persona" (v. 3) sugieren esa salvación con final feliz, es un buen presagio, en términos marinos es algo que "lleva a buen puerto". Tiene lógica hacer estas conexiones, además, dada la aparición explícita de ese "barco de vela" en el verso quinto: los dos viajeros en la noche son dos naufragos en busca de un refugio. En la doctrina cristiana, los delfines están vinculados a la resurrección y en la cultura celta a la protección. El delfín aparece documentado en cuatro ocasiones en las fábulas de Esopo con diferentes moralejas, también se registran numerosas leyendas en las que el delfín aparece como una criatura fiel y amigable con buena relación con el ser humano. A menudo representa una exaltación del amor, concretada en la leyenda del delfín de Lassos que ha sufrido diversas versiones a lo largo del tiempo, pero en todas ellas se cumple la máxima de un amor puro e intenso de respeto y entrega, no en el sentido carnal.

Nuevamente, los recuerdos en este poema tienen una consideración positiva que permite esa "comunidad" (v. 20). Los recuerdos, al ser compartidos, adquieren fidelidad a una realidad pasada, se erigen como testimonios veraces de la identidad, primero común entre dos individuos ajenos y, posteriormente, como elemento particular. La suerte o salvación del exilio es "ese raro momento" de "comunidad" a través del "compartir" (v. 9) y el "contarse" (v. 11). Cabe destacar que en ese acto de compartición la comida y la bebida juegan un papel destacado, "comparten pan y vino" (v. 12), "las migas y los vasos vacíos" (v. 14), así como ya ocurría "En los cafés" (p. 34). La comida es sinónimo de reunión, como también aparece levemente indicado en el verso tercero de "Los patios" (p. 35), donde la miel sugiere una merienda dulce —que en ese caso induce al dolor del recuerdo de un retorno imposible—. La comida y bebida, además del calor "el fuego" (v.

11), completan las necesidades básicas de bienestar del ser humano, acompañadas —y nunca mejor dicho— de otro individuo. Aquí, el poeta se posiciona claramente en uno de los debates más estigmatizados de la filosofía, la condición innata del hombre como ser social. En esta cuestión, podemos decir que se rechaza la creencia sartriana sobre la influencia y acción perjudiciales de la sociedad sobre el individuo y se apuesta por la posición aristotélica de la necesidad del prójimo para el desarrollo óptimo del individuo. La incertidumbre de la vida se combate con esa "comunidad"(v. 20) que es un acto de socialización y la oscuridad de la noche "tan de noche" (v. 13) sucumbe al calor y la luz del fuego (v. 11). Estas necesidades básicas "tejen" (v. 14) esa "vida incierta" (v. 13) aumentando el tópico de la vida como una tela.

Los temas habituales en Jomí García Ascot se mantienen intactos como la inoperancia del lenguaje, aunque se hace una tenue crítica apenas apuntada, "no existe otra palabra" (v. 19), vuelve a incidirse sobre esa falta de vocabulario expresivo que logre transmitir sentimientos de manera eficaz. En el verso octavo, "las palabras que parecen recuerdos" se refieren al intercambio comunicativo entre los dos individuos que consigue perfilar un pasado de testimonios común y, en ese momento, adquieren autoridad y entidad suficiente para ser dignas herramientas de comunicación. La espera (v. 1) y la estancia (v. 7) como preludios a ese regreso al pasado que autorice un progreso a una nueva vida con una identidad recuperada, en esta ocasión gracias al "raro momento" de un reencuentro.

A nivel estilístico, además de las anáforas y repeticiones, vale destacar la búsqueda sonora de "como/comparten/compartir", que coincide gráficamente a inicio de verso en el segundo bloque (vv. 10, 11, 12), y "comunidad" (v. 20), hay una intención sonora sugerente. Aparece un recurso atípico en poesía, pero frecuente en la narrativa y en las artes visuales, se da un caso de analepsis. El poema se inicia con un marcador temporal que advierte de la posteridad de la acción "y luego" (v. 1) y empieza un desarrollo de naturaleza descriptiva "cuando no los esperábamos, / hay a veces ese raro momento" (vv. 1,2) que se dilata en el primer y segundo bloque. En este segundo bloque el deíctico sitúa un marco espacial; una vez fijados lugar y tiempo, el tercer bloque retoma la estructura a modo de paralelismo "cuando no lo esperábamos" (v. 16), además destacado gráficamente mediante guiones y repite el sintagma nominal principal, "ese raro momento" (v. 17), para señalar que se va a proceder a la resolución de en qué consiste tal instante algo que se hace de manera aislada en el último verso de la composición.

Se presentan veinte versos de métrica irregular, verso libre con rimas asonantes, en tres bloques separados gráficamente, el primero hasta el sexto verso, el segundo bloque del séptimo verso al duodécimo, el tercer y último bloque del verso décimo tercero al vigésimo. La rima se distribuye en ABCDEc-,FGhIJB y IKCacAlf. Aparecen tres versos significativamente más cortos que el resto que encierran el eje temático del poema. Los versos sexto, noveno y último, vigésimo; "otra persona", "compartir", "comunidad". Estos tres términos sintetizan "ese raro momento" —título y verso repetidos en el poema— que simboliza el encuentro entre "dos viajeros encontrados de noche" (v. 10), haciendo extensa la metáfora a dos exiliados que se reencuentran en un marco diferente, sin conocerse previamente, pero hay coincidencias en ellos que permiten esa unión. Cuando se habla de reencuentro se entiende como "acción y efecto de reencontrar", es decir "volver a encontrar" según el *DLE*. Sin embargo, aquí no se trata de un encuentro de identidades, sino que los sujetos actúan como extensión de un lugar, una tierra, unas costumbres, unas tradiciones. El reencuentro radica en una unión común de dos individuos que no se conocen y a partir de esos lazos compartidos puede darse una conexión que vincule a ambos.

Este poema también utiliza la anáfora y la repetición como mecanismos estilísticos para enfatizar aspectos claves. También ocurre a nivel de rimado, pero no debe entenderse como un ripio, sino como una marca del poeta hacia el receptor. "Ese raro momento" aparece en el título, en el segundo verso y en el décimo séptimo; "cuando no lo esperábamos" (vv. 1, 16), "otra persona" se repiten en el verso tercero y sexto; "compartir" (vv. 9, 12 y la forma "comparten" en el verso undécimo), "noche" (vv. 10, 13). Se exhiben algunos topos literarios propios de la temática del viaje como lo son el "barco de vela" (v. 5), los "viajeros encontrados" (v. 10) y el marco de la noche (vv. 10, 13) como *locus amoenus* del tema. La oscuridad, "oscuro valor de estar viviendo" (v. 12) proporciona las condiciones propicias ambientales con ese halo de complicidad y misterio que la noche facilita, tal y como el poeta ya manifestó dilatadamente en "Anochecer" (p. 33). Finalmente, destacar que se trata del primer poema del poemario con dedicatoria —a Ana Luisa Liguori—, por tanto, adquiere un protagonismo que debe tenerse en cuenta. El poema que le sigue, sin embargo, la dedicatoria asume y toma las veces de título, "A Rosario Castellanos" (p. 39); el vocativo del primer verso "Chayo" demuestra una clara intención de señalar la correspondencia del poema, pero también permite una identificación del contexto y, por lo tanto, de las claves de lectura que deben aplicarse para su interpretación. Se trata de un apelativo cariñoso, de proximidad, a pesar de que el poeta

se lamenta de una falta de intimidad entre ambos en el segundo verso, "nos conocimos en verdad muy poco", y matiza con la partícula desiderativa "quizás" en los versos vigésimo cuarto y vigésimo quinto "quizás nos hubiéramos hecho más amigos, quizás no" donde velado mediante esa —obsesiva— pretensión de verdad que busca en todos sus poemas confiesa una amistad. También se desprenden sentimientos de admiración a su persona ("y que sentiste cosas que las que yo siento ahora al escribirte"²⁰⁶), del mismo modo que a sus creaciones "he oído algunos versos tuyos por la radio, me gustan, hablan de ti, hablan de lo que al fin sabías o ibas sabiendo, año con año, arruga con arruga" (vv. 15-18). Puede observarse, una vez más, el elogio a la experiencia que el tiempo procura al individuo.

No hay patrón rítmico, es un claro ejemplo de un poema con alto valor narrativo, los versos se dilatan y aparecen reglados como parte de un discurso. Sin embargo, la forma elegida de poema se balancea mediante una enumeración polisindética en el centro del poema: "y el miedo, y el amor, y la sospecha inacabable acerca de todo esto y de su oscuro fondo y su sentido" (vv. 13, 14), manteniendo así esa tensión entre narración y lirismo. Las estructuras paralelísticas también contribuyen a este contrapeso estilístico: "pensando en tu muerte Chayo, me doy cuenta" (v. 1), "y hoy pensando en tu muerte, en tu estúpida muerte me doy cuenta" (vv. 7, 8), "y hoy, pensando en tu muerte y en tus versos me doy cuenta" (v. 20). No son estructuras redundantes en su totalidad, tienen un valor de *amplificatio*, de dilatar el pensamiento y, a la vez, el reconocimiento de la receptora del poema. La estructura de repetición final con valor de énfasis adquiere su clímax a partir de la negación por extensión "por todo, todo se ha convertido en nunca". El opuesto natural de "todo" sería "nada", en cambio el poeta trasciende los límites de la semántica, el "todo" implica un "siempre" que deviene un "nunca".

A pesar de ser un poema elegíaco, no se ajusta a los patrones propios, aunque sí se desprende un tono positivo, dulcificado. Más allá, en cuanto a temáticas, existe el remanente típico de Jomí García Ascot sobre el paso del tiempo, el carácter implacable de la muerte que secuestra proyectos. La pérdida la concreta en una conversación pendiente, la aparición de las palabras y el recuerdo de versos que se ven privados por la llegada de la muerte. A través de Rosario Castellanos, el poeta se va equiparando para señalar la identificación entre ambos, "sentiste cosas que yo siento ahora" (v. 11). Huelga decir que ambos autores forman parte de ese grupo de intelectuales que, alentados por los acontecimientos de la Revolución Cubana, se unieron para combatir el franquismo,

²⁰⁶ Existe cierto nivel de agramaticalidad en el lugar donde se encuentra la segunda conjunción "que", pues debería haber un "como" para que la comparación tuviera sentido. Es posible que haya alguna interferencia lingüística de algún tipo.

además de que su condición de exiliados o descendientes de exiliados les confería una complicidad diferente y especial.

El inicio deíctico del poema con la partícula "hoy" se traba de manera razonable en el poema mediante la conjunción copulativa "y" en las dos estrofas posteriores, creando un *sensu continuum* internamente y en relación al resto de poemas. Tanto en "Ese raro momento" (p. 38), en "A Rosario Castellanos" (p. 39) y el posterior "Marta" (p. 40), se establece un ligamen a partir de las concomitancias que se dan por su condición de figuras femeninas. Se trata de estrategias discursivas poéticas que consolidan una trabazón férrea.

"Marta" (p. 40) aparece dedicado a la ensayista mexicana ligada al ITAM y a la UNAM. La antropóloga mexicana Marta Lamas destaca por sus valoraciones feministas y su activismo político, hecho que Jomí García Ascot tenía en muy alta consideración. Formalmente el poema se divide en tres estrofas, la segunda aparece señalada por una tabulación, señal que ya indica que debe prestarse atención a esa parte del verso de manera especial, ya que todas las estrofas constan de cuatro versos, excepto esta estructura quebrada de encabalgamiento. Los versos son de arte mayor exceptuando los versos octavo y undécimo.²⁰⁷ Así, el verso octavo se destaca por la extensión del verso y por el encabalgamiento. A nivel estructural interno se establece una división de dos bloques conformada por las dos primeras estrofas el primer bloque, y por la tercera estrofa, el segundo. Esta división responde a la significación del verso octavo que potencia el valor del adjetivo "delgada", estableciendo una conexión entre el primer verso "fragilidad" de la primera estrofa y la "delgadez" de la segunda estrofa. Esta sensación de debilidad se contrapone a la fuerza desmelenada ("desmelenado v. 10) y al "torrente" (v. 12) y a la "gran casa"(v. 13) de la tercera estrofa. Por lo tanto, los dos bloques funcionan en una oposición, las dos estrofas iniciales enfatizan el tono de la última. La rima es asonante sin patrón regular con disposición ABCDEEFbFFgFD.

Es un poema prolífico en imágenes, como es habitual, muy ligadas al ámbito de la naturaleza, todas con un valor positivo. Así pues, la sonrisa frágil del primer verso se compara con un día primaveral en medio del invierno, un invierno que se caracteriza por su tópica dilatación en el tiempo: "del tan ya largo invierno". Se juntan dos tópicos, los inviernos largos y la inesperada primavera; esta contraposición de estaciones y de características climatológicas sirve para establecer una correspondencia entre sensaciones. Tras la espera invernal, la primavera irrumpe con sol y calor a pesar de "aún cercada por el

²⁰⁷ Creo que el verso cuarto es también de arte mayor y no procede contabilizar la sinalefa. Entre "largo" e "invierno"

frío viento transparente" (v. 3) y el poeta es capaz de trasladar la sensación particular que experimenta al observar la sonrisa a una sensación universal, accesible, a partir de la unión de estos dos tópicos literarios. De manera similar ocurre en la segunda estrofa, en la que compara la presencia de la antropóloga como una luz en el camino, un camino oscuro representado por la noche, "llama de lamparilla que atraviesa la noche" (v. 40). El poeta, que no quiere incurrir en la falta de la hipérbole desmesurada y tan comprometido con la verdad, aporta matices que otorgan contundencia a la vez que humanidad. Es evidente que Jomí García Ascot huye de estereotipos de ensalzamiento desmesurados. Lo consigue a través de un binomio en paradoja que, por contra, aporta el equilibrio a la composición. Así, la construcción "tu incierto y decidido paso" arroja ese toque de verdad, humanidad y que rebaja el posible carácter hiperbólico de este tipo de composiciones dedicadas. Este tono mesurado le permite enfatizar, en contraste, la tercera estrofa, que exhibe ese desatamiento. Es importante observar como los elementos naturales se adecúan al tono del poema, contribuyendo a la positividad que se desea transmitir: "días de primavera anticipada" (v. 2), "calor desmelenado" (v. 10), día (v. 11), "torrente de sol" (v. 12), "verano" (v. 12)", que funcionan en antagonismo con "frío viento" (v. 3), "largo invierno" (v. 4) y "noche" (v. 6). Aparece un elemento natural clave para comprender el poema y, de nuevo, la encrucijada de caminos que, además, se da en un bosque y de noche: "Te cruzan los caminos como a un bosque" (v. 5). Marta Lamas es, para el poeta, una luz que guía a pesar de su aparente fragilidad y ese paso tambaleante entre "incierto y decidido". Así, ella representa un equilibrio para conseguir la máxima luz, "torrente de sol" (v. 12) de "algún verano", es decir de una época dorada, cercana, pues ya se ha entrado en una primavera anticipada y que permitirá dar a conocer, "abrir" (v. 11) esa "gran casa que llevas dentro", ese rico interior, enorme y que aportará disipar la oscuridad, pues "atraviesa la noche" (v. 6).

Efectivamente, Jomí García Ascot está aportando su opinión acerca de cómo salir de la encrucijada, de cómo abandonar esa oscuridad en la que muchos viven inmersos, sometidos por ese largo invierno, que no es más que la metáfora del exilio causado por cuestiones políticas. Realmente está apelando al activismo, a la unión de fuerzas, que la fragilidad de la que se adolecen es solo aparente, que su determinación es firme y su lucha contra el franquismo les conducirá a un "verano". Obsérvese cómo hay un afán por exteriorizar esa "gran casa que llevas dentro", el poeta está buscando un elemento de identificación común. Es decir, de nada sirve que las ideas —se sobreentiende que excelentes— queden recluidas, deben ver la luz, ya sea de la mano de Marta Lamas, valga la

redundancia en el poema "llevada por tu mano" (v. 7); lo indispensable es actuar, emprender una actividad conjunta. A través de este poema se esconde la pretensión de conmover y de llamar a la acción, es por ese motivo que no entra dentro de los poemas homenajes de la sección posterior, ya que si bien es palmario que hay un reconocimiento a la autora, el trasfondo es muy distinto.

Se cierra este pequeño subgrupo de poemas y se hace de manera abrupta, precisamente, para marcar el cambio de tono y tema, y el primer verso de "Esperando el domingo" (p. 41) así lo marca "súbitamente" (v. 1). No obstante, no está alejado de las temáticas del poemario ni de las inquietudes del poeta. La temática de la espera vuelve a hacer acto de presencia en otro poema de Jomí García Ascot, ya desde el mismo título: "Hoy domingo". También el domingo comparte protagonismo; el lector ya sabe que estos dos elementos traen consigo temas del recuerdo, la memoria y las ansias de nuevos comienzos. La espera funciona siempre como antesala de un proyecto futuro y el domingo conecta con la memoria ligada a un deseo. Es precisamente lo que Ascot aúna en este poema.

Se presenta una composición de veinticuatro versos con rima y métrica irregular. La estructura se despliega en dos bloques en construcción paralelística marcada por la disposición de varios versos de longitud más corta, a modo de pie quebrado, que modulan el ritmo del poema. El patrón de rima queda tal que así, AbCDEfGhIJJK-KKLCmDDnILLD. Se destacan tres características por encima del resto de recursos estilísticos. En primer lugar, la vaguedad. El poeta se sirve de este recurso para conceder mayor universalidad, y a partir de una situación personal muy concreta, intenta expandir el alcance del problema, buscando esa identificación colectiva. Lo consigue a través de los artículos o pronombres indeterminados "algo que me dicen" (v. 1) "alguna cosa que desconozco" (v. 2), (en este caso, además, completado con el significado del verbo desconocer), "alguien" (v. 16), (que se acompaña de "no sé cuándo ni cómo", contribuyendo a esta vaguedad), "algún día" (v. 21) y también con la elipsis "le prometió" (v. 17). Prometer es un verbo transitivo al que se le ha cercenado deliberadamente su complemento directo para crear esa incertidumbre sobre la promesa. No aparece explícito por dos motivos, el primero de manera intencionada por parte del autor para conferir este estatus de universalidad y, en segundo lugar, porque es una promesa compartida por aquellos que están en sintonía con el autor. De este modo, el poeta consigue dos grupos de recepción del poema bien diferenciados, a

la vez que manifiesta su reproche personal: "todavía estoy esperando a quien / después de la infancia / vendrá a sustituir a **mis** padres) (vv. 7-9).²⁰⁸

Los dos bloques diferenciados gráficamente, el primero desde el inicial verso al duodécimo y el segundo bloque del décimo tercero al vigésimo cuarto, corresponden a las dos partes en las que se divide el poema. Como se ha comentado con anterioridad, el primer bloque representa el tono personal, la anécdota particular que da pie para buscar un colectivo que se identifique en el segundo bloque. Aparece la primera persona destacada frente a las terceras personas insinuadas vagamente, el pronombre "mí" (v. 4), referido al interior del poeta; se manifiesta, también, en diversas ocasiones el pronombre de primera persona "me" (vv. 5, 6); el posesivo "mis" (v. 9), referido a sus padres; y "mi" (vv. 10, 11) referido a "vida" en una construcción enfática paralelística. Los verbos están conjugados en primera persona y su identificación con el "yo" que habla es incuestionable. En el segundo bloque, en cambio, este "yo" se desdibuja en una voz más alejada que utiliza el cuantitativo universal de inclusión ("todos llevamos dentro") apelando a este colectivo y aunque se mantiene presente, lo hace desde una distancia prudente ("uno pasa la vida creciendo", v. 18). La estructura "mis padres" contundente, identificable y personal pasa a ser "alguien, no sé cuándo ni cómo, / le prometió" (vv. 16-17), vaga, versátil y universal. Ambos bloques quedan unidos a través de la "espera". Así, el verso quinto "me doy cuenta de que todavía estoy esperando" se conecta con el verso décimo quinto "y que sigue esperando el domingo", y aquí se completa el título del poema "esperando el domingo". Es importante recaer en que esta espera se concreta en un gerundio que se repite en los diferentes versos (vv. 5, 7, 10, 15) y que en la segunda mitad del segundo bloque esa espera se troca, tal y como dice el propio verso, en un presente, "y trocando todo lo que esperamos" (v. 19), con lo que se da una conexión metalingüístico entre dos niveles de sentido. Este poema es un llamamiento a la unión, es la búsqueda de puntos de encuentro para compartir, pero también para combatir. Tras ese grito hay una pretensión de movilización. La espera es un trámite necesario, es un proceso de madurez, de ahí ese crecimiento y esos disfraces (v. 18), necesario, pero no en vano porque existe la esperanza de que la promesa se cumpla: "ahora sí te voy a hacer caso" (v. 24). Se da una identificación entre el dicho popular "Quien no llora, no mama", que hace referencia al llanto de los recién nacidos para conseguir sustento o atención, que se traslada al poema mediante esta confesión pública, en forma de reproche, con la voluntad de concienciar, por un lado, y de avivar el deseo de reclamar esas promesas olvidadas, por otro. Las lecturas

²⁰⁸ El resaltado es propio.

posibles son diversas, pero está claro que el poeta se refiere a esa promesa de retorno, no un retorno físico, sino identitario, un reconocerse, un sentirse propio de un espacio y un tiempo concretos. En este poema, pues, la espera es un *impasse* asociado al exilio, pero también a los deseos, es un marco aislado en el que se balancean proyectos pasados y futuros. Este ejercicio de exposición pública es, asimismo, otra forma más de buscar un reconocimiento, elementos comunes y que multipliquen las herramientas para encontrar esa voz que identifique y, a la vez, otorgue identidad, sentirse reconocido en un pasado, pero también representado en un presente y amparado en un futuro.²⁰⁹

“Octubre” (p. 42) y “Otra vez” (p. 43) se integran en esta sensación de imprevisto brusco que denotan sus versos en analogía a “Esperando el domingo” (p. 41) “en un instante” (v. 5) y “y de repente” (v. 1), respectivamente. Son antesala de un cambio de tono, actitud y estilo de los poemas que seguirán: “Aquí sentado” (p. 44) y “Este milagro” (p. 45).

“Octubre” (p. 42) se presenta diferenciado en tres secciones de manera gráfica que, puntualmente, corresponden a tres etapas de desarrollo del tema. En primer lugar, del primer verso al noveno, el tema se presenta en una introducción con un marcado tono de desasosiego, el marco temporal se estanca en un presente que se dilata: “soy, sigo siendo” (v. 6) en un “instante fijo, detenido” (v. 5). La segunda sección, del décimo al décimo tercero, se corresponde a un pasado ansioso de un futuro donde cumplir proyectos “esperando el gran advenimiento”, caracterizado con un tono de esperanza. La exclamación, que puede tener cierto tizne de reproche, es, en realidad, un aliento a continuar a pesar de la adversidad: “¡Y cuántas cosas fui que nunca fueron!” (v. 10). La tercera sección, del verso décimo cuarto al décimo octavo, se erige como el contrapunto del poema mediante el inicio con la conjunción adversativa “pero”. El tono se vuelve derrotista en un “ahora” (v. 16) improductivo, de sueños que no tendrán salida, “bolsa henchida de monedas sin curso”.²¹⁰

Se trata de una composición con métrica irregular, rima libre en secuencias trabadas ABBBCDBEE-EFEG-GEHG_i. La trabazón, además, se hace a través de conectores discursivos, el segundo bloque se relaciona con el primero mediante la conjunción copulativa “y” (v. 10), quedando así unidos y mediante “pero” (v. 14) se confrontan con el tercer bloque.

²⁰⁹ Como ya he señalado, anteriormente, esta exposición de temporalidades se acompaña por los cambios de las formas verbales (pretérito, gerundio, presente).

²¹⁰ Resulta interesante la comparación que hace entre sueños y monedas, más allá de una lectura de riqueza a nivel metafórico, también tiene que ver con un bienestar económico ligado a un progreso laboral y reconocimiento, a un valor.

El poema se inicia con una metáfora, "grieta de invierno en este octubre". El poema se titula "Octubre"²¹¹ (p. 42), es pues esencial ese matiz de resquicio, de nuevo se retoma la idea de una fisura en ese invierno —metafórico— en la vida del poeta. La obsesión temporal se hace explícita con otra metáfora, "me arremolina el tiempo en la garganta", que podía traducirse como la frase popular "nudo en la garganta"²¹², ese tiempo que se le atraviesa. A través de la garganta se llega al sentido del gusto que le transporta a un recuerdo concreto, sus padres que aparecen matizados con el adjetivo especificativo "vivos" y es crucial porque los recuerda hablando a la luz de una lámpara. Es decir, se trata, pues, de una luz artificial, pero es al fin y al cabo luz.²¹³ Este primer bloque está inundado de figuras muy visuales, fácilmente reconocibles, que, además, marca doblemente, como el caso de "catalejo, lejos" (v. 8) que aparece significado mediante la ruptura del paréntesis, de forma abrupta y por el ripio —que actúa a modo de eco musical— con el sufijo "-ejo". La observación adquiere un papel relevante, la acción de ver a través del catalejo se equipara a la de "asomado a la tarde" (v. 6). Los sentidos vuelven a gozar de un gran protagonismo en esta primera parte del poema, además del mencionado de la vista, aparecen asimismo el tacto, mediante esa "grieta de invierno" (v. 1); el gusto ("sabor de sopa y lana mojada"²¹⁴, v. 3) y el oído ("oigo a mis padres", v. 4). Esta plasticidad tangente se ve truncada de manera abrupta por el paréntesis y después se retoma con la *exclamatio* de la segunda estrofa y las anáforas consecutivas de los versos duodécimo y décimo tercero. Las estrofas se identifican con tres grandes estadios de la poesía de Jomí García Ascot, la primera con la nostalgia, la segunda con la espera y el anhelo y la tercera con la decepción. De esta manera, el tercer bloque aún todo el tono derrotista del poema mediante "pero" (v. 14), "se me fueron" (v. 15), "pesan" (v. 16), "sin curso" (v. 17). Todos estos términos inflan la carga negativa tonal del poema, produciendo un declive a nivel rítmico, de tono, semántico y temático. Los resquicios "grieta" de esperanza se trastocan en un *mea culpa*: "yo tenía que reconocer y se me fueron" (v. 15). Así pues, todo deseo de recuperación de un mundo infantil de recuerdos, toda ansia de cumplir deseos, la espera de "los días de vivir" se han truncado,

²¹¹ La estación del otoño ocupa desde finales del mes de setiembre a finales del mes de diciembre.

²¹² La garganta es un *topos* en el poeta y ya ha recurrido a él en otras ocasiones en el poema "Estar aquí" (p. 18), pero aparece en otros como "Un poema" (p.26) de *Estar aquí* (1966) o "España" (p.28) de *Un otoño en el aire* (1964)...

²¹³ Ya se ha comentado con anterioridad la importancia de los elementos naturales y artificiales en el poeta y el significado en la aparición del poema. La luz se relaciona con aspectos positivos, pero esa luz es artificial y, por lo tanto, ese aspecto, en principio positivo, el poeta lo presenta con aspectos matizados de manera negativa. El recuerdo está comprometido por la nostalgia y la participación de la memoria y los sentimientos del poeta.

²¹⁴ Aquí se produce una sinestesia entre tacto y gusto "sabor a lana mojada", la suavidad de la lana y la particularidad de la humedad se perciben a través del tacto, pero el poeta las traslada al gusto.

han quedado inservibles "monedas sin curso" (v. 18). Valga destacar cómo la monotonía engulle ese "gran advenimiento" (v. 12), la esperada "fiesta" se diluye en rutinas que no permiten ser reconocidas.

Es esencial la coda del último verso de este poema "de otras lenguas" (v. 18). Como una pincelada, García Ascot no desaprovecha la ocasión para señalar una de las angustias que le atormenta, el lenguaje. Lo hace marcándolo con la otredad, "otras lenguas" (v. 18), connotándolo de manera desdeñosa, juntamente con la negatividad global de esta estrofa, y con un plural que aumenta esta desvirtuación. De este modo, se interpreta que la imposibilidad de reconocimiento de la voz poética viene dada, entre otros, por ese lenguaje impropio, artificial, impuesto.

El título "Octubre" ubica al lector en un espacio concreto de tiempo, como ya se había advertido. "Otra vez" (p. 43) se inicia con "Y de repente" y el poema traslada a la Navidad; un salto en el tiempo y casa con la idea de ese transcurrir imparable, a la vez que lo conecta con el recuerdo de un pasado. La eterna paradoja temporal se repite —valga la redundancia del título— otra vez.

Se trata de una composición de veinticuatro versos de métrica y rima irregular aBcddbEFGd-hIjklMBNbdEIEE. Se divide gráficamente en dos estrofas que corresponden también a la estructura interna. A primera vista, destacan las anáforas de los versos primero, tercero, quinto, sexto, séptimo y décimo de la conjunción copulativa "y" del primer bloque y solamente dos estructuras anafóricas, también con "y", en el verso décimo octavo y vigésimo tercero. Este inicio es ex profeso para otorgar al poema una relación de continuidad extendiendo el tema de la composición anterior y estableciendo un puente entre ambos. Así pues, el verso décimo sexto de "Octubre" (p. 42), "y ahora es cuando...", se vincula a través del nexos coordinante con el primer verso de "Otra vez" (p. 43) "Y de repente". Ya el título está indicando la repetición y también sitúa una prolongación temporal octubre / diciembre a la que se llega de manera repentina. Tal lectura demuestra que existe una intencionalidad por parte del autor de establecer un orden concreto entre sus poemas. Es decir, quiere dotar de sentido, coherencia y cohesión a su poemario, pero sin caer en la burda manipulación de clasificar los poemas mediante temas estancos, busca dar naturalidad y soltura y utiliza la línea temporal lógica para ello (octubre, invierno, navidad...)

Ambos poemas comparten el tono nostálgico, pero mientras que el poema "Octubre" (p. 42) se caracteriza por una desilusión manifiesta, "Esperando que llegaran los días de vivir [...] pero no hubo fiesta [...] y ahora es cuando pesan" (vv. 11, 14, 16), en "Otra

vez" (p. 43) se desprende un menor grado de mohindad: "pero es necesario jugar un poco" (v. 15), "como ese momento, inevitablemente conmovidos" (v. 16) "hemos querido en algún instante del camino" (v. 24). Aunque el abatimiento es palmario ("aunque en el fondo sepan que serán decepcionados", v. 8) porque esa espera del poema anterior se traduce en decepción: "pues lo que en realidad quieren es ser grandes y tener cosas de verdad" (vv. 8-9), "este acuerdo sin grandes esperanzas" (v. 17). Obsérvese cómo el sintagma "de verdad" entra en pugna con "es necesario jugar" (v. 15). El juego, por extensión los juguetes, no es "de verdad", es cosa de niños que "quieren ser grandes" (v. 9). De este modo se establece otro lazo comunicativo con el poema "Esperando el domingo" (p. 41), ese niño que espera todavía que se cumpla el deseo —en este caso un deseo de navidad— un niño "que todos llevamos dentro" (v. 13) porque "es necesario jugar un poco para que no rechine y se quiebre este acuerdo sin grandes esperanzas" (vv. 16-17). El vínculo se extiende hasta el poema "Recuerdos" (p. 23): "he esperado por años el regreso / del rostro familiar, de la mano caliente, / que diga por aquí, ya estamos juntos" (vv. 7-9), pasando por el poema "Esperando el domingo" (p. 41): "y esperando aún que algún día alguien [...] nos diga ven niño / ahora si te voy a hacer caso" (vv. 21-24), conectado a través de esos progenitores: "que sus padres dejaron para arreglar papeles y derechos"²¹⁵ (v. 11), "vendrá a sustituir y modificar a mis padres"²¹⁶ (v. 9), "oigo a mis padres, vivos, hablar junto a la lámpara"²¹⁷ (v. 4). La espera estéril a la que de forma insistente el poeta se aferra, mezclada entre la nostalgia, el deseo y el desengaño que frustra cualquier posibilidad de progreso.

La navidad se utiliza como una alegoría de la vida del poeta. "Y después el tiempo es navidades. La otra navidad, y la navidad próxima", que explica María Luisa Elío en *En el balcón vacío* (Elío, 2021: 166). Ese ciclo imparable que se repite acrecentando la desesperación del poeta para avanzar. Sin embargo este estancamiento es lógico —temporalmente—, necesario "para que no rechine y se quiebre" (v. 16) y a la vez lleno de amor "inevitablemente conmovidos, / en que abrazamos amigos que nunca vemos / y que probablemente hemos querido" (vv. 21-24). La decepción de la espera de juguetes se interpreta como esa concienciación del infante como proceso de madurez, "quieren ser grandes y tener cosas de verdad" (vv. 9-10) aunque "uno no cree en esto" (v. 12), debe mantenerse "este acuerdo" (v. 17), porque, de todos modos, resulta inevitable lidiar con los

²¹⁵ De "Recuerdos" (pp. 15-16) de *Haber estado allí* (1970)

²¹⁶ De "Esperando el domingo" (p. 41) de *Un modo de decir* (1975)

²¹⁷ De "Octubre" (p. 42) de *Un modo de decir* (1975)

sentimientos, a través de recuerdos sensoriales, "hay antiguos sabores —turrón, vino, castañas— que no se pueden evitar"²¹⁸. Hay una crítica a la navidad como evento capitalista por su condición de "tiendas afiebradas" (v. 6), pero, sobre todo, se condena por su "efímera alegría" (v. 13) que, además, es falaz, pues ya no se cree en ella, se trata de un simple pacto "sin grandes esperanzas" (v. 17) que se sostiene porque es inevitable y por un recuerdo entrañable de amor y amistad de un pasado que en "algún instante" pudo conmover y ser real. En este poema el derrotismo se cambia por un conformismo, de ahí la interpretación menos negativa; sin embargo, se mantiene la línea de una esperanza truncada por una realidad abrumadora y un transcurrir incesante del tiempo que tropieza con la inmovilidad del poeta.

Los cambios que se dan en la vida de Ascot, a pesar de su trascendencia, el poeta quiere delimitarlos con una sensación de inmovilidad, pero para restar la connotación negativa del estatismo, les confiere un estatus contemplativo; y esto es lo que lleva a cabo en "Aquí sentado" (p. 44).

Este episodio de la vida del poeta aparece de manera significativa en el poemario, es en este momento preciso, cuando —con alguna excepción— se inicia un cambio estilístico, tonal y ligeramente de la temática que ha ocupado la primera parte de la obra. La queja de la voz poética por la ciclicidad inmovilista que truncaba sus deseos de progreso y futuro se disipa en pos de esta nueva vida que brota como esperanza de cambio. Esta nueva manera dará lugar a la tercera sección del poemario. Es importante recordar el título de esta sección *El tiempo y lo que pasa* presenta un estatismo en todos los niveles, y esta segunda acción, "lo que pasa", es relevante porque los sucesos van a ser el motor de cambio de ese tiempo estancado y obsesivo marcado por la primera sección y gran parte de esta segunda. De este modo, la tercera sección serán "instantes", ese tiempo absoluto que todo lo inundaba pasará a ocupar una parte efímera, como el hecho de estar "aquí sentado" que concreta un tiempo y un espacio inmóviles, pero que supone, en realidad, un avance, un movimiento.

Es significativo que aparezca el nombre de su hija en el poema, y no como dedicatoria, pues más allá de cuestiones personales, tiene un valor lingüístico. Esta manifestación resuelve —pretende—, en cierta medida, esa crisis del lenguaje porque el autor agradece "en su nombre" (v. 26). De esta manera ese nombre propio —por el sentido y valor que tienen para el poeta²¹⁹— condensa la fuerza suficiente para significar y dar

²¹⁸ En este caso, es el sentido del gusto el que toma protagonismo.

²¹⁹ Recuérdese el verso quinto del poema "gran valor por separado" (v. 5).

sentido a la acción de dar gracias, pero, además, restaura una paz tan ansiada. De este modo, en este poema se intenta dar solución a las diferentes crisis manifestadas hasta ahora por el poeta y se revela esa actitud renovada de hallar una adecuación a tales sentimientos.

Se trata de un poema de veintiséis versos de rima y métrica irregular con distribución AB-CDEfAaEEGHI-jklmnAN-CBbOeA. La estructura gráfica se presenta en cuatro estrofas. La primera integra los dos primeros versos. La segunda comprende del verso tercero al décimo tercero; la tercera, los siete versos siguientes, y la última, del vigésimo primero al vigésimo sexto. Estructuralmente, de manera interna, la división se puede establecer en tres partes y, de este modo, los dos primeros versos se unirían en un solo bloque con la segunda estrofa gráfica. Ciertamente, los dos primeros versos actúan como una especie de proemio, pero temáticamente comparten relación. Se retoma la metáfora final del poema "Octubre", "bolsa henchida de monedas/ sin curso" (vv. 17, 18) y se ratifica el significado ligado a las experiencias vitales del poeta. En este caso el poeta también habla de la variedad como lo hacía en el poema anterior, refiriendo la diversidad mediante "otras lenguas" (v. 18), pero ahora se reivindica el valor, "un gran valor/ por separado" (v. 5, 6). Aparece, a modo de *distributio*, el desglose de los motivos de ese valor; el verso séptimo utiliza la antanaclasis de "cambio" por metonimia de cambio de moneda, de este modo el nivel interpretativo se pluraliza y excede el poema. Esta *distributio* aparece marcada gráficamente por una separación que la destaca del resto de versos del poema, además incluye dos irrupciones impropias, un paréntesis y una aclaración entre guiones (v. 10, 12). En estos siete versos se condensa la experiencia vital del poeta, desde la luz, elemento positivo, ("luminosas", v. 7) que se corresponde con las "fulgurantes alegrías" (v. 9), que han sido veloces "(antes de habernos dado cuenta de su paso", v. 10), pasando por las "tristezas" (v. 11) que han sido "lentamente asimiladas" (v. 12) y que se corresponden con la pérdida de luz ("atardeceres", "oculta" y "otoño", v. 13). Así, la estrofa avanza a través de contrastes alegría / tristeza, luz / oscuridad que muestran una síntesis de todos los poemas anteriores del poeta. Sin embargo, el tono conformista pasa de ser de cariz apesadumbrado a simplemente asimilado. La tristeza y la melancolía a penas tienen cabida en el poema. En esta estrofa hay un halo de positividad que se tensa en un plano plácido y que espera ser resuelto en la última estrofa.

La siguiente estrofa aparece a modo de reflexión descrita de manera vaga para dar mayor universalidad y amplitud: "cosas que nos ocurren a los hombres" (v. 15), "todos las conocemos, más o menos" (v. 20). La afirmación es tan indeterminada que permite cubrir

un sinfín referencial inclusivo. La última estrofa arranca con un deíctico temporal, "hoy" (v. 21), un verso que tiene un marcado carácter anecdótico personal e individual, pero a colación de la índole global de la estrofa anterior, permite cierto reconocimiento de la situación. En esta estrofa se resuelve el talante de la voz poética, que ha optado por una actitud sosegada, de calma espiritual, en proceso de aceptación de la realidad en pos de un progreso que es evidente y que se agradece, todo ello materializado a través del nacimiento de su hija. De este modo, "aquí sentado", que, en poemas anteriores, se vinculaba al estancamiento, en este poema adquiere un valor simbólico de paz interior y plenitud. El agradecimiento es la prueba irrefutable de esta calma interior que se plasma a través del sueño tranquilo de la criatura ("está dormida, parece muy tranquila", v. 24), que se acompaña de un leve tizne de felicidad a través de una sonrisa ("su madre le sonrío", v. 24).

"Este milagro" (p. 45), dedicado a Soren²²⁰, mantiene la línea que ha trazado "Aquí sentado" (p. 44) en cuanto a tono, estilo y actitud. Sorprende, además de la positividad del tono, la proliferación de imágenes que abandonan su tangencia y universalidad para, progresivamente, dar paso a proyecciones más irracionales, personales y de difícil acceso. Es destacable el carácter biológico que toma el poema. Formalmente se trata de una composición de veintitrés versos de métrica y rima irregular en asonante, ABaBCdCcEFBghFFgI-JfIKLb. Se estructura en dos estrofas diferenciadas, sin embargo, a nivel de estructura interna, es un único bloque cohesionado que, además, se coordina mediante la conjunción copulativa "y" a modo anafórico. Se inicia con unos versos de marcado aspecto anatómico, "la parte de mi carne que está en ellas" (v. 2); después, el poema continúa en clave genealógica, "si comprendo la especie" (v. 3) y también aporta apreciaciones genéticas, "cosas a veces mías / y a veces recibidas por mí" (vv. 8, 9) incluye cuestiones filosóficas, "lo inmemorial nacido en una cueva" (v. 4) —referente al mito platónico de la caverna— hasta, finalmente, cuestiones biológicas, "los instintos, el hambre, la saliva" (v. 5). El lector asiste a una transformación sustancial del tipo de poemas a los que el poeta le había acostumbrado. Es cierto que anteriormente habían aparecido poemas con actitud positiva, pero ligadas a una inflexión desiderativa; en cambio, en estos dos poemas, "Aquí sentado" (p. 44) y "Este milagro" (p. 45), el acento es alegre, pues quizás ha desaparecido el tono esperanzador que prometía felicidad se y evoluciona a un estado de felicidad conformada y apacible.

A pesar de lo dicho anteriormente, esta transición incipiente todavía deja resquicios de las atormentadas obsesiones temáticas de la voz poética. En primer lugar, la identidad y

²²⁰ Soren e Issa García-Ascot Ogarrio, fruto de su segundo matrimonio con Gina Ogarrio.

el reconocimiento del prójimo: "de otros seres que también me miraron / reconociendo en su propia existencia / mi misterio" (vv. 10-12). Además de manifestar su interés por ese "misterioso" origen común. En segundo lugar, la crisis del lenguaje, "no encuentro otra palabra" (v. 14), aunque consigue trascenderse, "y que irá su camino más allá de mi sombra" (v. 17).

El poema concluye con un prelude de lo que definirá la siguiente sección del poemario, especialmente, pero también las composiciones posteriores. Algo que siempre ha estado presente como pulsión de vida —y muerte— se convierte en motor indiscutible de poesía. El amor deviene la fuente de energía para la evolución del ser humano, este sentimiento tan poderoso permite una reconciliación entre la voz poética y la realidad. Este enamoramiento vital permite afrontar las adversidades desde un enfoque distinto que, sin ser resolutivo, sirve de apoyo para matizar la cruenta existencia y consigue torcer la desesperación agónica de la vida por una existencia serena. Así lo describe el poeta: "y este amor que yo siento no es solamente amor / sino un empuje largo" (vv. 18-19). Camuflada bajo la prosopopeya de la "playa dorada y pasajera" (vv. 22-23), la voz poética apunta a esa serenidad propia de la edad "dorada", pero advierte que esa felicidad puede ser transitoria.

Es importante señalar que el título habla sobre milagros. En este caso, la vida es un milagro, no es una "grieta" como en "Octubre" (p. 42) ni un "acuerdo sin grandes esperanzas" como en "Otra vez" (p. 43), ni lleva consigo la incertidumbre ("esta vida incierta") de "Ese raro momento" (p. 38), no se trata de una vida que anula ("vida borra lentamente")²²¹, sino que es una vida que construye, germina, avanza y es gratificante. El milagro radica en esa posibilidad de "ser donador y puente" (v. 13), de proporcionar vida. La inferencia es que la voz poética tiene en sí ese don de la creación y tal hecho es motivo de felicidad y agradecimiento. Huelga decir que de manera contigua el poeta incluye un poema titulado "Vida" (p.52) donde se referirá a esta transición.²²²

El poema se envuelve en un halo filosófico platónico, desde la referencia explícita al mito de la caverna hasta la declaración del amor como potencia universal de movimiento. Resulta significativa la utilización del mito platónico, que basa su teoría en un juego de luces y sombras —que él mismo menciona "más allá de mi sombra" (v. 17)—, ya que la voz poética parece haber dado un paso hacia adelante para salir de esa oscuridad en la que estaba inmersa y de la que se sentía presa. No se ha producido esa batalla que se ha ido

²²¹ Véase análisis supra "Los patios".

²²² Véase *Estar aquí* (1966), p. 45.

planteando hasta este momento del poemario, simplemente la vida ha irrumpido con fuerza, avalada por el acto de amor del nacimiento. Esa proyección de sombras en la pared permite el reconocimiento: "reconociendo en su propia existencia / mi misterio" (vv. 11, 12). En relación a la propuesta platónica a propósito del amor —y más allá de las connotaciones ajenas que ha acabado por adquirir la locución "amor platónico"—, debe entenderse como ese sentimiento que dinamiza al individuo para completarse como ser de manera ontológica; el amor, como pulsión de vida, conduce al ser humano a la búsqueda de una belleza particular, universal y vital. El amor es, pues, connatural a la existencia humana. En *El banquete* (Alegre Gorri, 2018), se describe una leyenda mitológica en la que los humanos, primitivamente, estaban dotados con dos cabezas y ocho extremidades, cuatro superiores y cuatro inferiores; esto les confería un amor propio inmenso que se conseguía a través de caricias, abrazos a uno mismo y les otorgaba una confianza en sí mismos, generando una fuerza cuasi divina que atemorizó al propio Zeus. Receloso de que pudiera ser destronado, condenó a los seres humanos a separa sus miembros, con lo que quedaron, por así decirlos, incompletos y siempre con esa voluntad de reencontrarse a sí mismos para alcanzar la plenitud como seres, —de ahí proviene también la expresión amorosa "buscar la otra mitad"—; no es baladí, pues, que el milagro, precisamente, lo halle entre los brazos, y que eso le produzca una conmoción)"este milagro / que hoy tengo entre mis brazos / conmovido", vv. 14-16).

El poema permite también una interpretación histórica, la cueva como símbolo primitivo del hombre en las cavernas, tomando así la cueva como morada humilde pero ligada al origen. Este análisis revela que el tema de las raíces sigue presente entre las preocupaciones del poeta, ya que "Las raíces, el árbol, son una de las imágenes más reiteradas y polivalentes [...] para aludir a ese espacio de lo natural que se impone como el ámbito referencial básico del discurso exiliado" (López García, 2008: 93). Es necesaria una acción de recuperación —de memoria— que evoque ese origen a partir de recuerdos. Esa es la intención de "Camino a casa" (p. 46)²²³.

El poema versa sobre la evocación de recuerdos que permitan un regreso a casa, entendiendo "casa" como un lugar de identidad, de origen y de pertenencia. La frustración viene dada porque la voz poética es incapaz de interpretar esas "señales" (v. 3), a pesar de observarlas, y eso le impide "reconocer" (v. 6) un camino que seguir para ese retorno. La

²²³ Tras este poema se reproducen en el siguiente orden: "Hoy, en el cementerio" de *Haber estado allí* (1970), "El grito" y "Ventana" de *Seis poemas al margen* (1972); "Vida" de *Estar aquí* (1966); "Pienso en las azaleas" y "Estos últimos años" de *Haber estado allí* (1970) y "Y de tanto pasar" de *Estar aquí* (1966).

angustia se desencadena por saber que existe un espacio de origen ("solo sé que es mi casa", v. 14), pero que no lo reconoce a pesar de la búsqueda ("busco y busco en vano", v. 2) y aparece inaccesible ("y no sé dónde está", v. 15). Los versos décimo cuarto, décimo quinto y décimo sexto actúan como una paradoja vital: "solo sé que es mi casa/y no sé dónde está/ solo sé que es mi casa" (vv. 14, 15, 16). Esta ratificación mediante repetición, revela el cambio de actitud del poeta, de la desesperación a la asimilación. Así pues, la identidad de la voz poética está ubicada en esa casa y llegar hasta ella es su mayor deseo: "y saber que he llegado donde alguien, desde dentro,/ me llame por mi nombre/ que tampoco conozco,/ mi verdadero nombre/ que solo lo conocen en mi casa" (vv. 19-23). De este modo, el poeta identifica identidad con palabra, una palabra que desconoce, pero que en su "casa" sí. La llegada a ese lugar de origen le supone "descansar al menos una tarde muy larga" (v. 17), significa un alto en la búsqueda identitaria.

Nuevamente los estímulos sensoriales ajenos son evocadores de recuerdos: "ese olor que he de reconocer / de mar o hierba o pan caliente / o sol sobre las piedras /o de ropa planchada" (vv. 6-9). Los elementos naturales se mezclan con los elementos humanos "sol, mar, hierba con ropa y pan caliente" todo configura "ese olor que yo sepa que es olor de casa" (v. 10). En este caso, el olfato es el canal de comunicación entre esa memoria perdida y la identidad del "yo".

El tiempo sigue teniendo fuerte presencia en el texto, el tiempo que se dilata en exceso y que procura un sentimiento de letargo hastiante del poeta: "desde donde salí hace ya tanto tiempo/ y que busco y busco en vano / hace ya tanto tiempo" (vv. 11-13).

El poema recuerda a "Inventario" (pp. 17-18)²²⁴ por la disposición, por los elementos y por la temática. No obstante, ha desaparecido esa desgarrada angustia y la postura que se presenta, se hace desde el aplomo. Hay un proceso madurativo de la actitud de la voz poética. El *camino a casa* se describe largo, pero ha dejado de ser frustrante en su imposibilidad. Tampoco se desprende el agobio por alcanzar esa meta que tanto se ha buscado en vano (v. 12), la preocupación del regreso y la identidad empieza a diluirse en pos de nuevos sentimientos surgidos con esta nueva postura ante la vida.

El título del poema remite a un verso del poema "Libertad" (p. 92)²²⁵ de *Haber estado allí* (1970), nuevamente validando la conexión de continuidad. Composición de veintitrés versos, de métrica y rima irregulares, se presenta en una estructura partida en la que los dos versos iniciales se separan del resto a modo de epígrafe, aspecto que indica las

²²⁴ Véase análisis supra de *Haber estado allí* (1970).

²²⁵ Y que se volverá a recoger en este mismo poemario.

claves de lectura del poema. Pondera el título mediante la repetición y la *exclamatio* aporta el tono. Los versos se duplican de a dos integrando el título en los versos iniciales, consiguiendo así una especie de estribillo. El resto del poema continúa con este ritmo melódico de repeticiones. Se destacan las anáforas "y" (vv. 3, 4, 12, 15, 17, 19), "o" (vv. 8, 9), "ese olor" (vv. 6, 10), "solo sé" (vv. 14, 16) y "que" (vv. 21, 23)²²⁶. Todas estas referencias intra e intertextuales tienen, además, un valor metaliterario en el que hay un ejercicio mental de conexiones entre poemas anteriores, como asimismo lleva a cabo el "yo" poético con los recuerdos. Es una continua actividad de revisión y comparación con el pasado y el presente y, algunas veces, se propone cierta imaginación de progreso —aunque estática y utópica— como en el caso de "Después" (p. 58).

El poema cierra la primera sección del poemario con dos versos drásticos, "Y después/ nada"(vv. 10, 11), aniquilando cualquier posibilidad de futuro. El título y el último verso "después" y "nada" operan con el mismo valor repetitivo de los dos últimos versos, sentencia, pues, que ese "después" está vacío, es inexistente. Esto se consigue mediante la anulación de los signos de puntuación —la coma, en este caso— y el encabalgamiento en el verso siguiente, consiguiendo un efecto dramático con la pausa. Podría decirse que es un poema de anticipación y despedida de carácter fatalista.

A nivel formal, se destacan las anáforas de los versos octavo y noveno y la sustantivización de una forma verbal, "un alejarse" (v. 9). El tono es pausado, marcado con verbos, "quedarán" (v. 5), "tardan" (v. 7), y el adjetivo "lento" (v. 9), y se contrasta con connotaciones de carácter efímero, "breve tiempo" (v. 5), "el sopro" (v. 6).

En cuanto a la temática, el poema deja un mensaje que es el que vertebra todos los poemarios, toda su poesía y que, además, será la tónica de la sección posterior, "Los instantes de amor": "Yo ya no estaré aquí" (v. 4), pero "quedaré" (v. 5) "el sopro del amor" (v. 6). El motor de la vida, en la concepción que Ascot plantea, es el amor, bien en el contemplar el paso del tiempo —como ocurría en *Un otoño en el aire* (1964) con las flores, bien en recrearse en el recuerdo y la nostalgia entrañable como en *Haber estado allí* (1970), —bien en las vivencias del presente— como el amor a la vida en *Estar aquí* (1966). Porque a pesar del decaimiento, la frustración, la angustia... a través de las descripciones, de los cantos, las metáforas de los poemas de García Ascot hay, ante todo, una intensidad por vivir, por mantenerse vivo. El problema radica, en el caso del exiliado, en que busca el

²²⁶ Difieren del "qué" de los dos primeros versos que son exclamativos, estos, en cambio, son conjunciones subordinantes y por eso he practicado esta división.

bienestar —sucedáneo o análogo a lo que sería la felicidad— en un espacio y tiempo que ya no le pertenecen. Sin embargo, su lucha es, sin duda, un símbolo de amor a la vida.

III. LOS INSTANTES DEL AMOR

Tras una sección pesarosa, contrita, de una evidente frustración y un conformismo doloroso, pero irremediable, el poeta se despide con esa esperanza en el amor, después de todo, quedará el amor. "Los instantes del amor" (p. 61) irrumpen en el poemario como un canto optimista, lleno de vitalidad. Con una jovialidad renovada, la voz poética canta al mundo y a la vida, se desprende ganas de vivir y de luchar, de significar el hecho de estar vivo. La tortura de la existencia se transmuta en un grito de vida. En algunos poemas de la parte final de *Un modo de decir* ya se vislumbra esta nueva actitud, esos destellos puntuales, se convierten en la tónica tonal de esta sección. Hay vigor, ímpetu, se disparan las metáforas y las imágenes. Los poemas recobran plasticidad, sensorialidad y sobre todo intensidad vital. La voz poética manifiesta abiertamente el cierre de un ciclo, demasiado doloroso como para continuar. No solamente es una manifestación de intenciones, en los poemas se plasma a través del lenguaje, del tono, del ritmo. Se abandona la sencillez y la voluntad de accesibilidad por metáforas intrincadas, imágenes surrealistas..., se pierde el carácter universal; por un ademán intimista, que no interior, se adopta un "yo" propiamente romántico, de exaltación del ego. Y se establece, como ya en la anterior sección, la fuerza inconmensurable del sentimiento del amor. El amor se erige como pulsión vital, antes también de muerte, pero se centra en la cara positiva. Se exhibe esta nueva etapa de manera abierta y exultante. Existe la parte negativa, pero hay voluntad de combatirla y, en la mayoría de casos, se consigue. Se incluyen los poemas "Los instantes del amor" (p. 61), "Del amor" (pp. 62-63), "Durar" (p. 64), "De Nueva York" (p. 65), "Espera" (p. 66), "Gina, un momento" (p. 67), "Tú" (p. 68), "Amor, yo te sigo" (p. 69), "No quiero la esperanza" (p. 70), "Las cosas sin hacer" (p. 71), "Y nunca más" (p. 72) y "Libertad" (p. 73).

"Los instantes del amor" (p. 61) se desenvuelve desde un tono que recupera un abatimiento asimilado, casi con una actitud filosófica. Se contempla el pasar de la vida, el concepto de qué es la vida para el ser humano a grandes rasgos, se da un apunte sobre lo que podría ser el término felicidad, muy alejado de ese gran artificio que se pretende. Se descubre un "yo" poético pausado, prudente, sencillo que apuesta por la simplicidad de las

cosas, la belleza del momento y se confiesa cómplice de esa obsesión humana de la ambición y las grandes metas, pero resuelve que la vida son pequeños instantes, instantes de amor en los que, incluso, "creímos que el tiempo se paraba" (v. 19) y ratifica mediante la epífora y la redundancia en la estrofa continua: "Y se paraba, / en aquellos instantes / se paraba." (vv. 20- 22).

El poema se inicia con una *exclamatio* marcada solo con el pronombre exclamativo, se vela por mantener el tono solemne del poema, "qué difícil pensar que esto es la vida" (v. 61), que además opera como estructura anafórica con valor de ciclicidad —como es habitual en Ascot—. Aparecen otras anáforas en construcción polisindética y con valor de *amplificatio*: "y no saber decir / y no saber callar²²⁷ / y perder nuestro tiempo/ y que al transcurrir también nos mata" (vv. 9-13) y "y que nada nos quedará / y nada nos llevaremos / y que aquellos instantes del amor" (vv. 15-17).

El poema es una declaración a favor del *carpe diem*, pero se manifiesta desde una postura diferente a la habitual. En este caso, no hay una interpelación directa a un lector al que se le aconseja que aproveche el tiempo, sino que el "yo" poético argumenta que solo algunos momentos concretos del tiempo son los que producen felicidad y plenitud en el individuo, pues está implícito que el individuo debe hacer por aprovecharlo, pero no se declara abiertamente. Se puede decir que no hay una actitud paternal o de amparo, sino que se hace desde el testimonio, el ejemplo, la propia experiencia. Hay un resquicio de arrepentimiento que es lo que conmueve al lector, la vulnerabilidad con la que el "yo" poético se presenta, el *mea culpa* desde el sentimiento. Con ese sentir se inicia también "Del amor" (p. 62), el poema que le sigue en el orden del poemario. Continúa con el estilo de inicio de una *exclamatio* con el pronombre sin signos de puntuación, "qué sabor tan amargo" (v. 1), también se sirve de las onomatopeyas y la obsecración, "oh dios mío" (v. 7); se destacan la estructura en período circular marcada por las repeticiones, la anadiplosis con valor de diáfora ("de la misma presencia deseada hasta morir / y morir de vergüenza", vv. 22, 23), el juego de contradictorios complementarios para incidir sobre la misma idea "morir / vivir" (v. 22, 25); las políptoton "aquel", "aquella" con valor anafórico (vv. 20, 21); las paranomasias "pesó/ pasó) (vv. 27, 28).

El poema busca definir el concepto "vida" y qué repercusiones tiene para los individuos reflexionar sobre ello, "y creímos que era vida y era tan sólo suceder" (v. 29). Se trata de una anacefalcosis poética, una especie de sumario a partir de vivencias más o menos compartidas ("cuando se ablandaban las piernas / a la vista de una prima", vv. 9,

²²⁷ Nuevamente aparece ese gusto por el juego de binomios opuestos que, en este caso, se complementan.

10) y se hace desde el sentimiento que despiertan en el "yo" poético sin que exista una ligazón biográfica real: "cuántos son/ que no volvieron nunca a conocer el sabor del verano" (v. 7, 8). En este caso, se trata de una experiencia próxima a la que vive el poeta. Resulta importante destacar que el poema se titula "Del amor", en el que hay un intercambio, como si de una cuestión de sinonimia se tratara, en la que "amor" y "vida" son intercambiables; se entiende también que ese "amor" lleva en sí, de manera implícita, el significado de "amor a la vida", como si se tratara de una construcción de acusativo interno no cognado²²⁸. El factor medular es, de nuevo, el tiempo que transcurre: "antes o después o durante" (v. 5), "tanto tiempo soñada" (v. 13), "sueño antiguo" (v. 25), "pasó en el tiempo" (v. 28) y "y pasaron su sombra" (v. 31). El "suceder" (v. 29) conecta directamente con la idea del poema anterior de "los instantes del amor". El alcance temático, entonces, se dilata en este poema para amplificar su alcance. De nuevo el amor aparece como algo fraternal, "hermandad inmensa" (v. 2) que invade a los individuos en sus pesares y que establece puentes de amor con los que el sujeto se consuela y estabiliza.²²⁹ La descripción del amor en todas sus variantes es punto de intersección donde convergen todas las líneas temáticas que se trazan a lo largo de esta sección del poemario —y de gran parte de la poesía de Ascot— además del amor por la particularidad del individuo, lo que en términos actuales se conoce como "amor propio", el amor fraternal, por la naturaleza, a la familia, al recuerdo y también —y era de esperar— Ascot dedica un emplazamiento especial al amor romántico. Es el que representa el poema "Gina, un momento" (p. 67), que sigue al presente y a "Hoy Gina" (p. 16), perteneciente al poemario siguiente —con significativo título— *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977).

"Gina, un momento" (p. 67) se estructura en dos estrofas de métrica irregular con rima libre en asonante. Llama, formalmente, la atención la condensación de la primera estrofa de quince versos y la segunda estrofa con tan solo cuatro versos, que presenta una amplia separación entre el penúltimo verso, que acaba con puntos suspensivos, y el último, "yo me quedo tan lleno de campanas.../ debe ser la alegría".

El poema es una prosopografía femenina, el "yo" poético se recrea en la descripción física de su amada: "dientes" (v. 1), "grandes ojos" (v. 10), "tus grandes manos torpes" (v. 11), "tus pies de panadera campesina" (v. 12). Hay una exaltación de la belleza

²²⁸ Sería un caso similar a verbos como "bailar" (bailar un baile extranjero), "beber" (beber bebidas isotónicas) —que son casos cognados con base léxica— o "llorar" (llorar demasiadas lágrimas), "vivir una existencia tormentosa" —que son casos no cognados—. Véase los trabajos de Salvador Gutiérrez Ordóñez (1986) y Teresa Rodríguez Ramalle (2003).

²²⁹ Tras este poema se reproduce "Durar", "De Nueva York" y "Espera" del poemario *Haber estado allí* (1970).

de carácter hiperbólico en la que incluso la torpeza se contempla como una cualidad bella, y es evidente que el poeta quiere resaltar una fase de enamoramiento. Las *exclamatio*s veladas que aparecían en poemas anteriores, se reafirman aquí marcadas con los signos de puntuación, además de ocupar la parte central del poema y elevar el tono de la composición.

Los primeros versos (vv. 1-6) manifiestan una lectura más ingenua centrada en la descripción tierna, pero, a partir del séptimo verso, el poema va adquiriendo un tono erótico con alto contenido de carácter sexual: "la saliva me canta por la boca/ y salmones brillantes me salpican/ al ir saltando en mí sobre la espuma" (vv. 13-15) donde refiere al órgano sexual femenino (salmones) y a una postura sexual (saltando) que desemboca en la eyaculación (espuma) y el orgasmo "debe ser la alegría" (v. 19). Los versos centrales (vv. 10, 11, 12) revelan un contacto físico entre cuerpos, se da una hipálage que resuelve esta interpretación sexual: "Qué desorden de amor me dan tus grandes ojos/ tus grandes manos torpes/ tus pies de panadera campesina". La ausencia de signos de puntuación corrobora esta interpretación, ese "desorden de amor" es provocado por las manos de ella al contacto sexual. La torpeza, en este caso, es un atenuante para excusar cierta ingenuidad a la figura femenina, restándole así la carga más morbosa que tiene la imagen en sí misma. Es una descripción balanceada entre cariño, amor y sexo. Recuerda a poemas como "De los besos de amor" de la *Oda III* de Juan Meléndez Valdés o "A Melisa" de Fray Diego González.

Hay un factor que vuelve a aparecer con cierta relevancia, la música está presente también en esta faceta del amor que se describe: "y se me vienen juntas las canciones" (v. 4) En *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío Bernal expresa: "Él me convenció del jazz y yo le convencí del flamenco, nos convencimos de muchas cosas. Ojalá me hubiera podido convencer de que sí me quería, pero yo me empeñé en convencerlo a él de que no y gané. Gané perdiendo" (Elío, 2021: 45). Se demuestra, así, cómo la música es un componente indefectible en la gestión del desarrollo del individuo en relación a su propia existencia. Y, por supuesto, tiene su cupo de protagonismo en lo que refiere al amor como constructo pilar de la identidad de cualquier sujeto.

Como viene ocurriendo en las anteriores secciones —y también en poemarios—, se establecen pequeñas redes de relaciones temáticas y estilo entre dos o tres varios poemas de la misma sección, desligándose sustancialmente del resto. En este caso, aunque la sección completa gira entorno al tema del amor, "Gina un momento" (p. 67), "Tú" (p. 68) y "Amor, yo te sigo..." (p. 69) funcionan como una tríada en que el tema es el amor

romántico, correspondido, la fase de enamoramiento y luna de miel; "No quiero la esperanza" (p. 70) y "Libertad" (p. 73) operan en la fase de ruptura de la negación y deseo, y "Las cosas sin hacer" (p. 71) y "Y nunca más" (p. 72) en la fase de asimilación de la ruptura. No aparecen ordenados temáticamente, sino que obligan al lector a establecer las conexiones —aunque cercanas— por él mismo, remitiendo entre sí con varios poemas.

En estas coordenadas semánticas se establece "Tú" (p. 68)²³⁰, que recurre a la técnica del *ubi sunt* para enfatizar el amor de manera hiperbólica. Lo hace a partir de culpar a la crisis de lenguaje, de la inoperancia lingüística, dado que las herramientas de las que dispone, las palabras, no cumplen la función para lo que se destinan: "para qué ha de servir, digo, toda la poesía que yo he escrito/ si no encuentro la manera de decirte la verdad/ cómo te quiero?" (vv. 10-12). Las palabras, pues, no actúan en valores de verdad, su fiabilidad no es determinante y, por supuesto, es estéril en términos de definición, descripción, expresión o simple mención del amor. También esta insolencia del lenguaje es en parte culpa de los usuarios, "como si tuviera de repente que escribir en una lengua desconocida" (v. 14). El topos literario del amante inexperto o desprovisto de capacidades ante la amada que se convierte en el centro de su existencia: "este pasillo del amor/ que señala el centro de las cosas/ tú, / el verano del ser sobre la tierra" (vv. 20-23). Sumado a la envergadura semántica y simbólica que la estación del verano tiene para el poeta, aún se magnifica más ese sentimiento de amor descomunal. Confluyen dos tradiciones literarias, por una parte, lo que se conoce como "fino amor" y literatura mística, la ascensión del alma,

Ail fin Amors, Fons de bondat,
C'a tot lo mon illuminat,
Merce ti clam, d'aquel grahus
Em defendas qu'ieu lai no mus;
Qu'en totz luecx me tehn per non pres,
Per confortat entota res,
Per tu esper estre guidatz. (*Apud.* Serés, 1996:92)

"Marcabré, para quien "fino amor" es fuente de toda bondad y, por lo tanto, de salvación y bienandanza" (Serés, 1116: 92).

Y aunque tinieblas padezco
en esta vida mortal,
no es tan crecido ni mal,
porque si de luz carezco,
tengo vida celestial,
porque el amor da tal vida,
cuando más ciego va siendo,
que tiene el alma rendida,

²³⁰ Comparte título con el poema incluido en *Un otoño en el aire* (1964).

sin luz y ascuras viviendo.²³¹ (*Apud.* Serés, 1996: 266, 267)

Compruébese que, efectivamente —atendiendo a las salvedades de género—, la destreza del amado se desvirtúa ante su dama; todo en ella es inspirador de bondad y alentador, incluso carente de sus mecanismos perceptivos —que han sido el enclave al que sujetarse durante todos sus poemarios— “como si fuera sordo o ciego” (v. 17). El amor se mantiene, dada su autenticidad y pureza, “el alma rendida/ sin luz y ascuras viviendo”, pues el amor lo sustenta. Situación a la que que remitirá al poema “Las palabras” (p. 38) del poemario *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), que sigue al presente,

Cuando te quiero en silencio
me faltan las palabras
con que te digo que te quiero.
Cuando te quiero en palabras
me falta este silencio
en que repito en mi que yo te quiero.

Creo que por eso te hablo
cuando te hago el amor. (García Ascot, 1977 :38)

Así, el poeta se convierte en un amante que canta a su amada y la sigue como si se tratara de una estela, como se manifiesta en “Amor, yo te sigo...” (p. 69)²³² El amante expresa la complicidad entre ambos sujetos, se descubre a modo de espejo del sentir de la amada “esa tristeza tuya que no puedes decirme/ la conozco” (vv. 2, 3), que, además, apela a ese sentimiento compartido entre una comunidad, uno de los pilares en la manera de entender el mundo de Ascot, esa búsqueda de identidad cómplice en el otro, aunque, en este caso, la comunidad sea reducida a dos sujetos, pero para él, enamorado, le basta. El elemento del espejo ya ha sido utilizado en otras ocasiones como herramienta de desdoblamiento del sujeto y también para establecer distancia en la mirada del “yo”. Sin embargo, esta técnica responde a la concepción platónica del amor,

La búsqueda de la continuidad del propio ser en el otro, o sea, de la unidad, está pues, implícita en el amor; sin ella, claro, no se concibe la transformación del amante en el amado y viceversa. También conviene que nos fijemos en los motivos del espejo y la mirada, [...], pues el amado es reflejo del amante, de sí mismo. Esto es, Platón se refiere a la recíproca “iluminación”, a través de la vista, de la interioridad del ser, que, por mor de la asimilación que propicia el amor, esa la vez el propio y el ajeno, pues se reconoce en el amante como en un espejo. (Serés, 1996: 18-19)

²³¹ La primera noche, la de la memoria, es por lo tanto, la ilustración mística del furor platónico: el alma ha de ir dejando el lastre acumulado por tantos años de *sensus communis*, o sea de *visio* (más los otros sentidos exteriores) y de los sentidos interiores con ella relacionados: la memoria, la imaginación o *phantasia* (cuya etimológica ‘luz’ ha de eliminar la “noche”) y el entendimiento, que opera con imágenes. Pues, como dice el célebre pasaje aristotélico, “nihil potest homo intelligere sine phantasma” (*De anima*, 432 a 17), esto es, el hombre nada puede inteligir (‘entender’, pero también ‘razonar’) sin imágenes. Así, el objetivo principal de la “noche activa del sentido” es, paradójicamente, dejar su actividad, oscurecerla, para anular los *phantasmata* que impiden el paso de la luz auténtica y trascendente (Serés, 1996: 269).

²³² El poema tiene ecos del homónimo de Emilio Prados “Te sigo, amor” (2000: 339)

Se puede decir, entonces, que los elementos de Ascot, en este momento de amor desbordante, se redefinen en significado y temática. Aunque siempre ha estado el amor como raíz temática en las composiciones de Ascot, ha virado en la modalidad —hacia el amor romántico— y con ello lo han hecho los símbolos y referentes que le rodean. La vista ocupa un papel importante, como es habitual, pero adquiere esa dimensión de reciprocidad platónica que se aludía. Las anáforas enfatizan la *enumeratio*: “miro tu hermoso rostro” (v. 4), “miro tus ojos que vagan profundos y distantes” (v. 6), “miro tu corazón tan malamente herido” (v. 7), y el “yo” poético, como espejo, incluso como una prolongación del sentir y pensar de la amada: “quisiera decirte todo lo que comprendo” (v. 8). De esta manera, se da una fusión entre los amantes y del “amor, yo te sigo la vida paso a paso” del primer verso, en que es el sujeto amante el que realiza la acción. Asimismo, se conecta con el verso décimo séptimo de la última estrofa, en el que se ha producido una simbiosis del “yo” y el “tú” en una unidad integrada, “Y así vamos los dos, muy paso a paso”:

El Aristófanes del *Banquete* sostiene que los amantes "salen de sí mismos" a fin de unirse con el objeto de su amor, para formar una unidad indiferenciada: el amor es "restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana". La imagen pretende ilustrar la nostalgia de la integridad perdida de la naturaleza humana: violentamente desgajadas, las porciones del andrógino se afanan por juntarse, una vez se han reconocido —y constatado su semejanza—, "por llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado... Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad" (Serés, 1996: 15, 16).

Y en eso se detiene Ascot, en encontrar reconocimiento en el otro para hallarse a sí mismo; la recuperación de la identidad perdida en la semejanza entre individuos. Sin embargo, surgen de nuevo los inconvenientes insuperables que quiebran todo empeño y esperanza del yo: la distancia, el tiempo y el lenguaje: “hoy no puedo decirlo / porque mi corazón debe ser distancia” (vv. 9, 10), “y mi dolor también como un lento cuchillo, / es solo tiempo.” (vv. 15, 16). El “yo” poético se encuentra de nuevo envuelto “en el fondo del silencio” (v. 18), esperando “en una remota estación/ la interminable noche del insomnio/ al aguardar un tren / que pasa por aquí de madrugada” (vv. 20-23). Se recupera la esperanza por esta unión (“unidos”, v. 18), sin embargo, el poeta declama “no quiero la esperanza”, en el primer verso del siguiente poema que le da nombre también. Es de este modo cómo Jomí García Ascot interviene: “la voz poética se nos presenta como un ser entre dos fuerzas, la del amor que regala instantes de plenitud y la del tiempo que se los lleva, lo que no deja otra opción más que seguir al amor en ese devenir que es condición” (Tasis, 2017: 391).

La esperanza ha dejado de ser ese impulso, ese aliento a seguir la vida porque "nos roen con su terrible vuelo desatado" (v. 3), la esperanza deja de sí "escombros" (v. 10) y provoca que caigan "los muros y las altas torres" (v. 8) con sigilo cruel ("se desmoronan sin sonido"), dejando al sujeto desamparado "no quiero una vez más quedar de pie/ como un niño idiota / con los ojos de yeso / y una flor en la mano para nadie." (vv. 12-15). La esperanza —la esperanza en el amor— es devastadora, alienta el alma con "sus hormigas brillantes" (v. 2), "sus fulgurantes horizontes" (v. 5), "su sangre roja y dulce" (v. 6) provocando mayor dolor en la caída y esa sensación de lo absurdo, "niño idiota" que siente que ha esperado en vano "una flor en la mano para nadie" (v. 15). Esa flor que representa vida, esperanza y amor que sostiene sin sentido. Y es la definición de la fase del amor en la que el sentimiento se quiebra y se da ese momento de negación de todo lo demás. De ahí ese rechazo reafirmado mediante las repeticiones "no quiero la esperanza, no la quiero" (v. 1) y "No, no quiero la esperanza" (v. 9) que además forma parte de las anáforas que vertebran el poema (vv. 1, 9, 12).

La vista, que hasta ahora había adquirido un lugar protagonista, se queda "de yeso" y se transmite una sensación de vacío y de parada y suspensión como el polvo "el suspendido polvo/ de los grandes derrumbes". Esta imagen aparece descrita en los versos del siguiente poema, "Las cosas sin hacer" (p. 71): "las cosas que quedaron sin hacer / suspensas en el tiempo, detenidas/ como deslumbradas fotografías" (vv. 3-5). También la "flor en la mano para nadie" se recoge en el verso sexto, "cosas como unas flores", que ha sido relegada a "cosas" cuando, recuérdese, había sido hilo conductor de vida y esperanza en *Un otoño en el aire* (1964). No obstante, al desaparecer, al rechazar la esperanza: ("no quiero la esperanza), pierde toda la carga simbólica y relevancia. Mismamente ocurre con la risa, aquella que era motor de arranque del sentimiento amoroso en "Gina, un momento" (p. 67), que perdida la esperanza que insufla el amor, queda relegada a "cosa" (v. 6). Al expirar el sentimiento de amor —de enamoramiento—, "al acabar lo nuestro" (v. 1), "se me ha de juntar el dolor del aire" (v. 2), regresa el dolor, y recuérdese la transformación del elemento "aire" en *Un otoño en el aire* (1964), "he vuelto donde recuerdo el aire" (v.9)²³³. Por lo tanto, ese aire revuelve los recuerdos y los hace regresar, de manera que también retorna esa sensación de estancamiento angustioso e impotente sobre el sujeto, "cosas que quedaron por siempre sin hacer/ sin volver hacer" (vv. 25, 26), ya que el intento de superación ha devenido un nuevo fracaso. A partir de este momento, los objetos absorberán todas las emociones del "yo" poético: "castañas de nostalgia" (v. 10),

²³³ "Vuelta al retorno" del poemario *Un otoño en el aire*. Vid análisis supra.

“un pastel, una tarde, en un café, / los libros como pan y como hiedra”(v. 13, 14), “un disco nuevo” (v. 16), “cosas aún sin olor y cosas viejas” (v. 20). El lector se percata de que el “yo” poético tiende a proyectar las emociones sobre objetos, imágenes o situaciones no con un objetivo de liberación, sino para dar consistencia, hacerlas tangibles para el lector y para él mismo, que debe lidiar con ellas. Miguel Delibes lo define así en *La sombra del ciprés es alargada* (1959), “la alegría es un estado del alma y no una cualidad de las cosas: que las cosas en sí mismas no son alegres o tristes, sino que se limitan a reflejar el tono con que nosotros las envolvemos” (Delibes, 1959: 98).

Las “cosas” funcionan a nivel estilístico, como anáforas, y a nivel estructural como puntos de una *enumeratio* ininterrumpida, para dar una sensación de *ampificatio* en todo el poema. Los topos de Ascot se recuperan: flores, Navidad, sombra, los amigos —por los seres queridos— y reaparece el estado de suspensión temporal que genera una angustia física “suspensas en mi carne y en la tuya” (v.27), pero aún queda un resquicio de esperanza en el último verso “mientras nace de nuevo la mañana” (v. 28). Se desprende aquí un cambio de actitud de asimilación, del paso del tiempo a pesar de esa suspensión. La vida no se detiene, el “yo” poético empieza a tener consciencia de un futuro, a pesar de esa sensación de estancamiento vital, reconoce que hay un futuro, y que para acceder a él debe desprenderse del lastre del pasado y todo cuanto conlleva. Esta es la postura que continúa en “Y nunca más” (p. 72) , el poema que sigue.

“Y nunca más” (p. 72)²³⁴ es el penúltimo poema de la sección y pretende fijar el sentimiento de asimilación de una ruptura, no solo en el ámbito amoroso —que era el tema medular de la sección—, sino una ruptura con una actitud vital que producía un estancamiento del “yo” poético menguando sus capacidades y su desarrollo. Huelga decir que no es una renuncia al amor, sino una aprehensión de la ínfima parte que los individuos suponen o en la que computan en el concepto de la existencia. El ser es relevante para sí mismo, su sentir, y el sentir que establece con sus iguales. De ahí que el poema refiera de manera constante a la ruptura con un tú —y con un pasado, con un pensar, en definitiva con todo— en pos de expandirse a nivel de materia para sentirse parte de un todo, como constatará el verso cuarto de “Libertad” (p. 73), poema que le sigue y cierra la sección: “Así quiero la vida, así quiero mi pecho / ola tras ola, latiendo, desbocada” (vv. 4, 5). Es decir, a pesar de ese mar de recuerdos —que simbolizan las olas en la obra de Ascot—, el “yo”

²³⁴ Tras este poema se reproduce “Libertad”, que cierra la sección, “Hubo una vez” del poemario *Haber estado allí* (1970), y “Del mar” del poemario *Seis poemas al margen* (1972) que inicia la sección “IV Otros lugares”.

poético decide vivir hasta la muerte “cruzando lentamente / el otro vasto mar, el de tu sueño” (vv. 20, 21). De manera plena, él quiere todo: “quiero el vasto silencio de la tarde” (v. 9), “quiero sentir la curva de la tarde” (v. 14), quiere lo negativo y lo bueno, en un compendio armonioso que es la vida, aceptando que los momentos, esos “instantes del amor” son tan efímeros e intensos como irrecuperables y cruciales en su vida y, por lo tanto, susceptibles de devenir parte de este diario poético. En palabras de Pedro G. Zorrilla en el prólogo de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), “el instante cualquiera es poesía [...] el poeta jamás muere aunque da vida; es fénix y Proteo; el poeta es su poesía” (Zorrilla, 1977: 5)

El poema es una declaración de intenciones que se repite de manera constante para fijar la idea, pero también de autoconvencimiento; como si el poema tuviera ese valor de proceso de asimilación, terapéutico. Funciona a nivel de gradación el primer verso “y nunca más y nunca”, una epanalepsis que opera como anáfora en los versos primero, quinto, décimo, décimo cuarto y décimo octavo, y en este último se da un *incrementum* semántico, “y nunca más y nunca y al fin nunca” (v. 18). Todo indica un vaciado de sentimientos, una separación entre un momento anterior y un presente, con vistas a un futuro, es decir, el “yo” poético alberga un avance temporal a partir de ese cambio de asimilación respecto a cerrar periodos. El “yo” poético entona un *mea culpa* al no haber apreciado el valor del instante “que nosotros vivimos tan descuidadamente / como si no hubiera sido/ oscura, cotidianamente, deslumbrantes” (vv. 20, 21 , 22). Se alude a ese *tempus fugit* inexorable que le ha sobrevenido sin darse cuenta, anclado como estaba en recuperar un pasado imposible y ha perdido el presente. Así, con esta nueva visión de gestionar el tiempo venidero se cierra la sección y se abre “Otros lugares”, retomando poemas de nostalgia del poemario *Haber estado allí* con “Hubo una vez...” (p. 21), donde se representaba la esperanza: “Todo es aún y nada todavía/ en este instante lento” (v. 17, 18); pareciera pues que el “yo” poético regresa a ese estado anterior en que ansía recuperar “Túnez, Rabat, una sonrisa/ de la fortuna, /ciudades de mi infancia /en oro despertada” (v. 21, 23); sin embargo, esto reafirma la independencia de los poemas y la habilidad de Ascot de integrarlos en un hilo temático, tonal y semántico distintos sin que condicione la cohesión ni comprensión del poema en sí. Para quien pudiera entender esto como ambigüedad por parte del poeta, huelga decir que el poema se integra en dos momentos poéticos y vitales diferenciados y su funcionalidad es perfecta en ambos casos. Es decir, la interpretación da lugar a que la inserción en poemarios distintos se adecúe a la lógica y línea del poemario en el que se incluye. Esto es resultado de una labor de maleabilidad que

se ejecuta a partir de la disposición de las secciones y los poemas y tal organización no riñe con esa intención de diario vital, que se propone en esta tesis, ya que responde a ese fluctuar emocional del individuo que se ha mencionado en anteriores ocasiones. Por lo tanto, debe darse un valor a la ordenación y disposición de los poemarios y ampliar y pluralizar los significados e interpretaciones nuevas que se sobrevienen según su aparición en el poemario y en el tiempo vital concretos del poeta.

IV. OTROS LUGARES

Igualmente como en la primera sección del poemario se hablaba de espacios, aquí se habla también de ellos, pero desde la nueva actitud de tono y estilo escriturario adoptados por el poeta. Así el tema del tiempo que ocupaba la primera y gran parte de la segunda sección, pasa a ser "instantes" en la tercera; el espacio también se relega al desdén que adquiere con el determinante indefinido de "otros". Los espacios aquí también están inundados de memoria y recuerdo, pero desde la positividad —desde el cambio de actitud—, a pesar de que el recuerdo de los espacios de la primera y segunda sección pudiera despertar ternura, siempre conducían a la tristeza y a la frustración de la voz poética. En cambio, en "Otros lugares" es motivo de júbilo y el recuerdo es agradecido, pero no obsesivo, se agradece el poder haber disfrutado del espacio sin el apego que caracterizaba a los de anteriores poemas. El cambio de actitud poética renueva las temáticas desde un nuevo enfoque más vivo. Se incluyen "Hubo una vez..." (p. 77), "Del mar" (pp. 78-79), "D.F." (p. 80), "Abril en Nueva York" (pp. 81-82), "La Panne" (pp. 83-84), "Viaje" (p. 85) y "La costa" (p. 86).

La sección empieza con un valor melancólico a partir del recuerdo con "Hubo una vez" del poemario *Haber estado allí* (1970) y "La costa" de *Seis poemas al margen* (1972). "D.F." (p. 80) se inicia con el mismo tono de nostalgia, desde un distanciamiento no solo temporal y espacial, sino como actitud del sujeto, continuando la pauta marcada en "Y nunca más" (p. 72). Se vale de la anáfora en los versos primero, cuarto, décimo y vigésimo segundo ("esta ciudad ya es vieja") desde el adjetivo "antiguo" que se venía utilizando hasta ahora ha sido sustituido por "vieja", que tiene una connotación peyorativa y una sonoridad velar que aporta intensidad al texto. Hay una intención decidida de transmitir cierto ejercicio del tiempo sobre la realidad, mostrar el deterioro de las cosas ("vieja de cosas recientes, ya gastadas y rotas", v. 5) que repite el adjetivo "vieja" en anadiplosis con el verso anterior, cincelandó la idea, y añade los dos adjetivos "gastadas" y "rotas",

ponderados mediante el adverbio "ya". Además, utiliza la antítesis "recientes" para marcar esa caducidad. Se utilizan términos con significados de letargo, detención y que transmitan, en definitiva, inacción o carencia de vida como son "estanque" (v. 11), "cemento" (v. 11), "desmoronando" (v. 12) —la forma de gerundio dilata la acción en el tiempo, dando sensación de acciones inacabadas— "poco a poco" (v. 12), "callar" (v. 12), "olvido" (v. 12), "estaban" (v. 14), "hablaba" (v. 21) —el tiempo imperfecto suspende la acción sin darle un final— y tiznes de dejadez y desdén ("fritangas", v. 15). El poeta se vale de juegos de contraposiciones para referir a la misma idea de la vejez "nuestra juventud en un relámpago" (v. 17).

A nivel simbólico, utiliza elementos que tienen un carácter neurálgico en su poesía, como es el caso del viento —y similares brisa, aire...—, en este caso la ausencia de este ("porque no tiene viento", v. 22), que clarifica "es decir que no tienen palabras sus mañanas" (v. 23); la carencia del elemento marca la imposibilidad de futuro ("mañanas") y de expresión ("palabras"), por lo tanto, la pérdida de constancia, realidad y existencia. Sin embargo, la música persiste en su presencia ("cruzadas sus ventanas por canciones", v. v. 20) como un nexo de memoria, que mantiene al "yo" conectado de algún modo con ese pasado. Así mismo, se desarrolla "Abril en Nueva York" (pp. 81-82), poema siguiente, que se sostiene en el verso de una canción ("Everything happens to me" se llama la canción) (v. 11) que cercena el poema en dos estrofas y lo vehicula en el contexto concreto de esa canción. La canción fue escrita por Tom Adair y musicada por Matt Dennis, y su primera grabación data de 1940 y es fruto de la colaboración de la Orquesta de Tommy Dorsey con Frank Sinatra; la segunda versión se grabó con Hollywood String Quartet, la versión de Chet Baker es de las más destacadas y pertenece al álbum *It could happen to you: Chet Baker sings* (1958). Se trata de la confesión de un hombre que manifiesta su mala suerte en la vida, aduciendo un sinfín de situaciones contrarias que le han acontecido, y que se entrega a la esperanza del amor —del amor romántico— pero también fracasa en su intento de enamorarse y de enamorar a alguien. Se hace especial mención a estas dos versiones por las referencias explícitas que hace Ascot en *Con la música por dentro* sobre el jazz: "Entre los excelentes, pero a un nivel inferior: [...] Frank Sinatra, [...] habría que añadir a esa lista la de otros músicos —instrumentistas— que ocasionalmente cantan y lo hacen estupendamente: [...] Chet Baker" (García Ascot, 2006: 127). De Chet Baker, concretamente, dedica un amplia consideración respecto a su persona y a su condición de "underrated",

Baker, después de un inicio de éxito estruendoso (y como vemos hoy no demasiado justificado) pasó al silencio y al olvido. Pero su regreso produjo cinco LP que son admirables. Abandonando la trompeta por el *fluegelhorn*, cuya sonoridad es más propicia par lo aterciopelado de su sensibilidad, Baker logra en esos discos un equilibrio rítmico y una plenitud formal que señalan al músico totalmente maduro, sereno, sin exhibicionismos, tocando a gusto y por gusto, que es uno de los fundamentos del gran jazz. (García Ascot, 2006: 130)

Sobre Frank Sinatra apenas aporta algunos apuntes, pero igualmente relevantes para la referencia de este poema,

La verdadera canción-*pop* (descontando la folklórica y el jazz) tiene solo unos pocos intérpretes absolutos. De esos en quien se reúnen todas las cualidades descritas. Son para mí: [...] Frank Sinatra [...] He estado revisando algunos de mis discos de canciones populares norteamericanas (interpretadas por los "grandes" de este repertorio: [...] Frank Sinatra [...] y he reencontrado verdaderos tesoros de música y letra. (García Ascot, 2006: 142, 143).

Ascot gusta en comparar las distintas versiones de algunas canciones que le complacen y con las referencias que se aportan, es muy probable que escuchara ambas versiones de esta canción, de la cual se reproduce la letra por su significación respecto al poema,

I make a date for golf, and you can bet your life it rains
I try to give a party, and the guy upstairs complains
I guess I'll go through life, just catching colds and missing trains
Everything happens to me

I never miss a thing, I've had the measles and the mumps
And every time I play an ace, my partner always trumps
I guess I'm just a fool, who never looks before he jumps
Everything happens to me

At first, my heart thought you could break this jinx for me
That love would turn the trick to end despair
But now I just can't fool this head that thinks for me
I've mortgaged all my castles in the air

I've telegraphed and phoned and sent an air mail special too
Your answer was goodbye and there was even postage due
I fell in love just once, and then it had to be with you
Everything happens to me (Baker, 1958)

En la versión original, de Frank Sinatra, la canción se inicia con "Black cats creep across my path until I'm almost mad I must have roused the Devil's wrath 'cause all my luck is bad" y termina con otra estrofa, que Baker suprime, "I've never drawn a sweepstake or a bank night at a show. I thought perhaps this time I'd won but Lady Luck said "No" and though it breaks my heart I'm not surprised to see you go. Everything happens to me" (Sinatra, 1940). Esta disposición casa con la estructura partida por la canción, el poema presenta dos versiones de Nueva York, pero complementarias, porque el nudo es el mismo.

Es decir, que la distancia reformula el objeto o cuestión del recuerdo y, a menudo, suprime datos, quedando solo la esencia, como Baker interviene la versión de Sinatra.

La primera estrofa comprende una descripción más realista de la ciudad de Nueva York, "hecho a girones de sol y nieve / y alto cielo y azul y una niebla del siglo diecinueve. / Como un enorme tren, como un enorme barco / esta ciudad exhala un vapor muy blanco y silencioso/ y se llena de gaviotas y de latas vacías." (vv. 1-5). Efectivamente, es conocido el fenómeno de vapores neoyorkinos fruto de su sistema de calefacción subterráneo que se inició con la propuesta en el s. XIX del inventor Birdsill Holly y que se implantó en toda la ciudad de New York, estableciendo un sistema de calor artificial que genera esa imagen característica de las grandes columnas de vapor blanco saliendo de las alcantarillas y obnubilando el paisaje. También refiere a los típicos "taxis amarillos" (v. 8), a "Central Park" (v. 8) y al *subway* (v. 9).

En la segunda estrofa también se refiere a locaciones emblemáticas como Manhattan o Queens, sin embargo, las impresiones se basan en percepciones y sugerencias a partir del recuerdo de personas "Abril el Nueva York es volver a ser joven/ en la risa y el amor de Tanguí y Julián,/ [a quien va dedicado el poema] es la sonrisa egipcia de Yolanda" (vv. 12-14). Nuevamente el acto de sonreír y su efecto aparecen como elementos relevantes, otorgando esa dimensión de positividad y convirtiendo el momento en entrañable. Asimismo el viento ("brisa de la tarde del Caribe /, que sopla desde la garganta de Marcia", vv. 17, 18) remite a la cualidad evocadora de este elemento en Ascot y lo contrapone con la de "D.F." (p. 80) "porque no tiene viento" (v. 23).

El "yo" poético se halla sumergido, otra vez, en un ciclo de nostalgia, aunque no tiene ese regusto dramático con el que se habían presentado los poemas hasta ahora. Incluso en el empeño de hipérbole del recuerdo, ya se perciben cambios en el tono, en el léxico y en la ausencia —o moderación— de los recursos estilísticos. Bien parece que el dolor se mitiga, o al menos es controlable por el "yo", tal y como él mismo indica: "—de las que ocurren en Junio o Noviembre—/ pero ésas hoy no me interesan / aunque también son parte de mi vida" (vv. 28-30). Los espacios tienen ese carácter emblemático en Ascot, de ahí que se prodigue en la mención y descripción de ciudades como La Habana, New York, Manhattan, D.F. , Túnez, Rabat..., como bien señala Susana Rivera,

Ascot penetra en las galerías del alma para evocar y así revivir el tiempo ilusionante de su niñez, que no se limita a la geografía de España, ni siquiera a la de Europa; el personaje poético se ciñe fielmente a los verdaderos recuerdos de la infancia, y lo que encuentra en la memoria es un panorama mucho más extenso y coloreado con brillantes pinceladas que connotan alegría, pureza, e inocencia (Rivera, 2017: 324).

*La Panne*²³⁵ se integra en este grupo de localizaciones nostálgicas, esta pequeña ciudad costera de Flandes es evocadora “de un mundo infantil fuertemente marcado [...] por las sensaciones otra vez olfativas y visuales” (Sicot, 2017b: 367). El poema recupera los elementos que se han ido diseminando a lo largo de los poemarios, los símbolos de los recuerdos del poeta: la “sal” (vv. 2, 33), la “espuma” (vv. 2, 22), los “veleros” (v. 4), las “gaviotas” (v. 6), “arena” (vv. 8, 28), “viento” (vv. 8, 33), “mar” (v. 11, 23, 29), “azul” (v. 11, 29), la “playa” (v. 12), “rocas” (v. 14), “mañanas” (v. 22), “luz” (v. 22), “tardes” (v. 24), cerezas (v. 24), “verano” (v. 24), como también se recupera léxico que había ido desapareciendo a lo largo de los poemarios: “desbocados” (v. 4) y “galopando” (v. 7). El “yo” poético describe desde lo que “han visto ojos de niño” (v. 13), remitiendo a una infancia tierna (“cogí saltamontes en cajas de cartón”, v. 26), esa mirada se extiende (“otros mares he visto desde entonces”, v. 29) y, sin embargo, acusa y alude a la imposibilidad del retorno “pero no he vuelto a ver las largas dunas, las queridas dunas” (v. 31). A pesar de la melancolía que pueda desprenderse de la descripción del paisaje, apenas queda ese tono dramático, angustioso, de dolor al que el poeta se entregaba lastimosamente, la añoranza está asimilada como parte integrante del ser “allí he vivido mis primeros recuerdos de salitre” (v. 17), el “yo” poético asume que sus recuerdos se han ido incrementando y que no solo su existencia se basa en aquella infancia perdida, como ya había marcado precedente en algunos poemas de *Haber estado allí* (1970), El poeta como explica Eduardo Tasis, es ahora,

un hombre completamente entregado al mundo, un hombre que parece abandonar el sentimiento de pérdida que en él había impulsado el exilio y que viene presentándose como la condición de todo ser temporal, para estar ya no sólo allí, sino aquí. Ya no lamenta el paso del tiempo (Tasis, 2017: 387).

Se ratifica la evolución y el ligamen entre poesía y vida, legitimando la hipótesis inicial de una poesía de Ascot estrechamente ligada a la idea de diario vital. No solo se trata de un cambio en el individuo a nivel personal, sino que se da una repercusión directa en la gestión de su expresión poética, desaparece la angustia en el tono y las connotaciones se disipan hacia una moderada neutralidad. Es posible achacar estos factores a un estado de vejez, donde el individuo encuentra mayor sosiego en su conflicto personal ante la vida y donde viendo más próximo —y tangible— el final se decanta por una fase más contemplativa, pasiva y predispuesta al presente que se le sobreviene, incluso con ráfagas de un próximo futuro.

²³⁵ Tras este poema se reproduce “El viaje”, “La costa” del poemario *Seis poemas al margen* (1972) e “Imagen de Chopin”, “Ya sabías”, “In memoriam” y “El cazador solitario” del poemario *Haber estado allí* (1970).

V. CUATRO HOMENAJES

Esta sección incluye los poemas “Imagen de Chopin” (p. 91), “Ya sabías” (pp. 92,-93), “In memoriam” (pp. 94-95) y “El cazador solitario” (p. 96), todos ellos incluidos en el poemario *Haber estado allí* (1970). Se trata de una sección que cierra el poemario y, en este caso, su inclusión responde a una cuestión de reedición —sin modificación del texto— de los poemas ya incluidos en el libro anterior. Eduardo Tasis defiende esta práctica como una manera de Ascot de presentar sus poemas

agrupados conforman un manifiesto que recoge [...] lo que quiere que sea su poesía: una poesía que intente salvarse del devenir temporal ante el desarraigo, al recrear desde el recuerdo estados de ánimo de presencia plena que regalan al lector un lugar de comunión con la vida en el aquí; lo que se logra gracias a la capacidad para salvar el ámbito del silencio en el que se percibe el instante, mediante una palabra que no nombra, sino que señala (Tasis, 2017: 388)

“Cuatro homenajes” es una esencialmente una sección de amor, Ascot manifiesta a través de estos poemas conmemorativos el amor, la admiración y el respeto que profesa a *altri*. En la descripción dilatada, minuciosa del momento y el deleite que extrae, así como la expresión del amor a la vida desde la contemplación por un yo atravesado por las vicisitudes connaturales a la condición humana son antesala de un estallido del amor en todo su esplendor en el poemario siguiente.

POEMAS DE AMOR PERDIDO Y ENCONTRADO Y OTROS POEMAS

Este poemario apareció dos años después de *Un modo de decir*, en 1977. Fue “la última colección de poemas inéditos que pudo organizar el propio García Ascot” (Tasis, 2017: 392) antes de su muerte. Aparece dedicado a sus hijos Diego, Soren e Issa y se divide en cuatro secciones: “Final”, “Intermedio”, “Llegada a Teresa” y “Otros poemas”. Las dos primeras constan de cuatro poemas cada una, la tercera de trece y quince la cuarta y última. Se dan rasgos significativos que caracterizan la naturaleza de este poemario a dos niveles—como ya ha ocurrido en poemarios anteriores—: a nivel general, se destacan los inicios *in media res* mediante puntos suspensivos u oraciones coordinadas copulativas introducidas por el nexos “y”, pero se elide el otro componente coordinante, con lo que se da una sensación de continuidad desubicada, aunque también pudiera tener cierto valor

coloquial propio de las muletillas fonéticas de la lengua hablada o incluso enfático²³⁶. Priman las estructuras paralelísticas entre las estrofas, con ese valor de espejo que va tomando matices, con el recurso habitual de *gradatio* en Ascot, así como en la composición de cuatro secciones con una distribución de poemas de a dos. Abundan, también, los símiles y las preguntas retóricas y el estilo anafórico. Todos los poemas giran temporalmente sobre un "hoy", hay una clara intención de presentar con vehemencia el presente sobre el recuerdo. El lector divisa un panorama distinto al que hasta ahora se había definido con el recuerdo. Precisamente ya se apuntaba en las secciones de "Los instantes del amor" y "El tiempo y lo que pasa" de *Un modo de decir*, donde la memoria se iba derritiendo, como los relojes en la icónica pintura *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí. En efecto, el recuerdo se halla en el sujeto, pero su consistencia se torna coloidal, escurridiza; persiste, sí, pero diluida.

Este poemario se desvincula de la intertextualidad que se había establecido entre *Estar aquí* (1966), *Haber estado allí* (1970) y *Un modo de decir* (1975), que formaban un conjunto muy cohesionado, donde los poemas se integraban —repetían— en distintos poemarios, dando sentido y legitimidad a ese fluctuar vital traducido poéticamente, además de consistencia a la independencia del poema que es susceptible de ser ubicado en distintos contextos o marcos poéticos. Eduardo Tasis lo describe como "una recopilación de los amores perdidos por el paso del tiempo, pero encontrados en el recuerdo y la palabra; palabra que nos permite revivir el sentimiento de presencia que revelan los amores, para, desde ella, poder vivir la presencia" (Tasis, 2017: 392). En *Del tiempo y unas gentes* (1986) se recogerán el poema de mismo título que el poemario y "La obra". Es este poemario un reflejo de cómo el exilio atraviesa al sujeto y lo transforma. Hay en el exilio otros sentimientos aparte del desarraigo, el dolor, la congoja, para Ascot —y para muchos otros artistas— el exilio es fuente de creación, es inspiración y motivo de reivindicación identitaria porque "aunque el exilio es de por sí territorio de nostalgia, de pérdida y lamento por lo que se ha dejado atrás, y deseo de presencia, de volver a estar allí, la segunda generación vivirá esta experiencia de una forma muy particular" (Tasis, 2017: 378). "Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas" (1977) es prueba de esa particularidad de los miembros de segunda generación por su condición de hispanomexicanos. Este poemario está henchido de sentimientos positivos, de aliento de vida, de pulsión vital. El recuerdo es afable y no detiene el avance del ciclo que la experiencia del amor entraña, la nostalgia se asimila a la naturaleza efímera del amor. Hay

²³⁶ A nivel de sección se detallan en cada una de ellas de manera específica.

un detenimiento en la descripción de la beldad física, prestando atención a las transformaciones que sufre el cuerpo a partir del tiempo, pero siempre con una visión de progreso: "contempla" cómo la amada se desvanece en "sombra", se transfigura en "fuente" (agua que nos remite al ayer) e imagina un futuro en el que su cuerpo será ya "otra flor" que le devolverá "su tiempo", el tiempo que en ese justo instante está viviendo" (Rivera, 2017: 335). Este es uno de los motivos principales que incitó la presente tesis, el hecho de dar a conocer la pluralidad de la obra de Jomí García Ascot en su contexto personal de exiliado de la llamada "segunda generación", para visibilizar la pluralidad temática, pero también de los individuos desde su singularidad. El estado de "exilio" a nivel literario es una condición del individuo, y huelga decirlo, va mucho más allá que un repertorio de lamentos desgarrados o cuadernos de nostalgia y este poemario se encarga de demostrar cuánta alegría de vivir puede darse desde ese estado que condena, pero que también reafirma.

I. FINAL

Resulta extravagante titular final a la primera sección de un poemario, si no se atiende a la estructura de continuidad que Jomí García Ascot pretendía dar a su obra poética, esta es una prueba más de esa voluntad continuadora, de ese diario vital a través de sus poemas. Esta sección incluye, "¿Qué mentiras esconden hoy tus ojos?" (p.15), "Hoy Gina" (pp. 16-17), "Tú que no sabes" (pp. 18-19) y "Despedidas" (pp. 19-20). Esta sección se destaca por su estilo anafórico, la repetición con valor de *enumeratio* que dilate la descripción. Del mismo modo presenta características compartidas con las otras secciones como el inicio *in media res*, las preguntas retóricas iniciales y estructuras de coordinación mediante la conjunción "y".

Con una pregunta se inicia el primer poema de la sección y poemario que comparte título con el primer verso. Se trata de un inicio doblemente llamativo, por la pregunta en sí, y por su condición de oxímoron, "¿Qué mentiras esconden hoy tus ojos / sinceros como el agua o como la paja" (vv. 1, 2); resulta un oxímoron afirmar que la cualidad de sinceridad albergue mentira en ella y además se equipara a la claridad —transparencia— del agua y ala sencillez, simplicidad —y fragilidad— de la paja. El tratamiento de los ojos que se da recuerda a la célebre Rima IV bequeriana y conecta con el prólogo de Zorrilla del poemario,

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando

al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía! (Bécquer, 2015: 56)

El juego del poeta además se extiende al final de la *interrogatio* “lentos de sombra vaga que interrogo/ con la herida que queda en mi mirada?” (vv. 3, 4), se descubre la interpelación de un “yo” a un “tú”, que encarna una amada, recuérdese que “la futilidad de las identidades o existencias, transmutadas en los pronombres "tú" y "yo", que, platónicamente, representa lo esencial, universal y preexistente” (Serés, 1996: 359). Se deduce que la herida de la mirada del “yo” poético es, pues, una herida de amor. Esta herida que se recupera enlaza con la tradición literaria de que,

La constante recreación—*cogitatio*—de la imagen de la amada en la *phantasia* supone que dicha imagen ocupe, mediante los espíritus vitales y enteramente su alma, o sea, su "hábito"; también implica que la imagen, en tanto que transportada por el *vehiculum animae* que son los espíritus, salga por dichos espíritus animales a través de los ojos y se refleje en el agua. (Serés, 1996: 310-311)

Además de corroborar ese vínculo —intercambio— amoroso, se incide en la existencia de un amor carnal (“eres calor lejano, mal asido”) que se recupera a través del ejercicio de la memoria (“yo fijo tu imagen, la distancia en que te quiero”, vv. 7, 8), ya que,

El amor ("sensitivo") se renueva simplemente imaginando, pues la visión es una pasión que el color imprime en el aire, y de este pasa al ojo, en cuyo elemento acuoso se refleja como en un espejo; el movimiento o pasión producido por la sensación es conducido después a la fantasía, que puede producir el fantasma incluso en ausencia del objeto percibido, merced a la memoria [...] Estrechamente unida a la fantasía, la memoria, que funciona a modo de almacén de imágenes, pues sin ellas (sin fantasmas) no podría haber inteligencia. (Serés, 1996: 55-56).

El amor en distancia se describe como la *immoderata cogitatio* en la que “el continuo recuerdo de la imagen de la amada ausente” (Serés, 1996: 196) reactiva el amor que en el algún momento se sintió. Obsérvese, por ejemplo, como Castiglione también habla de esas heridas infligidas por amor que no sanan, y a las que Ascot alude en “herida que queda en mi mirada” (v. 4),

Quien dize que'l ausencia causa olvido
merece ser de todos olvidado.
El verdadero y firme enamorado
está, cuando stá ausente, más perdido.
Abiva la memoria su sentido;
la soledad levanta su cuidado;
hallarse de su bien tan apartado
haze su desear más encendido.
No sanan las heridas en él dadas
aunque cese'l mirar que las causó,
si quedan en el alma confirmadas.
Que si uno'stá con muchas cuchilladas,

porque huya de quien l'acuchilló,
no por eso serán mejor curadas. (Castiglione, 1994: LXXXV)

La nueva postura del "yo" poético desencadena una re-significación de algunos elementos como es el caso de la "sombra". El poeta asume que el amor es luz y sombra y que el individuo debe integrar ambos para poder amar y ser amado —en todas las manifestaciones de amor existentes—. La negatividad que se asociaba a la sombra se incorpora al placer como indisoluble, como ocurre con el miedo, "Y eres también tu miedo, como un pozo / que centra su silencio en la mañana / y deposita sombra en cada gozo" (v. 9-11). El amor motiva esa transformación en la concepción de la vida y su gestión. Se trata de un revulsivo a nivel emocional, pero, tiene un efecto directo sobre un cambio de actitud y pensamiento, por lo tanto, lo es también a nivel mental. Estas emociones, sentimientos se suscitan a través del pensamiento, como así denotan los primeros verso de "Hoy Gina" (pp. 16-17), poema que sigue: "Hoy Gina, cuando pienso en ti / se me remueven cosas muy profundas" (vv. 1, 2). El adverbio de tiempo marca una distancia entre los sujetos, los pensamientos son recuerdos que el poeta restablece a través de la memoria, y la imagen de la amada le suscita. El poema se estructura en tres estrofas, en cada una de ellas predomina un tiempo verbal distinto, la primera con valor de presente, pero que se traslada a un lugar mental, un espacio recreado de la memoria "en ese lugar" (v. 3). El demostrativo es indicador de la distancia y después la *enumeratio* a partir del relativo de lugar "donde" que, además, se enfatiza con la propuesta disyuntiva —en el sentido de pluralizar opciones, más que de procurar la elección por una u otra— mediante "o", "o donde callas ...", "o donde hablamos...", "o donde juegan..." que también sugiere cierta vaguedad (vv. 4-6). En esta estrofa las formas verbales se establecen en presente de indicativo: "pienso" (v. 1), "remueven" (v. 2), "yaces", "callas" (v. 4), "hablamos" (v. 5) y "juegan" (v. 6). En la siguiente estrofa, la acción se inicia con un suceso ocurrido con carácter reciente, marcado por el pretérito perfecto compuesto, "te me has quedado" (v. 7). La estrofa se caracteriza por la descripción relegando la acción a tres únicas formas verbales, la otra es un gerundio que dilata en el tiempo el acto ("sigue llenando") y contrasta con la acción principal, que se introduce mediante una subordinada adverbial de tiempo ("cuando pienso en tu paso", v. 10) y que enlaza con el primer verso. La tercera estrofa actúa como compendio y sube un nivel en la *gradatio* de acción, así presente y pretérito perfecto se combinan y compenetran y dan lugar a una forma de futuro: "yo sé que te he querido, te he querido, / y sé que en este tiempo y la distancia / seguiremos queriendo nuestra ausencia" (vv. 23-24).

A nivel estilístico se decanta por las estructuras anafóricas “o” (vv. 5, 6), “en” (vv.8, 9), “y” (vv. 11, 14, 15, 24) y “como” (vv. 18, 19) que, además, es un símil con valor de repetición con gradación y enfático, “como una flor / como esa misma flor” (vv. 18, 19). Las repeticiones también son frecuentes y “tú que eres tú y a la vez o lo eres / por ser más tú que tú” (vv. 21, 22) y la anadiplosis (“te he querido, te he querido”, v. 23). También se destaca la *enumeratio* central de la descripción de la amada que se vale de la coordinación polisindética de “y” para dar esa sensación de suma incesante: “y tu grácil torpeza / campesina y princesa / hecha de trigo y paja y terciopelo antiguo / y de jarras de barro y de nieblas de Whistler / y siega de verano y atardecer de otoño / delirios y pasteles, fresas con crema y sombras” (vv. 11-16).

El retruécano de la estrofa final con el intercambio de “tú” en la posición de sujeto y atributo de manera paralelística (“tú que eres tú y a la vez o lo eres / por ser más tú que tú, vv. 21, 22) da pie al título del siguiente poema “Tú que no sabes” (pp. 18-19), que se inicia, aparentemente, in media res, tras los puntos suspensivos y la coordinación del nexo copulativo “y” a la que le falta el primer término de coordinación. Sin embargo, si se realiza una lectura en el orden propuesto, es decir, teniendo en cuenta los versos finales del poema anterior se consigue una estructura lógica y se extiende el recurso hasta el título del poema presente. Si se le quiere dar ese valor independiente al que se alude constantemente en esta tesis a propósito de la funcionalidad de los poemas de Ascot, en este caso, sería el propio título del poema que tomaría parte en la estructura coordinante, siendo la oración en primer término y el verso la segunda oración de la proposición subordinada, esta situación también es posible y gramatical. Por eso se insiste en el doble valor de los poemas de Ascot y lo importante que resulta su ordenación y su reaparición en distintos poemarios. Esta independencia también se muestra como círculo cerrado teniendo en cuenta el título y el verso final, “Tú que no sabes” y “y que no sabe” (v. 26) —refiriéndose al mismo “tú”, pero lo hace en tercera persona, “... lo que tú no sabrás ni entenderás / tonta mujer que quise/ y que no sabe” (vv. 24, 26). Obsérvese como se repite la estructura de inicio con puntos suspensivos y con “lo que”. Por eso se puede postular que el poema se estructura en tres estrofas; la primera (vv. 1-5) y la última (vv. 24-26) funcionan a modo de inicio y cierre con esa semejanza paralela y la segunda (vv. 6-23) actúa como núcleo de concentración poemática. Esta estrofa condensa el mayor número de recursos estilísticos, además de por la extensión, porque el poeta llama la atención de esta manera del lector. Exceptuando los tres primeros versos de esta estrofa y el verso décimo sexto y el vigésimo, todos los versos son anafóricos, del verso noveno al décimo segundo, con “su/sus” y del

verso décimo tercero —que combina las dos anáforas “y”, “su”: “y su nocturno resplandor” — al décimo vigésimo tercero con la conjunción “y” que además aporta esa sensación de *enumeratio* con valor de *amplificatio*. Además en los versos décimo cuarto y décimo quinto, por un lado, y en el verso décimo octavo, décimo noveno y vigésimo, por el otro, se da, también, una repetición polisindética de “y”, “Y lo que tú me importas y mi vida / y mis horas llenas de ti y mi silencio”; “y tu pecho de miel y de cosecha / y tus caderas y tu olor de cosa fresca / niña y mujer, de amanecer y pan y de todas las noches”.

A nivel temático, se manifiesta un “yo” reprochador de la actitud inconsciente de la amada, que no valora “el vasto amor” (v. 6) que él le profesa (“no sabrás ni entenderás”, v. 24), este resquemor provoca que acabe por insultarla desde su indignación, “tonta mujer que quise” (v. 25). La transición que se da del paso del “tú” a la tercera persona es un mecanismo lingüístico que refleja el distanciamiento que el “yo” quiere constatar en esa fase del amor del distanciamiento. En la sección se hace de manera progresiva hasta llegar a “Despedidas”, último poema de “Final” (pp. 13-21).

“Despedidas” (p. 20) muestra un alejamiento tal que el “yo” no participa de la acción que se describe, se hace desde una visión periférica, con actitud de narrador heterodiegético a nivel extradiegético con focalización cero, ya que anticipa las acciones de unos personajes ajenos. Del “tú” y el “yo” conocidos se alude en la segunda estrofa a “la pareja” (v. 7), el artículo determinado apunta a un cierto grado de conocimiento. Posiblemente, como ocurría en el poema anterior al referirse al “tú” en tercera persona, se puede postular que esa pareja, efectivamente, corresponde al “yo” poético y su amada. El verso segundo sugiere esta idea, “este mismo silencio”, con el demostrativo de proximidad y el adjetivo de igualdad. Si se atiende, estrictamente, a este posicionamiento borrado del poeta, se podría decir que incurre en una situación de paralipsis²³⁷, en tanto que ese “descuido” es totalmente intencional.

El poema se divide en tres estrofas, con estructura paralelística a modo de círculo con inicio y cierre anafóricos: “Todas las despedidas llevan dentro” (vv. 1, 14); el segundo verso “este mismo silencio” aparece en el décimo quinto amplificado y en un grado mayor, “el silencio absoluto de la muerte”. Al contrario del poema anterior, los recursos estilísticos se distribuyen de manera homogénea. En la primera estrofa (vv. 1-6) aparece la estructura polisindética con función enfatizante de la *enumeratio*, mediante la preposición “de”, “Rodeados de aeropuertos, de calles a las doce, / de máquinas de escribir o ruidos de

²³⁷ Se emplea terminología narrativa en la medida de que esta tesis postula un valor de diario poético, as vivencias tienen esa condición de narración.

cubiertos,/ gritos de vendedores, altavoces o timbres, teléfonos y niños" (vv. 4-6). En la segunda estrofa, se destacan las anáforas "con que" (v. 10, 12) y en la última estrofa las anáforas "el" (vv. 15, 16) y el final telegramático del verso décimo noveno al vigésimo quinto, "una gota / o el saltador de garrocha / que / no / pasó / la / barra".

Este final abrupto concentra toda la atención del lector con la visual imagen a "cámara lenta" (v. 17) de un saltador de pértiga que "no/ pasó/ la/ barra/" (vv. 23-25), el lenguaje intenta imitar la cadencia temporal de un objetivo con la función de *slow motion*. Aquí se revela que el poeta ha descrito y dispuesto el poema como si el lector asistiera a un film y aunque no es algo excepcional, sí lo es el hecho de la adaptación lingüística para frenar la lectura a modo de esta técnica de proyección de imágenes a un tiempo modificado. Los encabalgamientos, habitualmente, se emplean con una intención fónica, en este caso se persigue calcar o emular la dilatación del segundo en el tiempo de la imagen, forzando el tiempo que se emplea en la pronunciación de la palabra. Se fuerza este efecto a nivel metaliterario a partir del nivel lingüístico, la analogía recuerda como si un lector estuviera escuchándose a sí mismo hablar a cámara lenta. Esto evoca que la despedida se alargue y genere un suspense ("el eterno momento suspendido", v. 16) que, finalmente, genera una decepción ("no/ pasó / la/ barra", vv. 23-25). La analogía se extiende en el esfuerzo —físico, en caso de la pértiga— que genera el conseguir una meta, que después se quiebra y conduce a la derrota, pero también aparece el símbolo de la "gota" (v. 19), que está aludiendo a la pérdida de lo especial, lo particular para derramarse, bien sobre un líquido y reducirse a la pérdida de entidad, bien sobre una sustancia y secarse. El poema termina con un tono de abatimiento, pero desde el distanciamiento, la no intervención del "yo" poético está revelando esta postura alejada, asumiendo la pérdida y dispuesto a recordar "con que, más tarde, verán aquella foto/ o encontrarán un peine y una llave,/ con que, por fin, escucharán ya noche/ aquel concierto o el zumbido del elevador", el instante de amor que se suscitó en ambos individuos desde una nostalgia afable.

II. INTERMEDIO

Con este tono se inicia la segunda sección del poemario, "Intermedio", también se trata de una sección breve con cuatro poemas, "Primera impresión" (p. 25), "Poema para ti" (p. 26), "Poema un poco disparatado" (pp. 27-28) y "Victoria Delpiero en Nueva York" (p. 29). Comparte con el resto de secciones el carácter de repetición, estructuras

paralelísticas, los inicios *in media res* y las preguntas retóricas. Los poemas de esta sección se consagran alrededor de la figura de Victoria Delpiero. El título de la sección aventura un movimiento inverso, el poemario se iniciaba con un "final" y ahora indica un "intermedio", un tramo previo. Es importante entender este carácter de *flashforward* como una alteración del poeta para trabajar el sentimiento desde una mirada prismática, donde el lector pueda percibir que la evolución —que se había planteado desde una progresión muy paulatina, con episodios de estancamientos— es realmente significativa. Con esta exhibición de extremos se comprueba la envergadura del cambio en el sentimiento y en su gestión. Así pues, de la despedida, el poemario se traslada a la "Primera impresión" (p. 25), que es el título del poema que abre la sección. Se trata de un poema que plantea el equilibrio del sentimiento, desde la armonía de contrarios, como el "yo" plantea un "raro equilibrio" (v. 6), y es que el poema se sostiene entre oxímoron que construyen una realidad balanceada, "valor-vulnerable" (v. 7), "frágil-fortaleza" (v. 7), "me es nuevo" (v. 9) "he sentido un oscuro pellizco de nostalgia" (v. 16). También aparecen oxímoron menos tangibles, más evocadores, como es el caso de la alusión de la "penumbra"(v. 4) en contraste con "el claro cristal" (v. 2) y la "presencia viva" (v. 3) y que el mismo poeta advierte en aclaración "—curiosamente abierta—": "ese claro cristal inteligente/ atravesado de presencia viva/ y de penumbra —curiosamente abierta— a minuciosas y entrañables melancolías."

Además de las anáforas —que en este caso no tienen una relevancia destacable— y de la estructura repetida de "sospecho que" (vv. 10, 19) con repercusión meramente rítmica, se destaca el juego de la deixis a partir de los demostrativos, según su grado de cercanía con el "yo". Se diferencia entre "ese" (vv. 2, 6), en que la proximidad es media, pero fácilmente reconocible, y "aquellas" (v. 17), "aquel" (v. 18) que implican una distancia temporal y espacial. Esto demuestra que el orden cronológico ha sido adulterado de manera intencional en el poemario para presentar el sentimiento, la emoción por encima de la importancia de la acción.

El poema regresa a las formas de "yo" y "tú" como participantes, la focalización vuelve a centrarse en los amantes y en el siguiente poema aparece el nombre como vocativo, Victoria, que inicia el verso y recibe el título "Poema para ti" (p. 26), que confirma a quién va dirigido, y, también, la pregunta retórica "¿cuál es el secreto lento, entretejido, / que navega en tu ser, que cruzaba esa tarde/ de gran silencio lleno, preñado de campanas?" (vv. 1-3). Se establecen ciertas conexiones con el poema anterior, el uso de estructuras aclaratorias, la utilización —no baladí— del término "curiosamente" (v. 13) y la evocación

directa al verso del poema anterior, "Todo, difícil de explicar porque me es nuevo" que se recoge aquí "¡Qué difícil me resulta creerte! Advenida, acudida/ a un llamado que no hice, a una voz que no di" (vv. 16, 17), alude a esa novedad que genera descreimiento, desconfianza, y, nuevamente, se menciona a la voz, en este caso, como ya ocurría en *El grito*, una voz que no reconoce, pero que se sabe suya: "y que soy yo" (v. 18). El "yo" relaciona la voz con la palabra, que en este poema sí son funcionales. "Acudes como cuando la palabra / convoca la cosa que es nombrada" (vv. 4, 5), pero como ocurre con "la voz" no fue producto de una acción propia ("un llamado que no hice", v. 17). No obstante, el poema se inicia con el vocativo, que apela a la amada y le atribuye el peso de los sentimientos que experimenta. Así pues, el lector vuelve a desenvolverse en un juego de oposiciones que, al contrario de lo que pudiera parecer, permiten una estabilidad coherente y funcional a pesar de todo.

El poema tiene un código entre enamorados que el lector no puede descifrar, solo elucubrar sobre la referencia. Cuando el "yo" menciona Azurduy, un municipio perteneciente a Bolivia, obsérvese que el poema anterior se ubicaba en Buenos Aires que y el poema siguiente dará tres localizaciones más. Esto casa con la idea de ruta, movimiento, per también de la dificultad de asentamiento característica del exiliado. Claudio Guillén lo define como un "diaspórico [...]. El exiliado está en Estados Unidos, está en México, pero es completamente de otro sitio. Es una división entre el ser y el estar" (Guillén, 2017: 194). Por eso es tan relevante el final del poema "Estar aquí" (1966: 13-14) que, además, da nombre a uno de sus poemarios. Ya se ha hablado de la deixis como forma lingüística, pero también ontológica en la condición de los exiliados, sin embargo debe advertirse cómo Jomí también manifiesta un gusto, un deleite, una fascinación documental por los espacios que vienen determinados por el sentimiento, algo que Guillén considera también como propio de aquellos que han padecido las eventualidades del exilio,

Si eres un hombre que escribe sobre todos los detalles del mundo que te rodean, si eres por ejemplo reportero, o si eres un novelista de tipo realista en que tus personajes están totalmente identificados con la ciudad, el paisaje, el campo que les rodean, el momento social, el momento histórico, las condiciones sociales y te colocan en otro sitio, es difícil continuar [...] pero si eres un artista, un pintor, un músico, un poeta que estás tratando de desentrañar lo esencial de la vida, de encontrar el sentido que tiene todo esto, no es un sentido local, es mucho más importante, es el amor, es el sol que entra todas las mañanas por las ventanas, es la amistad, es la música, todas estas experiencias ¿no existen en el exilio? A lo mejor las descubres en el exilio; de modo que hay una cierta potenciación, que creo que sí puede tener lugar y que tiene lugar. Y que puede compensar el problema humano, personal de rehacer una vida en un mundo extraño sin amigos y sin familia. (Guillén, 2017: 196)²³⁸

²³⁸ Fragmento de una entrevista de Silvia G. Ponzoda a Claudio Guillén para la Biblioteca Virtual Cervantes en 2003, reproducido en Gómez (2014)

Efectivamente, se observan estas características en Jomí y en él tienen un grado mayor puesto que además de poeta, es artista, pero también publicista, incluso ensayista/periodista. Se comentaba en sus datos biográficos el don de observación de la realidad y su capacidad de adecuarla, transformarla para una utilidad, esto es lo que Ascot es capaz de armar con su poesía. En un "Poema un poco disparatado" (pp. 27-28), Jomí manifiesta "— Foro 6, Churubusco, Distrito Federal—/ que quedó consagrado en la memoria de mis años/ como el lugar más hermoso e inesperado/ a primera vista del abrigo forrado de borrego/ y de a cara más dulce que imaginara Vermeer/ O Piero della Francesca." (vv. 9-14). El "yo" poético va elaborando un constructo a partir de impresiones, emociones con concreciones de la realidad pasada y presente, trabajando en la forja de la ansiada identidad a través de las vivencias y la experiencia que va recopilando. En "Sobre el arte de escribir", Ascot recoge esta declaración de Antonio Machado: "Los poemas de nuestra vigilia, aún los menos logrados, son más originales y más bellos y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños" (Ascot, 2002: 19), que recoge la idea de "Poema un poco disparatado" (pp. 27, 28). Además, también aparece una coincidencia con otra de estas sentencias de su catálogo de "citas favoritas" de Marcel Proust en la que se menciona a Vermeer de manera explícita:

"...el estilo, para el escritor, así como el color para un pintor, es una cuestión no de técnica sino de visión. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera en que nos aparece el mundo, diferencia que, si no estuviera el arte, permanecería en secreto eterno de cada quien. Solamente por el arte podemos salir de nosotros, saber lo que ve otro de este universo que no es el mismo que el nuestro y cuyos paisajes nos seguirán siendo tan desconocidos como los que puede haber en la luna. Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo —el nuestro— lo vemos multiplicarse y así como artistas originales, tantos mundos tenemos a nuestra disposición, más diferentes los unos de los otros que los que ruedan en el infinito y que, muchos siglos después de haberse apagado el fuego de que emanaban —se llamara Rembrandt o Vermeer— nos siguen enviando sus especiales rayos" (Ascot, 2002: 18)

Se da una subversión en el movimiento, que se presenta en contraste con el estatismo de terceros ("pasábamos, los cristos del museo nos asistían / caminar por un tiempo para ellos detenido", vv. 10, 11), el nosotros (tú y yo) realiza una acción frente a la detención del entorno, en este caso el estatismo viene del exterior y la acción —que se desarrolla desde el aspecto imperfectivo— se lleva a cabo por el "yo" y el "tú". No hay que olvidar, sin embargo, que se trata de una remembranza de sucesos anteriores que persiste como "sello de labrada piedra" (v. 20), el recuerdo se sostiene "en la mano cerrada" (v. 22), por lo tanto es accesible, y le remite a "estar aquí" (v. 23). No hay amargura en ese "estar aquí", se empiezan a construir recuerdos en ese nuevo espacio del exilio, llenos de

amor, que todo lo remueve, una entrega a la locura, al disparate, "ser mitad en la dulce locura de andar por ahí como una fruta" (v. 19).

El poema también presenta características estilísticas similares al resto de poemas y, aunque en menor grado, tiene varias repeticiones, como la epanaplesis del primer verso "y otra vez, y otra vez", y las anáforas mediante la conjunción "y" (vv. 1, 6, 13, 15, 23, 27, 30). Destaca, sin embargo, por los juegos de palabras a partir del políptoton con "decir", "—siempre de lo mismo, es decir de todo— / quedan más cosas por decir, / más cosas por decirte y menos dicho" (vv. 3-5), además se juega con las oposiciones todo/ más, más / menos. Este trabalenguas forma parte de un circunloquio que critica al lenguaje y así se manifiesta en los siguientes versos: "y casi estoy volviendo al buenos días/ al hola quién es usted, casi al silencio/ a la primera mirada" (vv. 6-8), en los que el "yo" poético ante ese galimatías lingüístico regresa al lenguaje más primario, al visual —recuérdese que la *visio* es el acto más puro y conecta a los amantes—, "la mirada", paulatinamente se reducen las palabras, en una *gradatio* inversa.

Aparecen figuras destacadas de la pintura y la filosofía que computan como términos de los símiles que propone el "yo". La hermosura se compara a partir de la imaginación de los pintores Piero della Francesca y Vermeer ante la plasmación de alguno de sus cuadros y se invoca la figura de Martin Heidegger —en realidad las traducciones de los términos filosóficos propuestos en su obra— para recrear "ese ser-ahí que encuentra su ser en el instante presente" (Tasis, 2017: 393). Esto consolida el título que lleva la sección, el "yo" poético se encuentra inmerso en esa forja identitaria en momentos de su presente —en estado y en estadio—, "El ser-ahí es su presente. Todo lo que le sale al encuentro en el mundo, le sale al encuentro como parándose en el ahora; así le sale al encuentro el tiempo mismo, tiempo que el ser-ahí es en cada caso, aunque sea como presente" (*Apud.* Tasis, 2017: 393). Ascot manipula los términos "ser-ahí" y "ser-aquí" de la traducción de Heidegger y lo transforma en "ser-para-ti" (v. 17).

En la fragua de la identidad de un "yo" entregado al presente —al instante del amor —en el que parece expansionarse, crecerse— se hallan algunas oposiciones complementarias, "mitad" (vv.19, 20) y "llenas" (v. 21), que evocan al equilibrio descrito en poemas anteriores. Asimismo, confiesa sentirse desconcertado ante memoria, verdad y creación: "y yo ya no sé qué invento o que me invento la vida / para sentirme otra vez persona hecha de tiempo" (vv. 15, 16) y esta es la prueba de que el "yo" poético empieza a soltar recuerdos para dar espacios a otros nuevos. Es arriesgado tildarlo de "nuevo nacimiento" o un "nuevo inicio", simplemente sucede como lógica en el desarrollo del ser

aunque genere desorden (v. 26) y no haya gestión previa ("y qué carajos voy a hacer contigo / si ya están en mi vida", vv. 27, 28), pero el "yo" se deja a la deriva de ese sentimiento, que se alude como "hasta la pepa misma del instante" (v. 29) —se entiende el instante del amor— "como góndolas absurdas/ bellas hasta decir oh basta" (vv. 32, 33). Es decir, tan idílico que no debe interrumpirse, dejar que el instante fluya, hasta agotarse o consumirse de esa belleza o perfección que en ese momento le sugiere. En esa deriva se embarca el poema siguiente que arranca con el inicio de la anáfora "y" dándole una continuidad a los poemas "y navegas, navegas..." (v. 1).

"Victoria Delpiero en Nueva York" (p. 29) cierra la sección "Intermedio". Estilísticamente se destaca por las numerosas anáforas "y" (vv. 1, 5, 6, 7, 10, 14, 19), "la musa" (vv. 12, 13), "ni" (vv. 15, 16), y repeticiones "navegas, navegas" (vv. 1, 19), "la musa" (vv. 12, 13) —que forma parte de una *enumeratio* junto a las anáforas— "calle por calle" (v. 20), "cigarro por cigarro" (v. 20), "hace ya muchos años" (vv. 23, 24) . De un estilo esencialmente activo, el poema regresa a un modo más descriptivo, la acción se absorbe a través de los participios —adjetivos verbales— "labradas" (v. 9), "venida" (v. 14), "sorprendidos" (v. 16) , "inesperada" (v. 18), "tenido" (v. 22) o verbos estáticos "sostienen" (v.10, 11), que se repite tres veces en apenas dos versos para enfatizar el estatismo. El movimiento, el avance se frenan por las repeticiones que recrean un ambiente en bucle, unido a la indefinición que se evoca "en una vaga siesta de persianas doradas" (v. 17).

Este parón temporal también se percibe desde la comparación con el resto de poemas que se establecían sobre el presente "hoy" y sin embargo el presente poema se ancla en el ayer "o ayer, quizás ayer" (v. 25). En *En el balcón vacío*, la voz de María Luisa relata "5 años después de la guerra, 9 años después de la guerra, 20 años después de la guerra. Y después se hace corto" (Elío, 2021: 166), percepción del tiempo que aquí se refleja en los últimos versos "hace ya muchos años, / hace ya muchos años / o ayer, quizás ayer." (vv. 23- 25).

Se recuperan los colores "blancos" (v. 3), "azules"(v. 3), "verdosas" (v. 8), "doradas" (vv. 8, 17), "amarillos" (v. 12) que insuflan cierta vitalidad al tono pausado y ralentizado, además de las repeticiones, también en los elementos que se describen, que sugieren antigüedad, incluso decadencia, "que sostienen gárgolas que sostienen esferas/ que sostienen musas desconocidas" (vv. 10, 11). No obstante, ese estatismo se contrasta con la acción de navegar, que aunque también es vaga, implica movimiento hacia un punto concreto y que da nombre a la tercera sección del poemario, "Llegada a Teresa".

III. LLEGADA A TERESA

Tercera sección del poemario, es la más extensa de las cuatro, consta de quince poemas: "Eres, Teresa Clapp...", (p. 33), "La imagen de tu rostro" (p. 34), "Poema de ventanas y cocinas" (p. 35), "Otro poema" (p. 36), "28 de marzo" (p. 37), "Las palabras" (p. 38), "Y después del amor" (p. 39), "Después, antes, después" (p. 40), "Teresa en lejanía" (p. 41), "Tepotzoltán" (p. 42), "Taxco" (p. 43), "Tu sonrisa" (p. 44), "Qué haremos amor" (p. 45), "El domingo en la tarde" (p. 46) y "Otra vez tu sonrisa" (p. 47). Eduardo Tasis considera que esta sección "simboliza la llegada al Eros platónico" (Tasis, 2017: 394) y, efectivamente, el "yo" poético parece atracar en un puerto —otro puerto, un amor en cada uno de ellos— donde el sentimiento del amor le recibe, se suma a las experiencias anteriores, así que da una sensación de "viaje" como si se tratara de un protagonista que llevara a cabo los consejos del *Ars amandi* de Ovidio.

"Eres, Teresa Clapp..."²³⁹ continúa con el estilo de anáforas y repeticiones de los poemas anteriores, se destaca por la utilización de los símiles y las coordinadas disyuntivas en las que se ofrecen alternativas de imagen o posibilidades "o como aquella película de Murnau/ o Stanley Donen." (vv. 17, 18). Los participantes del poema vuelven a ser un "tú" y un "yo" amparados bajo la universalidad de un "nosotros" universal "que ya sabemos" (v. 3). De nuevo se desarrolla un gusto por los oxímoron, "milenaria novedad" (v. 7), "imposible y cotidiana" (v. 12), "improbable y presente" (v. 13), y aparecen algunas referencias culturales, esta vez de cine, "aquella película de Murnau" (v. 17). Otro de los oxímoron, aunque no es estrictamente lingüístico, sino conceptual, se da en el segundo y tercer verso, "tienes la calidad de los milagros / que ya sabemos que no suceden" y, sin embargo, el "yo" está ante esa presencia improbable (v. 13), pero real, "'Eres, Teresa Clapp...", se nos presente como aquella que posee "la calidad de los milagros" que revelan "la sorpresa inédita del ser" (Tasis, 2017: 394). El hecho de ese encuentro de "amor" —e identidad— que ya no se esperaba por parte del "yo" se califica de milagro y sorpresa; Ascot, por supuesto, está recreando uno de los tópicos literarios del amor²⁴⁰, Cabe destacar el espacio formal que aparece en el vigésimo verso, como previamente había ocurrido en "Poema para ti" (p. 26), "el espacio en blanco, tan común en la obra de García Ascot, que marca una pausa en la lectura y un vacío que intenta señalar el silencio en el que, como

²³⁹ En una conversación a través del intercambio de correos electrónicos entre Eduardo Mateo Gambarte y Fredd Clapp, "por supuesto, Eduardo, cuenta, ando a mil... pero claro, Jomí fue mi cuñado, mi maestro, mi jefe, mi amigo" (Mateo Gambarte, 2017b: 312).

²⁴⁰ Recuérdese *El amor hace milagros* (1784) de Pedro Benito Gómez Labrador.

viene apuntando desde el principio de su obra, se entrega el misterio de lo revelado" (Tasis, 2017: 392).

En cuanto a los símbolos, se regresa a los elementos naturales: "hierba" (v. 4), "ventana abierta" (v. 5), "una mañana" (v. 5), "concha marina" (v. 8), "playa" (v.8), "canto del pájaro" (v. 10), "el agua" (v. 16), "prado recién cortado" (v. 20). La percepción de estos elementos, pero, no se confía a la vista ("no visto", v. 10), sino que se delega bien al oído o al olfato ("huelas a", v. 20). El poema está cargado de luminosidad que se transmite a través de las referencias de la mañana y el color blanco: "ventana abierta en la mañana" (v. 5), "playa/ blanca" (vv. 8, 9).

Destaca en el poema el final con cierto carácter humorista, después de resaltar las cualidades casi milagrosas que la persona de la amada tiene y su capacidad de armonizar los imposibles, el poeta refiere a la peculiaridad de su nombre, que repite a forma de epanalepsis y anáfora en el verso primero y décimo noveno, "Teresa, Teresa Clapp". Esto que pudiera parecer anecdótico toma peso en el poema que sigue, pues en "La imagen de tu rostro" (p. 34), "tu nombre ya escrito por mi frente" (v. 18), evidentemente casa con los versos de "Poema para ti" (p. 26): "acudes como cuando la palabra/convoca la cosa que es nombrada" (v.4, 5).

"La imagen de tu rostro" (p. 34) se inicia, de nuevo, con una pregunta retórica que a parece en semi epanalepsis, "¿Dónde, en dónde estuvieron..." (v. 1). Sorprende la acotación del segundo verso a modo de aparte cinematográfico, "(paréntesis de un mes)", en el que se marca doblemente por la puntuación y la descripción. Esta acotación reordena temporalmente el marco del poema. Predomina la descripción sobre la acción, por lo tanto hay construcciones sin verbo y los que aparecen presentan, mayoritariamente, un tiempo pasado, excepto las cuestiones universales a través de oraciones atributivas "la vida cual es, siempre posible" (v. 8) en la primera parte del poema (vv. 1-13), mientras que en la segunda parte (vv. 14-23), aparte de la pregunta retórica, como anáfora, los tiempos son en presente, "toco" (v. 20), "respiras" (v. 22). No obstante, es un presente que se da a partir de un recuerdo, la acción de tocar, pues, no es tangible, sino mental. Se puede postular, entonces, que hay dos líneas temporales superpuestas que confluyen en el "yo". Pudiera parecer que no hay evolución en este punto del poema, puesto que en otras ocasiones ya se ha dado esta consciencia del yo de saberse presente ante un recuerdo, pero no se daba este tono sin marca de angustia nostálgica ni moderación en el tono, resultado de ese proceso de asimilación en el "yo", el recuerdo es agradecido, desde el equilibrio y el sosiego de un individuo que se reconcilia entre lo que ha sido en los diferentes episodios de su vida —

pasado— y lo que ahora mismo es —presente—. No hay dolor, ni miedo, ni ansia solo una mirada contemplativa desde la serenidad y una postura expedita “por la ventana abierta de las horas.” (v. 23). También aparecen construcciones de contrarios: “siempre posible / e imposible a la vez” (v. 8, 9), “miedo en su valor” (v. 11), “si te olvidé sin olvidarte nunca” (v. 15), “si te encontré y ya te conocía” (v. 16). Se destacan, también, cadenas de aliteraciones como “**bailarina balinesa**” (v. 4), “**llamarada y llanto**” (v. 10) y el sisear que sugiere las estructuras “**rostro súbitamente alterno de tristeza**” (v. 5) —en este caso además combinado con dentales—, “**decisión de vida y esperanza**” (v. 6), “y la vida cual es, siempre **posible/ e imposible** a la vez” (v. 8, 9), “**entre otros** sueños, perdida **entre otras** noches” (v. 17) y “**respiras suavemente**” (v. 22).

El poema se cimienta sobre tres pilares, que funcionan, además, como síntesis de la evolución que el poeta ha experimentado —y manifestado— en sus poemarios, “alterno de tristeza/ y decisión de vida y esperanza” (vv. 5, 6). Esta alternancia entre estos tres sentimientos determina la médula temática de la obra de Ascot, como ya se ha comentado en distintas ocasiones, el fluctuar emocional del ser humano a partir de sus experiencias plasmado a través de un diario poético. Esto es una reducción de la variedad temática que se va desarrollando y los diferentes aspectos que se abordan, pero en el cómputo global, estos tres rasgos canalizan el caudal de temas que refieren, en mayor o menor grado a estas cuestiones. La combinación de los elementos es arbitraria y permite esa flexibilidad a la hora de interpretación poética.

La deixis también tiene un papel destacado en el poema porque permite establecer un tiempo y espacio concretos. De nuevo se regresa al momento de la tarde y se alude con el demostrativo al momento presente, “esta tarde” (v. 20), el tiempo avanza —aunque lentamente— y así lo marca el inicio del poema que sigue con “esta noche” (v. 1). “Poema de ventanas y cocinas” (p. 35). Además de esta cuestión temporal, alude a un verso concreto del poema anterior, “postres y alacenas de una abuela” (v. 13). Este gusto por la descripción del mobiliario ya se había manifestado en anteriores poemarios —y también posteriores—, sus cualidades de estatismo e imperturbabilidad los postula como anclajes perfectos para la recuperación del recuerdo, de ahí, que Ascot los utilice a menudo como soporte de las descripciones poéticas. Además existe otra razón que reafirma el título de la presente tesis. En “Sobre el arte de escribir”, Jomí García Ascot recopiló algunas opiniones, afirmaciones y reflexiones sobre la escritura de algunos de los personajes destacados de este género con los que él más se identificaba. La opinión de Max Jacob es, sin duda, la que mejor refleja el estilo sencillo, directo de Ascot: “Las mejores palabras son palabras

concretas: mesa, silla, tenazas... Trabaja con objetos sobre tu mesa: escuadra, tenazas, viejas llaves, cajones, etcétera, es muy sano para el espíritu" (García Ascot, 2002: 15) Esta sería la síntesis de por qué el arte de escribir de Jomí refleja esta tangibilidad, esta cotidianidad y es que —en otra de sus reflexiones preferidas del mismo autor— recuerda que "la ausencia de palabras concretas da la monotonía" (García Ascot, 2002: 15) y entonces se pierde toda la esencia del acto comunicativo y, por ende, todo vínculo con el lector.²⁴¹

La ventana en la que el "tú" —la amada— respiraba del verso último del poema anterior se recupera en el primer verso para que el "yo" se "asome" (v. 1). El poema se ancla sobre elementos que evocan de nuevo el recuerdo: "un patio lejano" (v. 8), "la música lejana" (v. 10), atenuados con la vaguedad típica que Jomí siempre dibuja: "árbol anónimo" (v. 5), "visto a medias" (v. 8), "vagas sombras" (v. 12), "sin conocerse" (v. 14), "el milagroso azar" (v. 17), "escucho a lo lejos ruidos" (v. 17). El recuerdo se contrasta con el presente: "y el frío del metal en que me apoyo" (v. 13), "las ha reunido aquí" (v. 14), "por mí por este instante" (v. 15) —de nuevo el "instante de amor"— y "otra música nueva por mi pecho" (v. 20); en este último verso se condensa la otredad y la novedad frente a la "música lejana" (v. 10) —"Canción lejana" (p. 66) de *Otoño en el aire* (1964)— y que vuelve a escucharse en su pecho, como ocurría en muchos de los poemas de *Otoño en el aire* (1964). En esta ocasión, ese atravesar el pecho no genera ni dolor ni angustia, al contrario. Del mismo modo, en "Tu sonrisa" (p. 44), "tu sonrisa, Teresa, esa alondra/ que cruza por mi pecho" (vv. 17, 18).

A nivel estilístico, "Poema de ventanas y cocinas" (p. 35), presenta una pregunta retórica, aunque no en el inicio, sino para marcar el tono del poema y dividirlo en dos partes, a penas hay dos estructuras anafóricas mediante la coordinación de "y". Con esta austeridad se pretende enfatizar la deixis, que se precisa de manera constante y que permite establecer distancias espaciales y temporales de manera simultánea; según el grado de proximidad que presentan, cercanía: "esta" (v. 1), "aquí" (v. 14), "este" (v.15), de media distancia: "ese" (v. 12), de lejanía: "allá" (v.7), "aquel" (v.9), según también el nivel de implicación presente del "yo" que describe.

Se remarca la distinción del "tú" y el "yo" desde los posesivos, constatando la pertenencia de los elementos en la amada, "tu ventana" (v. 1), "tus emplomados" (v. 5) "tu suelo de cocina" (v. 18), "tus ruidos" (v. 19,) y diferenciándose de los de él "mi vida" (v. 18) ,y la especificación a través de los pronombres personales, "me asomé" (v. 1), "me

²⁴¹ Esta idea se desarrolla en el poema "Ensayo de decir" (pp. 61-63) de la sección siguiente del mismo poemario.

apoyo" (v. 13), "conocidas por mí" (v. 15). La tercera persona, "su azotea" (v. 9) —referente a "aquel trapo"—, "su ruido" (v. 12) —referente a "ese hombre"—, se utiliza para enfatizar la distancia respecto al "yo" y el momento presente, "ese/ aquel". Este estilo de énfasis o de acentuar la persona se retoma en el primer verso de "Otro poema" (p. 36), que sigue, con "Y a ti, Teresa" (v. 1) y es doblemente señalador.

Hay un cambio en cuanto a los referentes externos, aparecen motivos claramente urbanos "claxon" (v. 3), "semáforos en rojo" (v. 4), "tienda de campaña" (v. 6) y aunque pudiera parecer que también se detallan elementos naturales, estos son, en realidad, intervenciones del ser humano, como por ejemplo el "estanque" (v. 10) o ("haciendo ramos", v. 13), producto de la acción directa de los individuos sobre el medio. Todo ello para destacar la pureza natural de la amada "desnuda" (v. 11) —que además se enfatiza con el aislamiento en el verso—, así como "el líquido inagotable de tus ojos" (v. 18) —en contraposición de la finitud del estanque (agua estancada)—; y también para remarcar la autenticidad del corazón del "yo": "caminas por él y cortas leña aún verde" (v. 8). Es curioso que el contacto humano hace "prende fogata" (v. 9), que es una intervención, porque evidentemente tiene cierto grado de socialización el amor.

"Otro poema" (p. 36) también se inicia con una pregunta retórica. En la línea de otros poemas de la sección, esta es notablemente extensa, tanto que ocupa los seis primeros versos del poema —que consta de dieciocho—, así como el uso anafórico de "y", en este caso, con valor de dinamizar la *enumeratio* de acciones: "Y caminas", "y cortas" (v. 8), "y me prendes" (v. 9), "y nadas" (v. 10) en la parte central del poema, conformando una segunda parte. Hay dos preguntas retóricas más que ralentizan esta actividad y modifican el uso de las dos anáforas "y" que frenan la acción mediante la dilatación temporal ("y haciendo ramos", v. 13 —del presente al gerundio—) y espacial ("y allí estaba", v. 17) —con el demostrativo de lejanía y el verbo en pasado) que forman la tercera parte del poema. Estas se encuentran en la parte final: "¿quién te enseñó el lugar?" (v. 15), "¿Cómo sabías?" (v. 16), y precipitan el tono nostálgico del poema, de nuevo a esa espera, aunque diferente, pero a la que ya está acostumbrado el "yo" poético: "allí estaba mi vaso, esperando" (v. 17). Las preguntas retóricas que se han ido sucediendo en los diferentes poemas encuentran su respuesta en el poema posterior.

"28 de marzo" (p. 37) se inicia como continuación de lo anterior mediante la conjunción "y", pero marcando algo sobrevenido a partir de la locución adverbial "de repente". El poema se consolida sobre un eje temático a partir de dos elementos en oposición, las palabras y el silencio, con un triunfo claro de este último. La prosopeya del

silencio permite la gramaticalidad del primer verso, "fue el silencio" (v. 1). La escasa entidad verbal del verbo copulativo origina esta sensación de absolutez y vaguedad simultáneamente, los epánodos de los versos consecutivos, "el silencio poblado de tu cuerpo"/ "el silencio poblado de tu estancia" (vv. 2, 3). El entorno se amolda a ese silencio "callaron todos los trenes, las cigarras" (v. 5), incluso la música es sometida, "el rollo de pianola del ayer y el mañana" (v. 6), también aquella "música nueva" (v. 20) de "Poema de ventanas y cocinas" (p. 35). Ni tan siquiera el alud de palabras reduplicadas en forma de *enumeratio in crescendo*: "y las palabras, y las palabras y las palabras" (v. 7) "y las noticias todas de este mundo" —el hipébaton se usa a modo de énfasis—, todo es asolado por el silencio que "por él circula el tiempo/ murmurante" (vv. 9, 10). El murmullo es fruto del procesado que opera la memoria, "el recuerdo que tengo de ti" (v. 12), y que se dilata hasta un futuro certero, que se convertirá en recuerdo del mismo modo, "y el que tendré mañana después de habernos dicho buenas noches" (v. 12). Las palabras de la amada son las que provocan ese silencio, que el "yo" poético califica como "silencio del amor" (v. 13). Esa tipología es, sin embargo, mejor comparada con el silencio que había sufrido hasta ahora, porque diferencia del otro, y gracias a la amada —"Teresa"— "me has dado, memoria en el olvido" (v. 14). Así pues, este silencio del amor le transporta de nuevo a recuperar recuerdos que se habían ido enterrando por nuevos recuerdos y por la decisión del "yo" de sanar ese dolor que le destruía e impedía avanzar. En cambio, el regreso del "silencio del amor" le evoca el silencio anterior, pero ya han desaparecido los retazos de congoja, el "yo" poético los recibe con una nostalgia entrañable, desde una posición de madurez sopesada. La transformación tonal del poeta a partir de sus versos permite al lector constatar el cambio poético, pero también vital del poeta, con lo que experimenta cierta conexión por afinidad con este.

La habilidad poética de Ascot a veces no se ha tenido en cuenta en la consideración que debiera y es que resulta compleja la competencia con nombres tan destacables de la poesía en el exilio como Cernuda o Alberti. Sin embargo, el panorama poético es realmente rico y extenso y pueden hallarse excelentes trabajos poéticos. Por suerte, y cada vez con mayor frecuencia, empiezan a resonar otros nombres de escritores atravesados por esta condición exílica, como indicaba en un artículo de dos mil diecisiete Bernard Sicot,

Hace ya tiempo que el hispanismo ha empezado a prestar atención a los poetas que forman el grupo hispanomexicano, una pléyade que, esencialmente, consta de trece nombres: Ramon Xirau (1924-2017), Manuel Durán (1925), Núria Parés (1925-2010), (José Miguel (*alias* Jomí) García Ascot (1927-1984), Tomás Segovia (1927-2011), Luis Rius (1930-1984), César González Chicharro (1930-1984), José Pascual Buxó (1931), Enrique de Rivas (1931), Gerardo Déniz (seudónimo de Juan Almela Castell, 1934-2014), Francisca Perujo (1934),

Angelina Muñiz-Huberman (1936) y Federico Patán (1937), lista a la que se podría tal vez añadir Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013) (Sicot, 2017: 18).

El ingenio de Ascot es ilimitado, después de sepultar todo bajo un silencio absoluto reemprende el poemario con un poema titulado "Las palabras", desbaratando cualquier prefiguración del lector, rearmando el discurso desde la posición opuesta, y sacando a relucir de nuevo el constante oxímoron en el que él se debate. Se aducían, al inicio de esta tesis, las razones de la elección del título "decir", y es que Jomí García Ascot está en un continuo trabajo de expresión mediante las herramientas de las que dispone. Siendo demasiado osado el término vanguardista, se aceptará, por moderado, el adjetivo de innovador, novedoso, en tanto al laboratorio de experimentación expresiva al que se aludía en las primeras páginas de la presente tesis.

"Las palabras" (p. 38) es un poema que consta formalmente de ocho versos espaciados en tres estrofas con amplia separación. Las dos primeras estrofas operan en bloque de lo que se podría afirmar una primera parte, que además se liga con las dos anáforas introducidas por "cuando" (vv. 1, 4) en oración subordinada adverbial y los dos últimos versos (v. 7) que funcionan a modo de cierre. El poema distingue de nuevo un "yo" y un "tú", pero la totalidad de la acción recae en el "yo" poético.

El núcleo temático se condensa sobre el lenguaje, en su concepción más amplia, palabras, silencio y lenguaje corporal. Los dos primeros se describen mediante el quiasmo cruzado "te quiero en silencio / me faltan palabras" (vv. 1, 2), "cuando te quiero en palabras / me falta este silencio" (vv. 4, 5), en el que la ausencia de puntuación precipita el ritmo. Además del entrelazamiento anafórico, la estructura se desarrolla en paralelo de tres a tres. La última estrofa alude a otro lenguaje, el corporal, "Creo que por eso te hablo / cuando te hago el amor" (vv. 7, 8). La mixtura de los tres tipos de lenguaje aunados en la imagen de la cópula sintetiza la concepción de la expresión en Ascot. "Las palabras" (p. 38) es mucho más que un poema de amor, es una declaración lingüística que condensa la problemática del lenguaje que el "yo" poético intenta superar. Se trata de una contienda que se resuelve en la capacidad de ensamblaje —de ahí la figura del acto sexual— de las distintas tipologías y la necesidad de la existencia de todos para conseguir el grado de plenitud ansiado. Obsérvese cómo el "yo" confiesa que requiere de las palabras, además del acto —lenguaje corporal—, para describir y manifestar el sentimiento, y lo mismo le sucede entre las palabras y el silencio. No obstante, las palabras — y eso explica la elección del título— están en el cómputo de todas las tipologías de lenguaje, incluso en la música — aunque en este poema en concreto no aparezca—. En apenas ocho versos, el poeta ha sido

capaz de sintetizar toda la problemática lingüística que le acucia, todo ello bajo el manto erótico amoroso.

“Hay algo para el poeta más excitante y peligroso que la palabra?” Esa pregunta es el peligro de nombrar qué ocurre bajo la escritura, cómo la palabra tiene el poder de construirse por dentro o de denunciar desde su ausencia” (López Vilar, 2019: 6), la palabra como constructo humano que adquiere cierto grado de independencia de su creador y a veces se desvirtúa, a veces se rebela, otras se pierde. Es motivo de auténticas diatribas metalingüísticas una vez que se ha establecido su entidad. La poesía es, esencialmente, lenguaje y, por tanto, genera una dependencia con el poeta en la que el uno sin el otro pierden toda razón de ser. El poeta para significar y expresar necesita de la palabra y esta, a su vez, lo necesita para existir (uso). Aún así, la palabra ha encontrado un nuevo espacio, “el silencio”, donde su ausencia es ya significativa porque

nada hay más fuerte que la palabra, sobre todo cuando no está [...] Y ese silencio es una forma de lenguaje, de existencia. La voz poética se inicia, desde este momento, en un idioma blanco que alumbra dolorosamente. Las primeras palabras que se abren paso en medio de ese lugar abandonado se transforman en temblor, como si el acto de decir fuera un lugar frágil, efímero (López Vilar, 2019: 6)

El poema, pues, revela un grado de impotencia, de inferioridad e indefensión ante el fenómeno lingüístico, se coloca, en una postura de debilidad y retirada que también tomará García Ascot en “Y después del amor” (p. 39).

Tras la descripción del acto sexual, el “yo” poético, desde la metonimia pues “después del amor”²⁴², se atreve a describir la escenografía y sentimientos posteriores, “Y después del amor” (p. 39) es un acto contemplativo de la amada por parte del “yo” poético. “Yo te miro” (v. 11), este es el verso final que culmina la descripción de las dos estrofas anteriores, que funcionan en bloque unitario (vv. 1-10). Si el “yo” poético ha presentado una actitud de *flâneur* en las descripciones de paisajes, aquí se convierte en una especie de *voyeur*. Describe en primer lugar el rostro de la amada y después se detiene en los detalles corporales de ella, la descripción se lleva a cabo a modo de itinerario, como ya había hecho en anteriores poemas especificando las rutas con las diferentes localizaciones, aquí el cuerpo se convierte en el mapa.

Las referencias son explícitamente sexuales, a pesar que se utilicen metáforas, pero estas son realmente muy visuales y accesibles, “más bello naufragio/ de tu cuerpo” (vv. 4, 5) —aludiendo a la penetración (“hendir, hundir, largos gemidos”, v. 7), “dunas de piel” (v.

²⁴² Recuérdese que en el poema anterior el “yo” poético se refiere al acto sexual como “te hago el amor” (v. 8), luego, al referir en este poema “después del amor”, se refiere precisamente al momento inmediatamente posterior al acto sexual.

8) —refiriéndose a los senos femeninos—, “saliva dulce” (v. 8), “palpitar de muchas aguas” (v. 10) —en relación a las convulsiones y los fluidos corporales. La amada se presenta como una beldad exquisita y el “yo” solo puede quedar absorto admirándola: “yo te **[ad]miro**”²⁴³ (v. 11).

Toma relevancia la especificación temporal porque se alarga hasta el título del poema próximo, “Después, antes, después” (p. 40), en el que la cadencia en bucle de tiempos que se suceden encadena acciones unas con otras que dan una sensación de avance, pero que se estanca; y, sin embargo, no hay malestar en ello. Precisamente esta disposición temporal se conecta con el poema de “Los instantes del amor” (p. 61) de *Un modo de decir*, “y que aquellos instantes del amor/ tan solo fueron eso: los instantes/ en que creímos que el tiempo se paraba./ (y separaba,/ en aquellos instantes/ se paraba.) (vv. 17-21). El título del poema se concreta en el segundo verso “y siempre repetido y siempre nuevo y desnudo”, este oxímoron nuevo / antiguo ya había aparecido en “Primera impresión” (p. 25) (“hay algo en ti/ que siempre será nuevo”, vv. 10, 11) en “Eres, Teresa Clapp” (p. 33) (“milénaria novedad”, v. 7), en “Poema de ventanas y cocinas” (p. 35) (“música lejana / música nueva”, vv. 10, 20) y, precisamente, está remarcando que en las experiencias del amor hay similitudes y en ellas mismas novedad, siendo, paradójicamente, conocido y nuevo de manera simultánea. De ahí que el poema refiera a “de volver a vivir / los ojos otra vez” (vv. 8, 9), “recomenzando su misterio” (v. 13), “la infinita sorpresa de tu cuerpo / familiar, de vuelta inaugurado” (vv. 17, 18). El “yo” se abandona gozoso a este bucle “y otra vez mi estupor” (v. 16), y continúa con esa actitud voyerista ante la amada.

Se amplían las metáforas que evocan escenas de contenido sexual o están relacionadas con el acto sexual: “marea tras la puerta cerrada a mis espaldas” (v. 3), descripción del fin de la penetración en el cuerpo femenino y la eyaculación “lento río que muge por la sombra / y que explota por fin en cegador espejo” (vv. 4, 5), “pasado el largo suavísimo gemido” (v. 7) —que alude al clímax, “la salida por calles recién llovidas” (v. 10), “de vuelta inaugurado” (v. 18) —en eufemismo, de tomado, penetrado... El acto se describe con una delicadeza y desde un tono tenue, pero con una precisión que permite al lector una rápida identificación. El poeta no cae en la grandilocuencia o la hipérbole de la escena, que tampoco resulta soez ni cruda, se da un equilibrio propiciado, en gran parte, por este enfoque de voyerismo.

²⁴³ La adición y resaltado son propios.

Esa referencia "después, antes, después" se vuelve a dilatar en el poema siguiente que ubica en un "después" mucho más posterior. "Teresa en lejanía" (p. 41) traslada el momento presente a un futuro convertido en recuerdo, "Hoy, doce de mayo, desde Miami, Florida/ estoy practicando por primera vez en la distancia / la nostalgia de ti" (vv. 1-3).

La precisión del poema es relevante en tanto que, hasta el momento, ningún poema presentaba tal exactitud temporal y espacial. Esto también es decisivo para la determinación de la presente tesis que considera los poemarios de Jomí García Ascot como un todo global que opera a modo de diario vital. He aquí una prueba más de ello y es, también, significativo en relación al cambio del poeta en cuanto a una transición de la vaguedad a la concreción.

El "yo" poético se enfrenta al vacío del amor, "he formado esta noche entre mis brazos / la forma de tu cuerpo, / he tocado despacio con mi mano / el peso de tu sueño" (vv. 4-7), de nuevo aparece esa alusión sobre el "peso" que ya se había manifestado en otros poemas a propósito para describir la ausencia de algo. No obstante, la ausencia no provoca pesadumbre, hay un recuerdo que se disfruta en la evocación: "Hoy, doce de mayo, a distancia de mares y montañas/ he sentido tu suave densidad/ caminar por mi cuarto,/ el temblor de tu piel cuando te beso" (vv. 18-21). Incluso los elementos que se asocian con el ánimo positivo como son el sol y la ventana abierta relacionados con la entrada de luz "Por la mañana ha entrado con la primera luz/ la sombra inacabable de tus ojos abiertos./ He abierto la ventana, me ha llegado tu olor/ de sol despierto" (vv. 8-11). La "taza de café" (v. 14) que en el poema que precede significaba ese momento después del acto para "la libertad de hablar" (v. 14), un encuentro plácido entre los amantes, ahora le reporta "el vagar de tu sonrisa cuando a veces me miras" (v. 13). A pesar de la distancia que se detalla "a distancia de mares y montañas" (v. 18), "la lejana presencia de tu espacio" (v. 25), la proximidad del recuerdo de la amada es de una cercanía asombrosa, comparando al modo de descripción que el poeta traía a colación sobre otros elementos, circunstancia debida a que el ejercicio de este recuerdo no provoca sufrimiento en el "yo". Se regala y se satisface en la memoria, hasta incluso repetir pautas como "he colgado, ligero,/ tu camisón en el gancho del cuarto/ y he cruzado contigo, sueño adentro" (vv. 22-24). De nuevo se manifiesta un cambio de actitud y de gestión en el recuerdo, el dolor se disipa en pos del goce de haberlo vivido. A partir de esa "nostalgia de ti" (v. 3), el "yo" poético revivirá a través de un recorrido los momentos del amor, reconfigurando ese paraíso terrenal que el sentimiento le proporciona.

Así aparecen los dos poemas posteriores "Tepotzoltán" (p. 42) y "Taxco" (p. 43), que funcionan como un binomio en esa ruta de recuerdo del amor del "yo" poético. El primero de ellos evoca al jardín del edén, un marco idílico pero apenas perceptible, vago, por lo que es posible postular que el "yo" se halla en el sueño que se mencionaba en los últimos versos del poema anterior. De ahí que un halo de incertidumbre envuelva todo el poema, que se remarca con la repetición "no lo sé" (vv. 3, 5, 7), con las oraciones disyuntivas "tu carne o la tierra" (v. 2), "tu cuerpo o la hierba" (v. 6), "Y yo pasaba, o la tarde, o los ruidos lejanos/ o la vida" (vv. 10, 11) y con la perífrasis verbal "y yo debí de estar" (v. 14). Entre estas suposiciones, solo se detalla una certeza: "Estabas, yo sólo sé que estabas, / Teresa" (vv. 12, 13), que se marca rotundamente con la inclusión del nombre de la amada, como para constatar la entidad y su presencia. Se pueden ver algunas coincidencias formales y estilísticas con el poema "Y sin embargo, amor" de Roque Dalton,

Y sin embargo, amor, a través de las lágrimas,
yo sabía que al fin iba a quedarme
desnudo en la ribera de la risa.
Aquí,
hoy,
digo:
siempre recordaré tu desnudez en mis manos,
tu olor a disfrutada madera de sándalo
clavada junto al sol de la mañana;
tu risa de muchacha,
o de arroyo,
o de pájaro;
tus manos largas y amantes
como un lirio traidor a sus antiguos colores;
tu voz,
tus ojos,
lo de abarcable en ti que entre mis pasos
pensaba sostener con las palabras.
Pero ya no habrá tiempo de llorar.
Ha terminado
la hora de la ceniza para mi corazón.
Hace frío sin ti,
pero se vive. (Dalton, 1996: 25, 26)

Se recuperan los "ruidos lejanos" que ya habían aparecido en "Poema de ventanas y cocinas" (p. 35) para remarcar esa distancia que entorpece la nitidez del recuerdo. Los elementos naturales se asocian a la amada, a la pureza de su tacto y sus ojos, que, nuevamente, son protagonistas en la evocación del sentimiento amoroso. El tono es sosegado para acompañar la vaguedad del sueño en el que el "yo" parece estar inmerso y el estilo se caracteriza por las anáforas, las repeticiones y la estructura paralelística que dan sensación de circularidad. Sin embargo, en el poema siguiente, en el que ya se ha

comentado que funciona como tándem en ese recorrido del amor, el "yo" aparece con una actitud consciente, hay un cambio brusco en el tono y en el estilo del poema.

"Taxco" (p. 43) es en sí mismo un recorrido descriptivo del momento y lugar. Se prodiga en el detalle, como por ejemplo en el cromatismo de los elementos: "El cielo, hace un instante azul, / se ha vuelto de pizarra" (vv. 1, 2). La metáfora indica el tono grisáceo que ha adquirido el cielo, indicando que se trata de algo negativo, del mismo modo, la presencia de la tarde que hace lucir a "los cerros de bronce" también es signo de decaimiento, desde el azul, pasando por el bronce hasta la llegada de la noche (v. 20). La sombra y la oscuridad se reivindicán "venas de sombra" (v. 11), "el vasto terciopelo de oscuras mariposas" (v. 12). El color rojo irrumpe al referirse a las palabras de la amada y que en metonimia se confunden con sus labios, "desde la roja flor de tus palabras" (v. 15). El peso del poema se traduce también en la métrica, los versos largos se reducen a su mínima expresión al final del poema, precisamente, para enfatizar la postración: "y cae/ y sea de noche" (vv. 19, 20).

Las cuatro estrofas, a nivel formal, funcionan con espacios distintos de descripción, las tres primeras (vv. 1-12) forman el bloque del espacio y en la última (vv. 13- 20), el "yo" aparece en la acción "oigo" (v. 13) donde prioriza el tiempo (v. 17). Este pesar ya está determinando un final en este pasaje amoroso, así como había ocurrido en *Un modo de decir* con Gina y en la sección anterior con Victoria Delpiero, ocurre ahora con Teresa Clapp. Los siguientes poemas se estructuran a partir de estas inflexiones tonales y lo harán de manera cruzada; tal ordenación tiene que ver con el tono que se hereda del poema acabado de analizar. En primer lugar "Tu sonrisa" (p. 44) y el último —con título que indica y avala esta disposición cruzada que se propone para este análisis— "Otra vez tu sonrisa" (p. 47) funcionan con un tono y estilos distintos. Mientras que "Qué haremos, amor..." (p. 45) y "El domingo en la tarde" (p. 46) tienen cierta continuidad con "Taxco" (p. 43).

En "Tu sonrisa" (p. 44), el título y las repeticiones anafóricas de los versos primero, quinto, noveno, décimo tercero y décimo noveno que, además, indican claramente la pertenencia repitiendo el nombre de Teresa a modo de vocativo, como si el "yo" quisiera reivindicar la destinataria del poema. Consta de veinte versos estructurados en cinco estrofas de cuatro versos cada una con este inicio anafórico que se comentaba en cada una de ellas. A pesar de la separación marcada que se dispone, la estructura es unitaria ya que se vertebra a través de la sonrisa. En primer lugar, el "yo" poético alude de nuevo al sueño en el que estaba inmerso y ratifica que se encuentra despierto, "me despierta cuando te

sueño", otra vez la claridad (luz) tiene el efecto de despertar la conciencia. La primera estrofa es una hipérbole sobre la luz que emite la sonrisa de la amada, que es capaz de desvelarlo en mitad de la noche cerrada, "y resulta que son las tres de la mañana" (v. 4), de lo que se infiere que la sonrisa de la amada es como la luz del sol al amanecer. La segunda estrofa también es una hipérbole en la que la sonrisa actúa como anunciadora de la llegada de la amada, emulando al ángel de la enunciación, ergo la sonrisa se manifiesta como divina, que es un motivo literario tradicional en la poesía amorosa, "Tu sonrisa, Teresa, te precede en la espera/ y canta/ y yo la escucho,/ me asomo por la calle y no veo nada." (vv. 5-8). La tercera estrofa pone el toque de humor, pues el "yo" se auto presenta como un loco que habla con la prosopopeya de la sonrisa de la amada ante el desconcierto de *altri*: "Tu sonrisa, Teresa, me acompaña de noche / hasta mi casa, / y yo le hablo y me río/ y la gente me mira". Esto significa que esa luz solo es perceptible por el enamorado y que además le sirve de guía en el camino. Tal situación recuerda a la amada como faro en el mito de Hero y Leandro. En la tercera estrofa aparece la sonrisa de nuevo personificada en un contexto cotidiano, escrito en poemas anteriores, donde el café hace acto de presencia como elemento de conexión entre ellos y símbolo del momento íntimo de los amantes. La última estrofa vuelve a apelar a la música como componente inherente del amor, recreado a través del canto de la alondra, que es otro motivo de la tradición literaria amorosa, "El alba trovadoresca, donde suele ser el canto de las aves, especialmente la alondra, el que protege a los amantes anunciándoles la llegada del día" (Beltrán, 2007: 202).

La sonrisa como motivo amoroso que sustituye a los ojos de la amada como motivo de conexión amorosa se repite también en el poema "Otra vez tu sonrisa" (p. 47), donde el "yo" poético vuelve a mostrar un total desconcierto sobre los efectos que esta tiene sobre él: "no sé que sol te habita" (v. 6), "no sé en tu terciopelo de tristeza vaga y dulce" (v. 9) y tampoco es capaz de concretar con exactitud ni describir el momento de contemplar a la amada "qué rocío tiembla en la punta de tus pétalos o dientes / o estrellas en tus ojos / o tu piel." (v. 10-12). Nada le importa, y así lo demuestra en la oración adversativa que da cierre al poema", pero la mañana se llena de amarillas monedas / que llueven y que suenan" (v. 13, 14), en una clara metáfora la sonrisa es comparada con monedas que le convierten en afortunado, rico por poder gozar de esa belleza. Se repite la metáfora de la sonrisa equiparada con la cortina, al abrirse los labios en la mueca de sonreír, los dientes —el topos de los dientes blancos como perlas aquí se traduce como rocío en la punta de los pétalos (v. 10)— le descubren la claridad como si la boca fuera una ventana que irradia luz, tomando además la imagen de "la roja flor de tus palabras" (v. 15) de "Taxco" (p. 43) y conectando

los versos “ya me crece tu cuerpo que, otra flor, / me ha de abrir el valle de su tiempo” (vv. 16, 17), y que en el presente poema “una flor que te sube del alma / y gira” (vv. 7, 8). Se trata de dos puntos de vista distintos haciendo alusión a la misma acción, la flor referida es sobre la amada; en el primer caso actúa sobre el “yo” poético y describe la acción que tendrá el efecto de “abrir el valle de su tiempo” y en el segundo caso, se describe como es esa acción de apertura desde la amada.

Este cruce el orden de los poemas ya había ocurrido en la anterior sección y el efecto es el que se comentaba, denotar cierto fluctuar en los sentimientos. En “Qué haremos, amor...” (p. 45) se vuelve a las preguntas retóricas, donde el nombre de la amada se embebe en el apelativo cariñoso “amor”. Obsérvese el gusto por el juego de diáforas que presenta Ascot con el término, desde la connotación sexual hasta una connotación afectuosa. El poema se destaca por cinco preguntas retóricas y las repeticiones “con tanto” (vv. 3, 5, 13, 15) con políptoton en el verso cuarto, décimo segundo, décimo cuarto y décimo sexto “con tanta” y “con todas” (vv. 8, 9), con políptoton en verso décimo séptimo “con toda”, además de la aliteración de las dentales y nasales que propicia un ritmo y musicalidad propios al poema. Se repiten los elementos del “peso” (v. 2), “mirada” (v. 5) “terciopelo” (v. 6), “puertas y ventanas” (v. 12) y “playa” (v. 16). Se alude de nuevo a la noción del puerto como destino en ese recorrido que ya se había mencionado en la sección anterior, “y navegas”, en este caso el cuerpo no halla ese lugar donde atracar, detenerse. Se mencionan a modo de *enumeratio* distintas partes de la amada: “voz” (v. 3), “mirada” (v. 5), “manos” (v. 8), “bocas” (v. 9), en la línea de reseguir un circuito en el mapa del cuerpo de la amada. La pregunta retórica final propone una respuesta —inferida— a la pregunta retórica del inicio: “¿Y qué haremos, amor, si ya no nos queremos algún día? (v. 1), ¿Qué haremos, amor, con tanto amor adentro? (v. 18). El “yo” está declarando que es imposible desprenderse de tal cantidad de amor y que, por tanto, a pesar del tiempo, la lejanía, su amor por ella estará intacto, puesto que es abundante *ad infinitum*. Evidentemente esto corresponde a otro topos literario sobre el amor infinito, más allá de la amada y más allá de la muerte. Esto es lo que también aventura el poema “El domingo en la tarde” (p. 46): “tarde o temprano/ nos vamos a morir” (vv. 2, 3), y el “yo” solo tiene una propuesta ante este final inexorable: “es la hora de abrazar muy fuerte / al ser querido” (vv. 6, 7). En este poema se recupera el concepto de “el instante del amor” —retomándolo de *Un modo de decir* (1975)— y hace mención a esa cualidad efímera, “efímero y dorado” (v. 12). El amor es sustento del cuerpo y del alma, “ha de ser nuestro alimento” (v. 12). El poema es un canto al motivo del *carpe diem* desde el amor, “sobre la tierra fugaz y pasajera”, y

diferencia el amor como un estrato superior a la muerte mundana, como algo que traspasa la vida terrenal. Así, se da una comparación entre el techo de la habitación y el cielo, "En nuestra habitación, bajo este techo / y bajo el alto cielo infinito y ajeno" (vv. 4, 5), en la que el amor trasciende todo tipo de barreras y límites conocidos por el ser humano. Por lo tanto, la respuesta a las preguntas retóricas que se formulaban tienen que ver con el amor y la capacidad de amar de los individuos por encima de obstáculos. El amor se postula, pues, como motor indiscutible, tal y como se proponía en la hipótesis inicial, el amor como pulsión de vida absoluta que puede, incluso, con el transcurso temporal lógico y con las cuestiones biológicas. No obstante, tal y como se pretende con esta enumeración o sucesión de diferentes figuras que representan o donde encuentra su representación el amor para el "yo" poético —diferentes amadas—, el amor es un sentimiento mutable que necesita de ciclos, de inicios y finales, para su renovación y su reafirmación aunque tal definición pueda resultar paradójica. Roberto Juarroz lo define en estos términos en su *Poesía Vertical* (1991),

El amor empieza cuando se rompen los dedos
y se dan vuelta las solapas del traje,
cuando ya no hace falta pero tampoco sobra
la vejez de mirarse,
cuando la torre de los recuerdos, baja o alta,
se agacha hasta la sangre.
El amor empieza cuando Dios termina
y cuando el hombre cae,
mientras las cosas, demasiado eternas,
comienzan a gastarse,
y los signos, las bocas y los signos,
se muerden mutuamente en cualquier parte.
El amor empieza
cuando la luz se agrieta como un muerto disfrazado
sobre la soledad irremediable.
Porque el amor es simplemente eso:
la forma del comienzo
tercamente escondida
detrás de los finales. (Juarroz, 1991:40).

Atendiendo al apartado de "El amor" que Ascot realiza en su tesis sobre Baudelaire (1951), se puede entrever como el poeta toma como patrón las formas baudelerianas para con este sentimiento.

Así, buscará ahora el poeta más profundamente en ella [la amada] y, dejando de utilizarla como un simple *medio* para su evasión hacia un mundo imaginativo, la considerará como un *fin*. Es aquí donde encontramos la introducción del amor —el amor, no simplemente lo erótico— en su vida [...] En el amor que ahora se le presenta buscará Baudelaire por otro camino la pérdida de conciencia unida ahora a otro elemento: la pérdida de *responsabilidad*. Al descargarse *en otro* de una serie de elementos personales, cambia su *yo* de independiente —y por lo tanto sólo, único, hecho cuestión de sí mismo— en *dependiente* [...] Baudelaire quiere dejar de ser totalmente *él mismo*, pues es sólo en la

totalidad de su ser-único donde se encuentra su propio abismo y el abismo del mundo. (García Ascot, 1951: 51, 52).

Y eso es lo que se puede observar en esta sección de Ascot y que es extensible a la voluntad de encontrar en otros parte de sí mismo como será el caso de la sección "Otros poemas" (p. 49) que se inicia con la dedicatoria "a la amistad de siempre: Tanguí y Julián Orbón, Lucinda Urrusti, Manuel Rodríguez Vizcarra, Bella y Elíseo Diego, Fina García Marruz, Cintio Vitier y Emilio García Riera" (p. 49).

IV. OTROS POEMAS

Última sección del poemario, con trece poemas "Del poema" (pp. 51-52), "Espera" (pp. 53-54), "Del tiempo y unas gentes" (p. 55), "El filo del invierno" (pp. 56-57), "Esa larga mentira" (p. 58), "Un viernes" (pp. 59-60), "Ensayo de decir" (pp. 61-63), "Estancia" (p. 64, 65), "Lento y vertiginoso..." (p. 66), "El tiempo finge plomo..." (p. 67), "La obra" (p. 68), "Inacabablemente repitiendo" (p. 69) y "De los recuerdos" (p.70).

Estilísticamente continúa la estela de las estructuras paralelísticas, las anáforas y repeticiones. El léxico es accesible y se vuelve a optar por la sencillez en cuanto a la sintaxis. Se repiten espacios y símbolos característicos y hay un especial cuidado en la referencia de personajes célebres. El cambio sustancial se establece en el tono, hay un canje respecto a las secciones anteriores, seguramente promovido por el cambio de registro temático. Se trata de un tono más solemne, se abandona el júbilo por la reflexión, pero predomina la postura contemplativa, aunque desde un enfoque crítico, incluso de reproche en poemas como "Esa larga mentira" (p. 58). En esta sección hay sobre todo una reflexión sobre el lenguaje que, aunque siempre ha estado muy presente, aquí aparece concentrada. Las cavilaciones van desde la previa a la escritura —"Del poema" (p. 51)—, a la finalidad —"Espera" (p. 53)—, la actividad en sí —"Ensayo de decir" (pp. 61-63) y en suma sobre el lenguaje, haciendo hincapié en la oralidad y la comunicación a grandes rasgos, su origen —"La obra" (p. 68). La disposición tiene ese carácter de etapas o fases, por un lado, y un pautado de condiciones necesarias para lo que Jomí definiría un "buen" texto. Así, en "Del poema" (p. 51) se inicia una descripción de cómo funciona la palabra —el lenguaje— en el ser humano. Lo hace desde una perspectiva llana, muy práctica y palpable dándole a "la palabra" una tangibilidad y presencia físicas que le permitan constatar su entidad, "uno coge una palabra, como una compañera (v. 1). Alude a esa característica innata del lenguaje, "ya desde niño, sin saberla escogida" (v. 2), y que se convierte en una especie de

recipiente donde el individuo vierte sus experiencias, impresiones y sentimientos: "la va llenando de cosas y de tiempos, de latidos" (v. 3). En otras palabras, la llena de significado y valor, algo que irremediabilmente está más unido a la subjetividad del propio sujeto que debe encajar su propia concepción de la palabra con la que se acepta en el lexicón y en el uso de la comunidad a la que pertenece. Repara en los tempos de ejecución, en el símil del acto de tirar una caña de cerveza, "a veces despacio, sin espuma, como la lenta cerveza en el vaso inclinado" (v. 5), entendiendo la espuma como lo que adorna, el artificio, lo sobrante y "a veces de un solo golpe y sobresalto" (v. 6), atendiendo a ese fluctuar de la vida de imprevisto y a tropicónes que Ascot ha ido recopilando en sus poemarios. La descripción en este punto se sostiene a partir de una sucesión encadenada de símiles (vv. 9-11, 15, 16, 21, 25) a partir de "como". Las oraciones coordinadas mediante "y" anafórica que amplían la *enumeratio* de acciones, además de enfatizarla mediante el políptoton, como ocurre en el vigésimo verso, "y desborda el papel, y late, y zumba". Las repeticiones también inciden en la labor de fijar la idea: "y nos parece/ y hasta nos parece" (vv. 19, 22); "y luego la miramos/ como la mira el otro que nos lee" (vv. 24, 25).

El poema es una declaración lingüística de García Ascot y cómo concibe él la creación poética, además revela cómo actúa una vez consumado el poema y las dudas que le asaltan después de su uso. Esto encierra dos cuestiones acerca de la creación poética, la primera tiene que ver con el sincretismo que, en teoría, debe preservar la poesía, aunque Ascot constantemente apuesta por las composiciones sin artificio, pese a que meditadas, sobre todo que guarden esa relación más estrecha con el yo, pero sean originales. En definitiva, que el poema sea un desprendimiento de la esencia de quien lo escribe. Si se atiende a las afirmaciones que recoge en "Sobre el arte de escribir", se observa que hay puntos discordantes, incluso que entran en oposición, y es que la poesía, para Ascot, debe desenvolverse en el justo medio, en ese equilibrio entre el ejercicio de meditar, entre dejarse llevar, entre romper con la gramática y en colocar la palabra concreta. Una de las constantes que se repite en estas afirmaciones y a las que Jomí García Ascot se adhiere como dogma es la claridad: "No veo más que una regla: 'ser claro' si no soy claro todo 'mi mundo' es aniquilado" (Ascot, 2002: 18)

"Del poema" (pp. 51-52) se estructura formalmente en dos estrofas, que coinciden con la partición temática. En la primera estrofa se atiende a una explicación de cómo surge todo el acervo léxico, cómo se construye y cómo se prepara para la creación poética. Se trata desde una concepción biológica, en la que sujeto y palabra se retroalimentan, se "llenan" de experiencias y significados: "Y un día la palabra está llena / y la tenemos llena

de nuestras cosas" (vv. 12, 14). En la segunda estrofa —y parte— es el escritor el que admira su producto y se cuestiona por la eficacia de lo dicho. Primero lo hace desde su percepción "y hasta nos parece demasiado visible, / demasiado evidente" (vv. 22, 23) y, posteriormente, intenta ponerse en la piel del lector: "y luego la miramos bien/ como la mira el otro que nos lee" (vv. 24, 25).

Los versos finales abordan otro tema a propósito del lenguaje y su carácter deshumanizado "está allí, mínima, sola y desnuda/ y no se le nota nada/ de todo aquel tiempo y nuestra vida" (vv. 27-29). Esa palabra que se describía como "compañera" (v. 1) al inicio del poema, ahora parece una extraña, el individuo le ha concedido un estatus que no tiene y descubre, entre el asombro y la frustración, que es solo una herramienta que depende del individuo para significar y toda la intención reside en quien la usa y proyecta, de ahí que las lenguas se consideren como "muertas" cuando los hablantes dejan de utilizarlas. Aquí, Ascot se desmarca de nuevo del lenguaje vacío y que no es capaz de transmitir sentimientos, emociones, impresiones subjetivas de los usuarios. La limitación expresiva a través de la palabra, pero, se establece en relación a la persistencia en la búsqueda de significación de los individuos a través del lenguaje. Es por ello que Ascot presenta este estilo de interpelaciones y guiños constantes al lector para hacerle partícipe de un ideario compartido de significaciones en las que pueda hallar representación, o al menos sean fácilmente identificables. Ascot se presta al lenguaje en un acto de su compromiso con el "decir". De esta manera se inicia "Espera" (pp. 53-54): "Yo quiero ser usado / escrito como un papel" (vv. 1, 2). A cambio de esta predisposición, se pide cierta posteridad, "yo quiero ser usado, no pasado" (v. 5), reclama una utilidad, "usado como el pan / como una habitación o como el agua" (vv. 6-8), y encontrar esa correspondencia en la comunidad, "vivir por el otro, en otro" (v. 9). Es en la cotidianidad donde ese uso se hace notorio e indispensable, lo que siempre ha venido defendiendo Ascot, lo sencillo, lo diario, lo práctico: "Yo quiero ser usado, cotidiano/ para tomar café, para ir al cine" (vv. 17, 18), incluso consiente en ser "usado para la soledad/ los malos ratos y las cosas amargas" (vv. 22, 23), en realidad, lo que el "yo" poético clama es vivir y formar parte de un comunidad "se ruega tocar" (v. 27), "se ruega hablar en voz alta" (v. 29), porque a pesar de toda esa crisis lingüística que se denuncia, para Ascot "decir" es vivir; vivir es estar presente y derrocar esa "Espera" que apostilla el título del poema. La insistencia, que es (cuasi) una obsesión para Ascot, se traduce en la repetición anafórica en cada estrofa, "Yo quiero ser usado" (vv. 1, 5, 13, 17, 22, 26), y en cada estrofa matiza o propone las condiciones de este servicio de uso. Dilatando la metáfora, el "yo" quiere ser un lienzo donde abocar

realidades, pero a la vez quiere poder ser reflejo, es decir, quiere ser continente y contenido a partes iguales, porque el uso es pervivencia. El lenguaje, además de su labor testimonial, debe entrañar esta conciencia de expresión interior, debe tener una función social, histórica..., pero, sobre todo, debe preservar su función expresiva de lo sencillo, lo diario, lo individual, la emoción y el sentimiento, sea positivo o negativo, pero presente "para la enfermedad, las cosas rotas (no para las cosas acabadas)" (vv. 24, 25). Él quiere estar, sentirse vivo y notarlo a través de la utilidad que pueda ofrecer, en este caso, a través de sus palabras. Entiéndase esta concepción orgánica que se le da al ser que entra en simbiosis con *altri*, "hecho a sus manos, / estar en su sabor y su saliva, / respirando" (v. 10-13).

También hay un espacio para la literatura y la política que se aglutina en dos personajes destacados, "y para hablar de Conrad y Fitzgerald" (v. 20), que actúan como enlace con el poema siguiente, "Del tiempo y unas gentes" (p. 55). El poema tiene un título significativo, pues, dará nombre al siguiente poemario de Jomí García Ascot, ya se ha hablado de esta técnica del poeta para enlazar sus poemarios. "Del tiempo y unas gentes" (p. 55) aparece dedicado a Borges, también se han comentado las similitudes entre ambos autores a propósito de inquietudes, no solo poéticas sino también acerca de cuestiones más filosóficas, en este caso, el tema del tiempo acapara todo el protagonismo. A lo largo del análisis de los poemarios se ha ido describiendo la concepción temporal en relación al impacto que tenía sobre el "yo" y se ha puesto en consonancia con el espacio y los momentos en la vida del autor. Atendiendo a la concepción que Borges —ya que el autor le dedica el poema— tenía del tiempo, se puede entender el poema de Ascot desde más perspectivas:

destiempo es un término que utilizó Borges [...] El destiempo es el hombre que puede volver, por decirlo así, al espacio que ha perdido durante tanto tiempo, puede volver a su ciudad, a su paisaje que puede haber cambiado, pero no tanto; pero el tiempo que han vivido los demás no es el tiempo que él ha vivido y entonces se encuentra hasta cierto punto expulsado del presente y tal vez del futuro de su propio país, porque no ha podido todavía incorporarse al devenir temporal de su país, a su ritmo a su desarrollo (Tortosa, 2004)

Esta cita encaja con el propósito que encierra este poema y, con carácter posterior, con el poemario que sobrevendrá en 1986. Así se revela en los versos décimo sexto y décimo séptimo "porque vivir nomás, así, / en una sola trayectoria sobre nada" (vv. 16, 17), y en la línea de Borges que habla de "expulsado del presente", Ascot utiliza "presentes que se anulan" (v. 19). No obstante, aún cree posible un resurgir de ese estado, "revivir es una forma posible y atenuada / de vivir" (vv. 14, 15). El tiempo es el enemigo de la vida y así se define "el tiempo y su terror" (v. 5), y la nostalgia es la herramienta de la que dispone el ser

humano para enfrentarse a este dolor: "Heráclito inventó la nostalgia / que es una forma, la más cotidiana, valerosa y entrañable / de apaciguar el tiempo y su terror" (vv. 4, 5). Ascot refiere a Heráclito como inventor de esta nostalgia, y atendiendo a los dos principios básicos de la filosofía de Heráclito se extrae que el fuego, como elemento básico en la existencia, se asimila como la fuerza, el vigor y la pulsión de vida en el individuo, la concepción de la realidad como algo en continuo movimiento, cambiante y que condiciona con esa mutabilidad la percepción y sensibilidad humanas. Con esta declaración por parte del "yo" poético puede inferirse cierto carácter positivo, puesto que al menos prevé o sabe de la existencia de un cambio y que este se dará también en su vida. Sin embargo, conforme avanza el poema aparecen otras referencias que desacreditan esta afirmación, o se posicionan en la visión opuesta a la de Heráclito, como es el caso de la alusión de la flecha de Zenón, teoría favorable a la doctrina de Parménides, en la que el cambio solo se produce en apariencia, es resultado de una percepción errónea del individuo: "su vértigo eterno y detenido" (v. 20). También se alude al "terror de Pascal" (v. 21) —Blaise Pascal— y con él a sus teorías precursoras del existencialismo. Huelga recordar que la tesis de Ascot, *Baudelaire, poeta existencial*, reflexiona en estos términos y defiende que la filosofía es una respuesta a las necesidades del espíritu humano, "toda filosofía encuentra sus raíces sus *motivos*, en una peculiar situación por que atraviesa el "animal histórico"" (García Ascot, 1951:9). Ascot hace confluír los tres elementos, la nostalgia, la paradoja del avance sin cambio y los "infinitos espacios silenciosos" para definir de manera sintética su impresión y experiencia sobre el exilio, la repercusión en su interior de esta condición. El poema, pero, se ha despojado de esa rémora atribulada. El tono pesaroso, la actitud se fija en esa postura contemplativa "frente a...", como observador de un paisaje —mental— que se le recrea delante de sus ojos. Así lo confirma en el poema "Al filo del invierno" (pp. 56-57), que le sigue, "un llanto que me tiembla/ —y no sé por qué pues no estoy triste—" (vv. 7, 8).

El poema se presenta en cuatro estrofas formales, la primera y la segunda mantienen un inicio anafórico con el título del poema, "al filo del invierno" (vv. 1, 11), que denota la voluntad de mantener una estructura paralelística, ya que la segunda estrofa actúa como un inciso del "yo" poético y la cuarta estrofa a modo de contrapunto de las anteriores iniciándose con la oración adversativa introducida por "pero" (v. 17). No es una estructura novedosa en la pauta escrituraria de Ascot y recuerda al poema "Despedidas" (p. 20), por ende, es la forma que el poeta tiene para marcar la conexión entre ambos poemas, donde se da una *imitatio* estilística en el final a modo de telegrama, "lejano/ oh/ tan /

lejano" (vv. 24-27). Es un poema nostálgico, siguiendo la línea del anterior, pero hay lugar para el recuerdo amable, para momento de júbilo "entre vahos y risas/ mi corazón, que corre, navidades" (vv. 19, 20). No obstante el "frío" (v. 21), como elemento con carga negativa en el ideario de Ascot, irrumpe —como es habitual— en esa felicidad momentánea y le regresa a la realidad de la distancia en el tiempo, "el filo del invierno me corta de repente" (v. 11). La memoria es un "llanto" (v. 7) que no produce dolor, el recuerdo que el invierno le suscita le traslada a una infancia feliz, a partir de elementos conocidos en otros poemarios "hojas quemadas" (v. 13). Otra vez el olfato tiene un papel destacado en la percepción del recuerdo "con este olor a lana, a hojas quemadas/ a mentoles y ponches" (vv. 13, 14). Aparece de nuevo ese sentimiento del "yo" que "cruza por mi pecho" (v. 9), y el símbolo de "este pájaro que regresa hacia el mar" (v. 10), porque el mar es un espacio de ida y venida, de inicios y finales; el pájaro le permite la contemplación desde otro punto de vista, como reflexiona en la primera estrofa, "y nivelando el ojo y la distancia" (v. 3). Vuelve a aparecer la imagen del árbol, esta vez "desnudo" (v. 4), como metáfora de la llegada del invierno y la caída de las hojas, y también "negro" (v. 5) por la pérdida del color del follaje y aludiendo a la proximidad de días nublados o carentes de sol que puedan dorar sus colores. Pero lo que resulta más destacable es que este árbol se presenta "sobre este muro" (v. 5), es decir, que ha rebasado el impedimento de esa "distancia" (v. 3), y de ahí que haya desaparecido la tristeza (v. 8), aunque el "yo" poético confiese que desconoce los motivos de esa falta de aflicción. Tiene, pues, mayor sentido el hecho de la ligazón que Ascot ha elaborado con "Despedidas" (p. 20), en esa continuidad temática, del desprenderse de sentimientos y dejarlos en un recuerdo sin dolor. No obstante, el poeta quiere remarcar las dificultades de ese proceso de asimilación, como ya había ocurrido en la sección anterior con las fases del enamoramiento y desamor. El siguiente poema rompe con este tono más condescendiente y eleva el reproche. Así se marca con el título del poema próximo, "Esa larga mentira" (p. 58), que se inicia con una proposición condicional, "si sus padres dijeran a sus hijos la verdad", que funciona como isodinamia entre "mentira" y "verdad" que continúa en ese juego de oposiciones en el verso siguiente con la antimetábola "hombre [...] para esta vida/ vida para el hombre" (vv. 2, 3). La mecánica del poema se establece sobre este procedimiento de una postura de contrastes, el reproche que el "yo" arroja a sus padres, después excusa en su persona cuando él experimenta la paternidad ("pero los padres también tenemos miedo", v. 16), con lo que entiende esa actitud paliativa, protectora de los padres de proteger para evitar "hacer sufrir demasiado pronto a nuestros hijos" (v. 17). De ahí nace la culpabilidad de continuar la larga mentira

de la maravilla de la vida: "y me duele sentirme cómplice y prisionero / de esta larga mentira/ que llega de tan lejos" (vv. 22-24).

El poema se establece sobre tres estrofas, las dos primeras en estructura paralelística e inicio (semi)anafórico, "si los padres / si nuestros padres" (v. 1, 8) —el posesivo se incluye para restar impersonalidad, para dar un contexto inclusivo—, y la última estrofa que aporta el valor de contraste, como en el poema "El filo del invierno" (pp. 56-57), mediante la subordinada adversativa con "pero" (v. 16). Las expectativas que los padres crean a los hijos son perniciosas a la larga y manifiestan la necesidad de cambiar esa manera de actuar "quizás dentro de muchos años/ las cosas empezaran a ir mejor" (vv. 6, 7), puesto que les condenan a la espera, "no hubiéramos esperado tanto oh tanto/ y hubiéramos vivido más" (vv. 13, 14). En realidad, esta argucia velada sirve para confesarse, para mostrar su culpabilidad de anclaje en el pasado y perderse el presente, olvidarse de vivir por el intentar recuperar un pasado. "Esa larga mentira", pues, se justifica, es una mentira piadosa, puesto que hay que hacerles creer "que esta vida es buena" (v. 20). Se infiere de esta afirmación que realmente el "yo" poético ha abandonado la frustración de una vida que él no había proyectado, se ha rendido —de manera consentida— a vivir el tiempo y espacio que ocupa y ha renunciado a su papel en una batalla perdida contra el tiempo, por eso sus cuentos "siempre acaban bien" (v. 21), siendo metáfora de su propia experiencia. Eso no resta la contundencia de la queja, o el derecho a reproche, ciertamente el "yo" poético acusa la excesiva infantilización, el amparo ante la crudeza que la realidad plantea ("Cuando seas grande no verás, / no sabrás, / no podrás", vv. 9-11) y, aunque acaba cediendo ante la evidencia de preservar la inocencia —e ingenuidad excesiva— de los infantes. Por lo tanto, a pesar de la actitud de reproche, el tono es de cierta complacencia, el "yo" claudica ante la mentira puesto que la integra como acto social necesario y cuando se despierta de ella, se lanza a vivir "este tan breve tiempo entre dos sombras" (v. 15). Así pues, la impresión final es un lanzarse a la vida, un *carpe diem* que, dada esa perpetuación de la "esta larga mentira" (v. 23), ahora urge en mayor grado, pues siente próximo el final.

El poema vuelve a incidir en el ansia por vivir el tiempo que queda, gozar el presente, y aunque el recuerdo es necesario reivindicarlo, el "yo" ha aprendido a hacerlo sin dolor. Esto se transmite al lector a través del borrado léxico de términos derrotistas y es sostenido con afirmaciones que corroboran esa ausencia de tristeza y con el tono de marcado carácter positivo, aunque empieza a darse un distanciamiento focal de las composiciones, que responde a la actitud contemplativa que el "yo" ha ido adquiriendo.

Continúa en este carácter de contemplación el poema "Un viernes" (pp. 59-60), el "yo" se entrega a la percepción de los sentidos, desde el deleite. El "yo" poético se presenta auditando "el concierto de violín de Samuel Barber" (v. 2). Jomí García Ascot opinaba sobre Barber que formaba parte de "músicos con encanto", pero solo "a veces", y lo incluye dentro de su sección "Descubrimientos tardíos" (pp.44-48), "músicos menores que me han producido gran placer" (García Ascot, 2006: 24, 25). El poema se refiere en concreto al *Concierto para violín y orquesta, op. 14,51*, mencionado en *Con la música por dentro* (2006) y del que cree que es imprescindible "grabarse o volverse a grabar en forma más accesible" (García Ascot, 2006:51).

La reacción que el "yo" poético manifiesta, tras la escucha de la música, sintetiza el procedimiento escriturario de Ascot ("quiero escribir", v. 4), a pesar de "no sé de qué hablar en esta soledad" (v. 5). De nuevo se reafirma el título de la presente tesis, la posición firme de Ascot de "decir", y es que es, a su vez, demostrativo de la concepción existencialista que el poeta tiene sobre la comunicación

Es cada hombre el que se quiere expresar, el que necesita urgentemente encontrar su vía. Y el hombre empieza hablar en primera persona, a anteponer el pronombre "yo" a sus oraciones, a buscar lo que *él* va a hacer para regresar a este mundo" (García Ascot, 1951:22)

Lingüísticamente, el título "Un viernes" presenta, a través de la indeterminación que le confiere el artículo "un", la cualidad de vaguedad, en este caso, para extraer cualquier concreción temporal, un día cualquiera, algo cotidiano, porque esa es la intención que pretende trasladar Ascot. Finalmente, hay una entrega al presente y un deseo de vida ferviente ("la edad es sólo menos tiempo / para labrar la vida", vv. 21, 22) y manifiesta cual es la actitud que desea mantener durante este tiempo restante "Por eso, quisiera cierta serenidad / y la justeza / para hacer bien las cosas, / para vivir como un trabajo honesto y aceptado, / palmo a palmo." (vv. 23, 27). De esta manera, confirma lo que ya se venía apuntando en poemas anteriores, la búsqueda de la calma y entregarse a una vida plácida. A modo de apunte, obsérvese que en poemas como "*Amor, yo te sigo*"(p. 69) y *Poema de ventanas y cocinas* (p. 35) en los que se alude al "muy paso a paso" (v.17), o "el paso de mi vida" (v. 18), aquí se limita el avance a "palmo a palmo" (v. 27), y es ahora cuando el "yo" muestra su deseo de retener el paso del tiempo, de estancarse en la vida, ha desaparecido el anhelo de regresar al pasado y no hay preocupación por el futuro; revisando su vida, pretende, ahora, quedarse, permanecer, sin anhelo de cambio.

Esta revisión, manteniendo el ademán contemplativo, revela cómo la angustia se ha desvanecido, aun y con los impedimentos que el mismo "yo" se ha interpuesto, "No he podido querer sin que me quieran/ no he sabido vivir sin que me vivan" (vv. 9, 10). Con

estos versos reafirma la importancia que el sentimiento del amor —en todas sus manifestaciones— ha tenido en su vida —y tiene para el ser humano—. Ya se ha hablado del papel destacado que tiene el prójimo en la concepción de la vida de Jomí García Ascot —y, por ende, en su poesía— y, salvando las distancias pertinentes, se puede entender como los conceptos de Baudelaire de “*serse en los demás, serse por los demás*” sin caer en el equívoco de “concebir su dandysmo como narcisismo” (García Ascot, 1951: 83). Aquí radica todo el *quid* de los intentos de Ascot, que se intenta ratificar desde su individualidad en una comunidad a la vez que pretende mimetizarse con esta, y con esto unificar las dos cuestiones que operan en la existencia humana,

a épocas marcadamente colectivistas, unificadoras, en las cuales el hombre afirma ante todo *soluciones* a su ser-en-el-mundo, suceden épocas típicamente individualistas, en las cuales la crisis de las anteriores soluciones y de los valores en ellas implícitos plantean al hombre *problemas*, preguntas acerca de este mismo ser-en el mundo y, por ende, acerca de este mismo mundo. (García Ascot, 1951:21)

Como se ha ido describiendo, la paradoja que plantea Ascot de identidad se sustenta sobre la búsqueda en la comunidad a la vez que rechaza el presente de esa comunidad para reivindicar su origen individual. La *solución* —en términos del propio Ascot— se acaba dando a partir del sentimiento del amor; no solo el amor romántico, erótico... sino, como ya se ha analizado anteriormente, en el sentimiento mismo y también en el amor a la vida, a los amigos. Esta es la proclama presente del poeta, el amor a vivir el tiempo que le quede en el presente, en el aquí y ahora en el que se encuentra sin atender más que a su deleite en vivir. Ahora, el miedo es otro, próximo al final el “yo” declara: “y tengo miedo, recién cumplidos cuarenta y nueve años,/ de no haber aprendido/ de haber estado más vacío/ de lo que oculté por esta vida” (vv. 10-13). Teniendo en cuenta las reflexiones sobre Baudelaire y su poesía, se puede hallar cierta similitud —a modo anticipado o visionario si se quiere— que encaja con la descripción que podría darse de Ascot: “toda la profundización de Baudelaire ha de entenderse —creo yo— sobre estas dos bases: la progresiva definición (concretización en sentido ontológico) de su *desequilibrio* vital y la progresiva introversión de su lucidez en constante aumento” (García Ascot, 1951: 29).

El “yo” poético es consciente de que apenas nota cambio en su esencia (“hoy, ayer, siento que no he cambiado mucho / en lo profundo”, vv. 19, 20), pero que el tiempo ha pasado y necesita, de alguna manera, redimirse con la vida y llenarse de vivencias “equipaje” (v. 14) “para cruzar el tiempo honradamente” (v. 17). Resulta curiosa la alusión a los cowboys, es posible que él tenga esa imagen de sí mismo, a modo de llanero solitario (Ascot, 1985: 1-4)

A nivel estilístico, el poeta vuelve a optar por las anáforas “y” (vv. 1, 10, 14, 18, 24), “no” (vv. 5, 6, 8, 9), “de” (vv. 11, 12, 13) y “para” (vv. 22, 25, 26). El poema se estructura gráficamente en bloque, pero se pueden delimitar dos estrofas, la primera con un inicio ilativo, “y en esta tarde escucho” (v. 1), que comprende los primeros dieciocho versos. La segunda, que se marca con los adverbios de tiempo “hoy, ayer” para señalar esa contradicción vital desde el décimo noveno hasta el final, vigésimo séptimo.

“Ensayo de decir” (pp. 61-63) comparte un inicio similar a su predecesor, “Esta tarde de marzo” (v. 1). El demostrativo de proximidad y el matiz de el mes del año concretan y acotan el tiempo del poema. Se trata de una de las composiciones más extensas del poemario y de la poesía de Ascot, haciendo gala de su título, porque encierra una especie de resumen vital y poético: “estos mis bienes son, estos y el tiempo” (v. 45). Además Ascot revela que su poesía —aunque es algo a lo que todos los escritores aspiran— también tiene una función testimonial, no únicamente como “diario vital” sino extensible a *altri*, manifestando que “vuelve a hacer hincapié en el deseo de vivir, de entrar a formar parte del tiempo a través del otro” (Tasis, 2017: 295): “y esto que veo, escucho, lo que digo/ como me lo dejaron mis amigos” (vv. 50, 51). Por lo tanto, no se puede hablar de una única finalidad, sino que además de terapéutica y testimonial, tiene una parte social e histórica, “y este escribir que trata vagamente/ de arrancar sus memorias al silencio” (vv. 47, 48). La disposición gráfica del poema separa las estrofas de manera que se dan algunos truncamientos a nivel sintáctico que asimila la puntuación. Así ocurre en el caso de “y quiero, a su dictado, / enumerar” (vv. 4, 5), donde el objeto directo se halla en un verso posterior, estructura que se repite en “otros discos esperan, como rosas,/ abrir” (vv. 12, 13). Ocurre también entre antecedente y su relativo “naves catedrales/ que lo dejaron, vivo, en una playa” (vv. 16, 17), en este caso, además, no hay puntuación que delimite el verso como si se da en “las cosas pesan:/ el espacio de Ford” (vv. 40, 41), en la que los dos puntos retienen con un pausa la lectura. Se da otro encabalgamiento entre el vigésimo octavo verso y el vigésimo noveno, “sólo el olvido dura/ bajo los párpados”. Se trata de estructuras paralelísticas alternas como ocurre entre la primera y la tercera estrofa y entre la segunda y la cuarta. También la quinta y sexta guardan esta relación de espejo y comparten inicio anafórico “que” (vv. 12, 21). La séptima, octava y décima también establecen un paralelismo en el inicio, mencionando personajes célebres, y en su estilo descriptivo o referencial de la figura a la que se hace alusión.

Se ha referido hasta ahora a la división en estrofas por la disposición textual, pero se establece otra partición a nivel interno del poema. La primera parte comprende desde el

primer verso hasta el vigésimo cuarto, la segunda del vigésimo quinto al cuadragésimo cuarto y la última del cuadragésimo quinto al quincuagésimo segundo, aunque pudiera también separarse en dos, concediendo a los últimos cuatro versos un estatus de *sententia* universal, avalada por el cuantificador "todo" (v. 49), pero con un estilo moderado propio del *sermo humilis*.

La primera figura que aparece en el poema es Borges, que enlaza con la dedicatoria del poema "Del tiempo y unas gentes" (p. 55) y se ampara bajo su figura para "enumerar mis bienes, la memoria/ de unos cuantos amigos cuyos cuadros,/ libros, conciertos o lejanos labios/ dejaron en mi carne sus historias" (vv. 5- 8), y es que sus bienes no son materiales, sino impresiones que ha obtenido a través de creaciones de sus amigos o de su propia persona y también del amor. La segunda figura es Fauré, que aparece referido *in extenso* en *Con la música por dentro* (2006), "músico con ángel" (García Ascot, 2006: 25), fue una de las "reafirmaciones" (García Ascot, 2006: 45) musicales a las que recurrió durante "una etapa de soledad causada por un divorcio me hizo escuchar mucha música (es increíble lo que la música puede *acompañar*) [...]. Como reafirmaciones están Brahms, Chopin [...] Fauré" (García Ascot, 2006:45). Sobre el "quinteto de cuerdas y piano" (v. 11) en cuestión lo considera como "algunos de los momentos más altos de la música de cámara" (p. 40) y entra en su *top ten* de imprescindibles (p. 64) y también aparece en la lista de favoritos de amigos (García Ascot, 2006:67). De su labor como músico destaca que su "obra es una entrega a la música *en sí* y no un consciente trabajo para una supuesta *evolución* de la misma" (García Ascot, 2006: 87), y eso es, con toda probabilidad, por lo que se siente identificado a nivel artístico con Fauré y por lo que tiene en mayor consideración su obra y la goce recurrentemente más allá de lo estrictamente musical —sin intención de menoscabar la excelencia del compositor—. Las cinco figuras posteriores, que aparecen juntas "Brahms, Chopin, Bartók, Debussy y el Polo/ Margariteño" (vv. 14, 15) también son ilustres del ámbito de la música, con lo que se ratifica la importancia de este arte en Ascot, quien seguidamente alude a Bonnard en cuestión de "me dieron la luz" (v. 19).

La literatura también tiene su representación con Joseph Conrad, Scott Fitzgerald, Proust y Borges, mencionados en otras ocasiones por Ascot y de los que ya se ha hablado anteriormente. Sobre Scott Fitzgerald, elabora un artículo como si fuera:

"una invitación para que el lector interesado pueda conmovirse con la particular sensibilidad de Fitzgerald y busque en una versión más extensa los demás ejemplos del

inmenso talento de un autor prácticamente único en su género dentro de la literatura norteamericana de este siglo" (García Ascot, circa 1985c₁: 1).²⁴⁴

Se demuestra su manera de compromiso como hombre de cultura, como divulgador. Y en esta ocasión también menciona a Dickens (v. 31), Flaubert (v. 32) y Salinas (v. 36). El cine con directores como Max Ophulus (v. 44), Ford (v. 41), Bergam (v. 42), Donen (v. 43), Murnau y Visconti (v. 37), poniendo en valor a este último por la utilización de "temas mahlerianos en su *Muerte en Venecia*" (García Ascot, 2006: 93).

"Ensayo de decir" (pp. 61-63) es, en realidad, una verificación de lo que el "decir" es para Ascot, una disertación, tomando una de las acepciones del término, pero también una probatura constante, en evolución, marcada por las experiencias, impresiones y sensibilidades de cada momento. Ese "decir" se constituye a partir del contacto, del "compartir" y el gozar de otros que insuflan e inspiran en Ascot aliento de vida. El poema es una sinopsis de lo que debe ser —y así lo ha sido y la ha concebido— la poesía para él. La pretensión de Jomí García Ascot es, además de "enumerar" (v. 5), elaborar una especie de recipiente donde contener, retener y perpetuar todo aquello que ha configurado su experiencia vital y poética. En la línea de esta labor de recopilación sigue el poema "Estancia" (pp. 64-65), desde el recurso de la pregunta retórica inicial "¿Resultará que nada más esto/ esta llamada vida? (vv. 1, 2), intenta dar una respuesta a partir de indicaciones mediante perífrasis de obligación "hay que" (vv. 3, 4, 5, 7) sucesivos símiles en adición y en posición anafórica (vv. 10-23). Esta adición infinita pretende, precisamente, diversificar las opciones de reconocimiento, además de revelar elementos que, muy probablemente, fueron significativos en momentos concretos en la vida del poeta, significativos. Obsérvese como todos forman parte de la cotidianidad, elementos del día a día, con esto el poeta recalca la importancia del momento. Por encima de esa espera de algo muy elevado, es imprescindible vivir el presente en el aquí y así lo sentencia en los versos finales "en que alguna vez vivimos / fuimos / estuvimos / pasamos por el tiempo" (vv. 29-32), porque el espacio —el aquí— deja su "huellas" (v. 7) en presente sobre "nuestro propio cuerpo" (v. 33) y es necesario llenarse de ellas y, por lo tanto, dejar pasar el tiempo ("hay que llevarlo todo en este adentro / que pasa y pasa y pasa", vv. 5, 6) porque la sucesión de huellas es lo que confiere entidad al sujeto, pero sobre todo es lo que le hace vivir. El título "Estancia" refiere, según en acepción del *DLE*, "permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado", en este caso, ese lugar es la vida. Lo que Ascot describe son instantes, como en "Los instantes el amor", en este caso serían "otros instantes de

²⁴⁴ Véase anexo p. 623

vida". El tiempo siempre ha sido eje temático en la poesía de Ascot y la velocidad que se describía se hacía en relación a la sensación que el "yo" tenía respecto al paso del tiempo. Siempre en pugna por una disconformidad en el tempo, cuando anhelaba el avance, el progreso, lo futuro, el tiempo parecía aminorar su marcha, mientras que cuando el "yo" quería prolongar el momento, como en los encuentros con la amada, el tiempo era fugaz y ahora que el final de la vida se aproxima intenta colmar de vivencias —llenarse de equipaje, como decía en "Un viernes" (pp. 59-60)— en el tiempo que le queda, una vez asimilada la derrota contra este. Este cambio de enfoque tiene también que ver con la idea del tiempo que las lecturas Borges le proveen. Así pueden verse ciertas intertextualidades y coincidencias entre el presente poema —y tono que toma esta sección del poemario— y "Posesión del ayer" de Borges,

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua nostalgia. Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujeto a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos. (Borges, 2018:613).

La referencia al padre fallecido (*Un otoño en el aire*, 1964:42), a las mujeres amadas y pasadas, a los lugares emblemáticos como Azurduy (p. 29), "La Panne" (*Un modo de decir*, 1975:83) o Nueva York, "los terrores de la esperanza" que se aludían en "Espera" (pp.53-54). Hay esa concepción temporal sobre el ser humano que se va preñando de huellas, que serán recuerdos y que configurarán "el paraíso perdido" particular, en el espacio, en la impresión, en la percepción de cada uno. A propósito de esta especificidad en lo global, Manuel Durán apunta,

Lo que une todas estas oleadas de exiliados es que a nivel individual equivalen a un terremoto seguido de un incendio. Se han perdido los detalles que anclaban la vida cotidiana, la forma de las cosas cotidianas, las voces conocidas, el sabor de la comida, y hay que empezar de nuevo, como alguien que se siente perdido y sin mapa. Toda la atención se dedica a ver de nuevo el mundo de cada día, y sobrevivir si se puede. Pero través de esta angustia cotidiana podemos a veces llegar a comprender mejor nuestra relación con lo que nos rodea, como si fuéramos niños en los primeros meses de aprendizaje. (Durán, 2009 :31).

La tarea de revisión y recuperación del recuerdo se intensifica para combatir la desmemoria que el paso del tiempo conlleva y la forma que Ascot encuentra para ello es su "decir". El tiempo inflige sobre el individuo un borrado que lo condena a perderse en su identidad, pero también en su existencia. Los dos poemas siguientes, "Lento y vertiginoso..." (p. 66) y "El tiempo finge plomo...", funcionan como complementarios en la

idea del paso del tiempo que es "breve soplo que al borrar su seña/ no deja ni su canto ni su huella" ("El tiempo finge plomo", vv. 2, 3).

Obsérvese la paradoja en el título del primer poema de este tándem "lento y vertiginoso" que incide en ese fluctuar caprichoso, que se mencionaba más arriba, que el "yo" percibe según el placer que obtiene del momento vivido. En este caso, el "yo" poético ruega "quietud" (v. 9), incluso si eso significa dolor, "para poder sufrir cada hora mala" porque también hay momentos malos en la vida, que igualmente nos pertenecen y determinan.

El individuo se define entre "un morir y un vivir que nos detiene" (v. 13), es decir por una "estancia" (pp.64-65). La batalla contra el tiempo está perdida, haciendo que lo malo pase "lento" y que los buenos momentos se precipiten "vertiginoso[s]", pero esa percepción del tiempo como "un quedar y un pasar que nos desgarran" (v. 14) no debe desviar al individuo de vivir.

"Lento y vertiginoso" (p. 66) se describe en contantes binomios opuestos, desde el propio título, "es un coro de voces y es silencio" (v. 3), "y es polvo, y agua" (v. 4), "que no sabemos ver y miramos" (v. 5), "un vivir y un morir" (v. 13), "un quedar y un pasar" (v. 14), porque así se ha desarrollado la relación entre el "yo" poético y el tiempo —como ocurre en la mayoría de veces con el ser humano, más aquellos que han sufrido algún percance destacable como la condición del exilio—.

Formalmente se divide en cuatro estrofas y dos a nivel de estructura interna; además del tema y la estructura, obsérvese la conexión que existe entre los títulos de estos dos poemas al unirlos y que adquieren una nueva dimensión temática: "lento y vertiginoso el tiempo finge plomo", en la que se acusa al tiempo de ir, de manera premeditada, contra el individuo, como si el tiempo tuviera entidad o raciocinio para que así fuera. No se puede hablar de prosopopeya, sino más bien de que el tiempo actúa como un *deus ex machina*, puesto que tiene propiedades humanas, pero también superiores e incomprensibles a la razón y, sobre todo, es invencible. Así se describe en "El tiempo finge plomo" (p. 67), como algo que "no se ve, pero es tocable/ en la almendra del alma" (vv. 9, 10). El tiempo hace creer al individuo "en donde pesa" (v. 11) que es sempiterno, mas "no deja ni su canto ni su huella / y antes nos toma cuando va y es ido" (vv. 3, 4).

"Es increíble cómo pasa el tiempo" cuántas veces había oído decir esta frase y ahora estaba ahí, conmigo. Era yo quien la repetía. Es increíble cómo pasa el tiempo. ¿Por qué no me habían dicho antes lo que era el tiempo? ¿Por qué no me lo habíais puesto sobre las manos y me lo habíais enseñado? "Mira, niña, esto es el tiempo" (Elío, 2021: 165, 166).

El tiempo corrompe y desvirtúa, desafía la memoria humana y “a la vida deshace, letra a letra” (v. 12) y de ahí la importancia del “decir”. De esa labor se ocupa “La obra (p. 68), poema siguiente en el poemario. Formalmente, llama la atención por su disposición en renglones, característico de los textos en prosa. Ya había ocurrido en “Antes” (*Un otoño en el aire* p. 42) y siguiendo la línea de divinidades, el poeta remite como remedo al “Último evangelio” 1:1, 14 del *Evangelio según San Juan*, “In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum” (Pulido, 1851: 181) “En el Principio, Dios reunió a las criaturas” (l. 1). El texto, sin embargo, se ajusta al tópico literario *theatrum mundi* donde cada forma de vida desempeña un papel asignado, en este caso bajo el mandato de Dios, en una pieza teatral, que es la vida. Es la falta de supervisión por parte de Dios la que desencadena el caos, entendiéndose en el texto como los efectos de la desmemoria que pervierten el recuerdo, tanto que se desconoce el origen de esa hora primigenia tanto en el texto como en su verdadero autor, dados los cambios que ha sufrido. Aún con ese alboroto desconcertante, la obra “prosigue” (l. 11). Esta composición con un mensaje tan desalentador sobre el funcionamiento del mundo a través de la metáfora de una representación teatral sin nadie que la dirija ni revise encierra una autocrítica. Los “olvidos, las omisiones, los errores [...] improvisaciones, interpolaciones e inventos” (ll.9, 10) son resultado de la mala gestión y la mala aplicación de los papeles asignados por Dios “minuciosamente” (l. 3). El descuido, pues, es propio del ser humano. Resulta imposible, entonces, recuperar un “texto original” (l. 12) e incluso se pone en entredicho que lo que “hoy” (l. 10) exista tenga algo de ese primer texto: “nadie sabe [...] qué parte corresponde al texto original (si alguna)” (l. 12). Es una concepción muy derrotista ante la vida, pero aun así, el tono es más propio de la queja, incluso descriptiva, con un afán moralista, que de un lamento angustioso, porque a pesar de que se haya perdido toda conexión con ese origen divino, aún existe, se deja ver entre líneas, que ese teatro es más humano con sus equivocaciones, no es perfecto, pero es esencialmente fruto de la intervención humana, ya que —y hay en ello cierta amonestación— “Dios tuvo que ocuparse de otras cosas. Se le olvidó la obra, se le olvidaron los personajes, se le olvidó el escenario” (ll. 4-6); cómo no iba a suceder algo semejante si las criaturas están concebidas a la imagen y semejanza divinas. Esto conduce al título del siguiente poema, “Inacabablemente repitiendo” (p. 69) porque, efectivamente, el ciclo de este teatro caótico es imparable. En este caso se centra en la perversión de la expresión a través del poema que se afana por transmitir. El poeta, de manera incansable, intenta en bucle “inacabablemente volviendo a empezar/ a tratar de empezar /a tratar de tratar de empezar/ algo imposible al fin que se llama poema” (vv.

12-15). Se describe el topos literario del enfrentamiento del poeta contra la página en blanco, contra la elección de "la palabra buscada entre el montón de cosas y de nombres" (vv. 4, 5), en los elementos más simples "la mesa de este café" (v. 11), en el interior a través de "el sueño cotidiano o desbocado" (v. 9) o en el exterior, "las calles, los suburbios, los valles" (v. 6), incluso en los otros, "las voces dichas o no dichas" (v. 10). Mas aun toda esta búsqueda, esta repetición constante y esa sensación de reescritura, el poema surge. Se ratifica de nuevo esa firme convicción del "decir" del poeta, a pesar de los impedimentos, incluso desde su propia naturaleza humana; la voluntad de palabra, del acto de "decir" del "yo" prevalece. Se puede extrapolar, también, a la metáfora de la vida, ese intento constante de reemprender la marcha tras la caída, aludiendo a esa montaña de subidas y bajadas que es el vivir, ese intento constante de volverlo a intentar que Ascot ha venido describiendo a lo largo de sus poemarios, porque el individuo está en constante lucha contra el tiempo y el espacio, más la vida, con sus derrotas, vale la pena siempre "volver a empezar".

A nivel estilístico, el poema consta de quince versos de métrica irregular dispuestos en bloque, no se establecen particiones, pues se pretende dar un tempo cíclico. Esta circularidad se intensifica con las repeticiones constantes, incluso desde los recursos fónicos como las aliteraciones de dentales y vibrantes en "Inacabablemente volviendo a empezar/ a **tratar** de empezar/ a **tratar** de **tratar** de empezar" (vv. 12, 14)²⁴⁵.

El último poema del poemario mantiene esta línea tonal de desaliento, de derrota asimilada, pero no de abandono. El poeta, establecido en su papel de transmitir, se mantiene en esa búsqueda de palabras que signifiquen: "una vez más estoy mirando/ adentro de mi mismo" (vv. 1, 2). Así se inicia "De los recuerdos" (p. 70), continuando con el verso del poema anterior "tratar de empezar" (v. 14), sumando un nuevo intento. Son los recuerdos la materia donde el poeta asienta esa búsqueda, "la carga que me ha dejado el tiempo de la vida" (v. 3), y su frustración le hace considerarlos como "es toda una chatarra de recuerdos/ de inservibles imágenes de esplendor o de pena" (vv. 5, 6). Esos recuerdos, a la vista de la actualidad, "hoy" (v. 10) le parece que "todo es viejo ya" (v. 10) y que ha perdido valor "como una taza de café frío" (v. 13), que su recuperación a penas "sirve para evocar a alguien que fuimos/ y que ha cambiado mucho" (vv. 14, 15). Aquí se confirma esa evolución que se iba apuntando en cada nueva composición del presente poemario, el "yo" poético reconoce que ha salido del estancamiento al que él mismo se había sometido y que en la búsqueda de su identidad ha encontrado que ya es alguien totalmente diferente, se ha

²⁴⁵ El resaltado es propio.

forjado una identidad sin la necesidad, que él consideraba imprescindible, de recuperar un pasado y aunque "quisiera a veces regresar a esos momentos" (v. 16), prefiere ocupar su presente, ya que ahora tiene miedo a perderlo, "tiene temor a las nubes que entonces/ se iban acercando/ oscuramente" (v. 17, 19). Recuérdese en la descripción de "Esa larga mentira" (p. 58) "este tan breve tiempo entre dos sombras" (v. 15), esa sombra se acerca implacable; el "yo" poético ahora no tiene miedo de perder el origen, sino de perder el presente.

Con este tono que aún derrotado clama por vivir termina el poemario de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). La búsqueda de un acezado origen, una identidad que le provea de respuestas, se filtra a través de la búsqueda de la palabra exacta, precisa que transmita. El tiempo y su aliada, la desmemoria, son los obstáculos que intenta rebasar en ese intento de significarse en su individualidad, pero en consonancia a la comunidad que pertenece. En el amor que *altri* le proporcionan encuentra un salvoconducto de vida que le permite un "volver a empezar" (p. 69, v. 12), un transmitir "como me lo dejaron mis amigos" (p. 63, v. 51). La desolación que la condición exílica le ha impuesto se traslada a una dimensión del "yo" en la que se produce un aislamiento del mundo como ser que se "desgarra" (p. 66, v. 14). Llegado a ese punto se produce un *toma y daca* entre asimilar el presente y recuperar el pasado, vivir en la ausencia o entregarse a lo presente y, finalmente, el "yo" elige la vida con las condiciones que le vienen dadas. Empieza a intentar, de esta manera, "una vez más" (p. 70, v.1) llenarse de equipaje "para cruzar el tiempo honradamente" (p. 59, v. 16).

DEL TIEMPO Y UNAS GENTES

En 1986 se publica este poemario de Jomí García Ascot en México. Diego García Elío, su hijo y fundador de Ediciones del Equilibrista, editorial que se encarga de esta publicación, prologa brevemente la obra con una dedicatoria: "A Teresa. A mis hermanas, ¿verdad papá?". La labor de revalorización de Diego García para con la obra de su padre — y su madre— no conoce límites y en estas palabras pueden verse la admiración, respeto y elogio que profesa a la persona y hacia la obra de su padre.²⁴⁶

²⁴⁶ En las conversaciones que he podido mantener con Diego García Elío puedo dar constancia de esa entrega y esa devoción por la obra de su padre, nunca pierde ocasión de mencionarlo y ensalzar su labor literaria.

En primer lugar, cabe destacar el título escogido para este poemario, ya que continúa la línea de la segunda sección del poemario *Un modo de decir*, "El tiempo y lo que pasa" y recupera el título del poema "Del tiempo y unas gentes" (p. 55) —incluido aquí en primer lugar— de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Diego García Elío advierte al lector de que los poemas aparecen tal y como le fueron legados, no quiso practicar ningún orden, ya que quería mantener la esencia más natural, espontánea e íntima del poeta. Tal y como Jomí García Ascot planteó *Un modo de decir*, publica su hijo este libro, queriendo trasladar el carácter íntimo per se a la poesía, pero con esta cualidad universal, que permite a todo aquel que la consume, sentirse propietario de lo que de ella recibe. Diego García Elío habla de "ese otro tiempo que es la poesía" y es lícito añadir, conociendo la obra anterior de Jomí García Ascot, otros tiempos, otros espacios y otras claves para entender el mundo. Un mundo convulso y colmado de sentimientos y pensamientos que solo buscan la manera de ser liberados. La búsqueda incansable de la identidad y de la palabra como dos elementos indisolubles en la entidad de cualquier poeta; "es consciente de que ésa es su tarea" (Tasis, 2017: 396).

Como en ocasiones anteriores, este poemario recupera composiciones ya publicadas que tienen un sentido en la vida del poeta y que por esta su trascendencia, se han vuelto recoger, pero, además, incluye poemas inéditos. Esta práctica de Ascot de reinsertar poemas de manera estratégica rodeados de otros nuevos poemas otorga una nueva dimensión de interpretaciones del texto según el momento —y espacio— vital al que refieren, afianzando, una vez más, la idea del fluctuar del vivir en su "poesía-diario".

El poemario es un catálogo de la memoria, los recuerdos fundamentan la creación poética y a la vez permiten la modelación de un ser fragmentado. La memoria confiere la condición de reedificación, a partir de la recuperación —por acumulación— de vivencias, lugares, espacios y sensaciones. La poesía de Jomí García Ascot es, sobre todo, sensorial y sensitiva. El estímulo exterior actúa como elemento evocador que remite a un recuerdo concreto que, a su vez, permite asentar aspectos identitarios para sumarse a una idiosincrasia de la voz poética con el objetivo de definirse a sí misma.

En "Del tiempo y unas gentes", significativamente dedicado a Borges, presenta la paradoja del ser atrapado en la vorágine del devenir del tiempo que lo lleva inevitablemente a su destrucción pero que se salva amparado por la persistencia de la memoria que sirve como ánora dentro del eterno movimiento. Confirma que el encanto de la evocación es capaz de vencer el tiempo, o al menos atenuar sus efectos corrosivos; la magia de la memoria que nos retrotrae a momentos del pasado es la que otorga autenticidad al ser y le permite experimentar la vida en plenitud (Rivera, 2017: 316).

Se apela al recuerdo, desde lo íntimo a lo externo, con voluntad de visibilizar lo particular como algo compartido, "¿Quién no recuerda la casa del verano?" (p. 25, v.1). El recuerdo como pretexto hacia una identidad tan versátil que ampare las experiencias personales y que sirva como guía o manual interpretativa de identidades. Un lugar donde consultar sobre uno mismo y encontrar respuesta a la turbación del ser. "Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos."²⁴⁷ La urgencia con la que García Ascot presenta el tema de la necesidad de memoria pone en relieve la condición indispensable del recuerdo en la formación de la identidad. Se da una traslación de un pasado ficcionalizado a un presente desnaturalizado que sigue, incansable, en la búsqueda de la horma en la voz poética. La dimensión que alcanza la memoria como paraje colectivo se solidifica como fin poético.

La dedicatoria a Borges sugiere, además de la admiración, la coincidencia sobre las reflexiones acerca del tiempo y sus consideraciones de la memoria como una maldición que condena al ser humano (Pheiffer, 1999) y (Quian, 2011).

La voz poética discurre esencialmente en un pasado que, en su mayor parte, está estratificado en dos niveles, primero a nivel del ser y, después, a nivel literario. Ya se ha hablado de que la naturaleza del retorno imposible a un tiempo y un espacio específicos se agrava con la condición de exiliado, su desarraigo, el carácter prohibitivo e impuesto de un retorno físico; pero no es exclusiva. Se podría decir que el "yo" sufre un exilio auto-impuesto, un alejamiento de la vida presente que le transporta al recuerdo idealizado y le regresan a la nostalgia con la necesidad de revivir el pasado. El tiempo es irrecuperable y el espacio es cambiante, así pues en el repositorio de recuerdos personal se rehabilita la sensación de pérdida agudizada por un sentimiento de final.

Pienso que la nostalgia fue ese modelo. El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen (Borges, 2011: 37-38).

A pesar del tono melancólico del poemario, comparado con *Un otoño en el aire* (1964), *Haber estado allí* (1966) o *Estar aquí* (1970), se observa una aminoración en la angustia, tiene el regusto de la actitud contemplativa de las secciones finales de *Un modo de decir* (1975) y de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Se trata de una nostalgia menos acentuada, sin pesadumbre. Puede observarse en este poemario un cambio en la estructura, la sintaxis y la formulación, en general, del poema.

²⁴⁷ Borges, J.L. (1969): "Cambridge" en *Elogio de la sombra*.

Fuera posible aventurar que Ascot ensayaba otra manera de "decir", y así lo indican poemas como "Los duelistas" (pp. 14-15) y "Teléfono" (p. 31), donde se entrevén probaturas estilísticas y temáticas.

Este poemario es, probablemente, el que menos estudios ocupen, pueda ser por su carácter póstumo. Sin embargo, encierra composiciones realmente significativas para entender la idiosincrasia del poeta, su manera de sentir y, sobre todo, su afán por transmitir de algún modo todo aquello relativo a su propia experiencia, como es el caso del poema "Dos infancias" (pp. 28-29), donde el poeta describe su condición de "exilio" y el sentimiento de des-pertenencia y la pérdida de identidad entre espacios y tiempos inaccesibles.

El poemario integra sin secciones diecisiete poemas "Del tiempo y unas gentes" (*Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, 1977), "El Capitán" (*Estar aquí*, 1970), "La marcha Radetzky" (pp. 10-11), "Hoy domingo" (*Haber estado allí*, 1966), "Los duelistas" (pp. 14-16), "De una nueva ciudad" (pp.17-19), "Y otra vez Nueva York" (pp. 20-21), "Recuento de poemas" (*Estar aquí*, 1970), "La casa del verano" (*Estar aquí*, 1970), "Mañana" (*un otoño en el aire*, 1964), "Dos infancias" (pp. 28-30), "Teléfono" (p.31), "La canción" (pp. 32-33), "El grito" (*Seis poemas al margen*, 1972), "Vacío" (p. 37), "Fin de año" (pp. 38-40) y "La obra" (*Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, 1977). La composición de "La marcha Radetzky" ocupa la tercera posición en la ordenación del poemario tras "Del tiempo y unas gentes" (pp. 4-6) y "El capitán" (pp. 7-9). El título remite a la novela de Joseph Roth (v. 16), publicada en 1932 y que narra la dinastía de los Trotta desde su auge hasta su caída. Los personajes se debaten entre la heroicidad individual con unos valores y principios que chocan frontalmente con la sociedad profundamente tradicional y en decadencia. El bien, el mal, lo correcto y lo incorrecto se mezclan entre los conflictos bélicos y políticos de la época del imperio austrohúngaro en el que se enmarca la narración. Se dice que el título proviene de la célebre *Op. 288* de Joham Strauss compuesta en 1848 "en honor de un sanguinario mariscal de campo [...] vencedor de los piemonteses y nacionalistas italianos" (Román: 2018). Una obra que pronto se haría muy reconocida y acabaría por ser representativa del nacionalismo austríaco con lo que "Joham tuvo que soportar muy duras críticas, en las que lo acusaban de reaccionario" (Román: 2018).

Es ese conflicto entre el "yo", su comunidad y el choque entre valores lo que Ascot quiere sugerir con la mención al título y que, salvando las distancias, quiere reajustar al marco del poema. Trasladar la convulsión y el ambiente bélico de la época de la novela y

adecuarla a su contexto. El tema se asienta de nuevo en varios pilares: la memoria, que provee un origen, el paso del tiempo, que hace cuestionar la identidad, el abandono del "yo" a su destino, la muerte, todo esto en el contexto del exilio republicano español.

De nuevo, el tiempo es el juez sancionador del "yo", su paso le condena a la pérdida "¿y dónde quedó el tiempo?" El traslúcido tiempo que envolviera alguna vez/ a todos sus hermanos" (vv. 18, 19). Los recuerdos se evocan, de nuevo, a través de elementos comunes, como ya ocurriera en "El filo del invierno" (p. 57, v.) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), el "frío del vidrio" (v. 1, 13) suscita que a partir de "su vaho, la sombra abrió el espacio/ de todos los recuerdos" (vv. 5, 6). El "yo" pierde la visión de la realidad ("el reflejo del cuarto se perdió", v. 3) y se sume un espacio que le transporta a la visión recordada de "los soldados muertos, el campo cubierto de escarcha, / los cuervos" (vv. 7, 8). La noche propicia esta dimensión de cuasi ensoñación, pero no es noche oscura o cerrada como había aparecido en anteriores poemarios, sino que esta vez se trata de una noche estrellada ("la noche y sus estrellas", vv. 4) y, por lo tanto, hay pequeños puntos de luz. Son este tipo de detalles los que permiten afirmar la evolución poética —a partir de la vital— que el poeta experimenta. La superficie del vidrio le permite divisar, como en un pantalla, "todas las cosas/ que siempre estaban dentro" (vv. 13, 14), el "yo" se convierte en proyector de imágenes —de recuerdos propios y "cosas de los otros, que él sentía haber vivido/ en muchos muchos libros" (vv. 15, 16)—. Aquí el testimonio de verdad se compromete y remite a las líneas de "La obra":

Se infiltraron y se multiplicaron los olvidos, las omisiones, los errores. Se introdujeron improvisaciones, interpolaciones e inventos. Hoy nadie sabe en la obra, qué prosigue, qué parte corresponde al texto original (si alguna), ni que fue olvidado o añadido (García Ascot, 77: 68).

La percepción de los sentidos se agudiza a partir de los estímulos que recibe de un exterior recreado, así la vista, que en este caso le traiciona porque le hace perder la realidad del vidrio de la ventana, trasladándole a imágenes mentales, le permite ver "los soldados muertos, el campo cubierto de escarcha" (vv. 7), "los cuervos" (v. 8), "el humo de la estufa, la distancia del piano" (v. 9), "la huella de un cuadro quitado hace ya mucho tiempo" (vv. 10, 11). Mediante el olfato huele "el olor de la sopa de la abuela" (v. 8); con el oído percibe "el ruido del reloj en la pared" (v. 10) y a partir del tacto, el calor de "la fiebre por las camas" (v. 12).

El galimatías de opuestos de los últimos versos pretende trasladar la confusión de la situación al lector, ese toma y daca entre realidad y recuerdos que procuran espacios alternativos en dimensiones paralelas, que rompen con el orden temporal lógico

establecido: "Había nacido antes de haber nacido. Y quizás moriría después de haber muerto. Y otro escribiría este poema" (vv. 25, 26). Esta propuesta permite varias interpretaciones. Siguiendo las pautas que Ascot ha ido marcando a lo largo de sus poemarios, es posible postular que ese nacimiento se refiera al biológico, anterior al exilio, y que el segundo nacimiento se refiera al "despertar", al tome de consciencia de vivir. De la misma manera, el "morir después de haber muerto" muy posiblemente se refiera al carácter literario, ya que el poeta es su obra como prologaba Zorrilla en *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Y luego atiende a la cuestión de la otredad, "otro escribiría este poema" (v. 26), "otro" que no es el "yo" y, por lo tanto, no podría ser "este" sino un poema parecido o similar, pero no "este" que marca el demostrativo con especificidad; eso también alude a otros planos de realidad donde diversas formas del "yo" escriban poemas de manera simultánea.

Cuando en la introducción se habla del carácter peculiar de este poemario, precisamente se hacía hincapié en el nuevo estilo, más imaginativo, más elaborado, más metafórico que presentaban los poemas. Y "La marcha de Radetzky" (pp. 10-11) alberga ya ese nuevo tono. Aunque, ciertamente, el tema se ha tratado en otras composiciones, la propuesta en el presente poema aparece mucho más desarrollada. Sucede lo mismo con el poema de "Los duelistas" (pp. 14-15), con una metáfora perfectamente trazada desde el primer verso hasta los últimos, donde el lector sigue la trayectoria de la parábola poética y se sorprende con el final.

El título despista, puesto que no se identifica, de primeras, con un duelo deportivo; el lector, además, conocedor del gusto de Ascot por el género del western, como ya había aludido en anteriores poemas,²⁴⁸ y acostumbrado a las señas y guiños del poeta, establece conexiones rápidamente y apenas con los dos primeros versos —sugere y ambiguos— intuye que el poema refiere al típico duelo del oeste. El tercer verso "tienen sus diferentes armas en la mano" (v. 3) confirma, pues, la primera intuición del lector. Y fijada esta idea preconcebida, cada verso que sigue se lee en esa clave. Así en el siguiente verso "por su cuerpo/ corre el estremecimiento de lo que van a hacer" (vv. 4, 5), parece que refiere que van a cometer un asesinato, un acto de matar al rival. Y así sigue inflando esa imagen de dos vaqueros en duelo, "el decisivo y veloz movimiento que todo lo define" (v. 7)²⁴⁹ y resulta ya complejo desterrar otra idea que no sea esta, incluso en versos donde se pudiera

²⁴⁸ Véase "Un viernes" (p. 59) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977).

²⁴⁹ "Tanto en el western como en el base-ball el héroe se enfrenta solo a su adversario. No tiene más ayuda que su capacidad, que su velocidad" (*Placer del Cine: Baseball y western*: García Ascot, 1985d₁).

interpretar otro contexto —y que así ocurre en una segunda lectura o al acabar el poema— como el caso del verso décimo tercero, “Respiran hondo. Ha llegado el momento. Miran la seña, quizás equivocada”. La voz poética sigue insuflando un tono épico a medida que se acerca el final del poema “en el ignorado decreto de este tiempo que ahora se desata” (v. 15) y a partir del verso décimo séptimo, empieza a contorsionar el tema y comienza a dejar pistas, aunque ambiguas, sobre todo porque la idea del duelo a vida o muerte ya ha calado (“hecho de números y espacios / como un vasto ajedrez”, vv. 17, 18). Finalmente, resuelve en los versos vigésimo primero —aún el lector está desconcertado— y se remacha con la explicación última, “El lanzador inicia el movimiento...” (v. 22).

El poeta ha conseguido engañar por completo al lector, pero de manera tan sutil que el lector no puede sino rendirse a la evidencia, no hay una intención de ridiculizar o de poner en evidencia al lector, sino de crear cierto tono de juego que invite a una nueva lectura reinterpretando las ambigüedades iniciales. De este modo, “la gente está en silencio” (v.1) equivale a la tensión ente los espectadores de las gradas. “sus diferentes armas en la mano” (v. 4), entendiendo el bate, por un lado, la pelota, por el otro. “El decisivo y veloz movimiento” que hace alusión a la técnica de lanzamiento y a la fuerza y rapidez que alcance la pelota y la capacidad de reacción del bateador. El momento más épico del poema (“ya se conocen de duelos anteriores / o minuciosos recuentos o leyendas”, vv. 8, 9) se traslada al lenguaje deportivo, como “la seña” (v. 13) que se refiere al código que se hacen los jugadores de cada equipo para interpretar el lanzamiento. Los dos jugadores aparecen idealizados y condensan toda la atención del público y del lector. Aparecen aislados visualmente para los espectadores en el campo y para los lectores en la escena y, a su vez, ellos están aislados —dada su concentración— de todo lo que les rodea (“no oyen nada”, v. 14). El verso décimo noveno adelanta “unas palabras lo abarcan y definen” (v. 19), exactamente, esas palabras técnicas arrancarán al lector de su idea preestablecida y lo trasladarán a un ámbito totalmente distinto (“dos outs con bases llenas, tres bolas, dos strikes”, v. 21) y ante el desconcierto, el verso décimo segundo —que aparece formalmente centrado respecto al resto del poema— aportará la clave interpretativa del poema. Se encierra tras esta apostilla “unas palabras”, una reflexión sobre la importancia de la palabra precisa, de como el artificio puede conducir a la ambigüedad “pervirtiendo” el mensaje. Evidentemente, Ascot ha desplegado toda la parafernalia estilística para, precisamente, —y de manera intencionada— hacer reparar al lector en la necesidad de un lenguaje llano, accesible y sencillo. Además, hace gala de que como poeta tiene herramientas para crear poemas con este estilo metafórico y con dobles

sentidos, pero su poesía es "real", no deja de ser una manera de dar consistencia a sus testimonios sensitivos. Se trata de un poema realmente logrado, porque opera en niveles contrapuestos, por un lado el lector es capaz de alabar el artificio, con el galimatías final y, por otra parte, entender el mensaje de llaneza y precisión que el lenguaje requiere para referir con "realidad", sin anfibologías²⁵⁰. Ascot es consciente de que la evolución en el estilo escriturario es necesaria, cierto es que en él se ha ido dando de manera connatural, pero repara en la importancia de no encajonarse, "y es que esto de las categorías es un problema: los autores no encajan siempre en alguna de ellas, o van cambiando de estilo o de capacidad creadora, o declinan, o resurgen, o se desploman" (García Ascot, 1985: 4)²⁵¹

Estilísticamente, el poema está compuesto en bloque, la estructura es compacta, necesariamente para procurar esa lectura de ilación que no permita la pausa para una posible doble lectura hasta el momento culmen de los últimos dos versos. El tempo se balancea entre la tensión dilatada de la acción y la descripción acelerada de diferentes elementos que van aportando información al lector sobre el evento.

Los poemarios de Ascot siempre tienen una estrecha relación con los espacios. Mientras que en *Estar aquí* (1966) y *Haber estado allí* (1970) resulta evidente la importancia espacial -ya en el mismo título—, a menudo el tema del tiempo acaba por engullir al resto de temas. Sin embargo el "decir" y el "tiempo" comparten protagonismo con el espacio, no hay poemario donde no se haga referencia explícita a una ciudad precisa y en el caso de *Seis poemas al margen* (1972) las ciudades se mencionan en concreto en el interior de los poemas como en "Del Mar" (pp. 19-20), "Juán Fenández", "Papeete", "Cartagena", "Jamaica", "Antillas" y "Barbados" y en "Ventana" (pp. 3-4), la alusión a la "ciudad" es constante. En "De una nueva ciudad" (pp. 17-19), Ascot se extiende en el detalle de la ciudad de San Francisco. Se trata de un poema extenso en su poética, cuarenta y nueve versos, y aunque la estructura y formulación es de poema, parece un breve cuento. Narración y descripción se alternan para explicar la historia de esa ciudad "con un nombre que no dejará de sonar en la alegría de mi oído" (v. 49).

El poema se inicia apelando al sentimiento de extrañeza ("Qué extrañeza de estar", v. 1) y se establece la primera clave de lectura: "una ciudad tan poco imaginada y tantas veces vista" (v. 2). Con este guiño, el lector ya interpreta que San Francisco no se encuentra

²⁵⁰ "Al ver, hace algún tiempo, la transmisión de T.V. de la serie mundial de base-ball entre Piratas de Pittsburgh y Orioles de Baltimore acabó de tomar forma en mi cabeza una idea que siento haber incubado dese hace mucho: la relación entre este deporte y el western cinematográfico, como dos formas esenciales del sentido norteamericano de la épica" (García Ascot, 1985d₁: 1). Se puede decir que ese partido fue el germen de la inspiración de Ascot para la creación de este poema.

²⁵¹ Véase anexo, p. 675

dentro de espacios que remueven la angustia del "yo", sino que está próxima al presente y, por lo tanto, el recuerdo está menos comprometido, menos imaginado, es más real. Esta advertencia por parte del poeta le otorga al poema una mayor consistencia en la historia que de la ciudad se explica. Este es otro punto que permite observar un mayor grado de elaboración —no quiere decir que los otros no lo tuvieran, sino que se prestan más a la evidencia inmediata sin que este poema sea de una intrincada complejidad tampoco. Lo que sí es notorio, es el conjunto de alusiones veladas y que dificultan su identificación. El tono que se utiliza indica que esta difuminación es intencional, con ánimo de resaltar que, efectivamente, tras esos versos se esconde algún elemento que no se puede revelar. Y es que tras el poema "Los duelistas", el poeta ya ha sembrado la semilla de la duda en el lector, que se precipita al juego de las pistas que estratégicamente Ascot coloca sugiriendo más que diciendo, "y algunos olvidados desconocidos que deben tener bustos aquí y allá" (vv. 7, 8). Ascot, pues, pretende demostrar ser conocedor de cierta información, pero sin querer revelarla del todo, atrapando al lector en esta curiosidad. La ambigüedad que plantea es tal que hasta se permite jugar con el topónimo: "Ni el nombre corresponde: San Francisco,/ de Asís, de Carmel, de Sausalito, de la Isla de Minos"²⁵², y además, mezcla terminologías —o sugiere distintas nominaciones— con lo que se todavía se complica más establecer vínculos exactos entre referencia y referente, "llamada aquí Alcatraz y de la cual nunca pudo escapar el Minotauro" (v. 11). Entre las alusiones mitológicas y las encubiertas se pierden las imágenes primeras y se crea un halo de behetría a la que el lector no está acostumbrado. A propósito del minotauro —y pertinente en este contexto de grandes ciudades, escribe sobre *Poeta en Nueva York* (2011),

Lorca se enfrenta a Nueva York y se enfrenta con este minotauro para sacarle las vísceras, para desentrañarlo y dejarlo abierto, muerto en el poema, así como es, así como está, tendido sobre la blanca hoja de papel "te'l qu'en lui même enfin" Es el único que no huye, el único que —en los terrenos de N.Y.— responde a la presencia con el reto y trata, en todo su libro de "poder con la ciudad" Ascot, (García Ascot, sin fecha, original manuscrito, p. 2)²⁵³

Una vez perfilado este ambiente de correspondencias confusas, el poeta se detiene en la descripción del paisaje, donde exhibe los elementos naturales para que, de manera metaliteraria, escenifiquen un ambiente convulso: "las nubes y el sol desafortunados suben y bajan" (v. 12) y turbido "la niebla [...] llega, se queda para siempre y se de repente sin

²⁵² Este verso (10) aparece significado con tabulación gráficamente, marcando así el juego de la enumeración de nombres.

²⁵³ Véase anexo, p. 629

firmar sin pagar las cuentas" (vv. 13-15) y obsérvese como la paradoja "siempre/ de repente" contribuye a este fárrago.

Se inicia la narración histórica de la ciudad aludiendo a su gente —como señala el poemario— y los ciudadanos se describen como felices, pero solo en apariencia, "Aquí los hombres parecen ser felices como lo puede un hombre" (v. 16). Sin embargo, su naturaleza humana no les permite darse cuenta de esta felicidad, "y lo/ saben tan poco como lo puede un hombre" (vv. 16, 17). Con esta estrofa se apela al tema personal del poeta que, anclado en la recuperación de su pasado, no ha disfrutado de las cosas buenas que su presente le ofrecía, aquí lo excusa como una inconsciencia propia de la condición del ser humano.

El poema se ocupa en las dos estrofas siguientes del tema del origen y se advierte del cambio de paradigma al respecto por parte del "yo" poético/narrador. El origen siempre es incierto y fruto de una mixtura, es complicado determinarlo y, por lo tanto, llegar hasta él. Pierde importancia el acceso al origen, pero es importante tener presente cómo se desenvuelve el individuo cuando ese inicio aparece perturbado, intervenido y truncado. Ascot juega con las dobles interpretaciones del origen individual y colectivo con el fin de "demostrar" que el origen del ser humano es más común de lo que se pretende. Es palpable que quiere defender una postura antiracista, anticolonialista y antiimperialista; poner la calidad y condición humana por encima de cualquier forma de opresión, "Acudieron a ella desde China, y así como son difíciles los chinos, / se fueron convenciendo" (vv. 20, 21), atiéndase al chascarrillo con tono burlón para despertar el humor del lector, para que la crítica contra el colonialismo que sucede a estos dos versos adquiera mayor contundencia en el tono, "Y luego llegaron españoles sudorosos y sembraron de letreros sus palabras / y nombres" (vv. 22, 23). Se elabora un trazado de eventos de la historia de la ciudad con la finalidad de ensalzar su carácter hospitalario, sufrido y de supervivencia —que se resalta en estrofas posteriores— "y luego los hombres inhóspitos que llegaron del Este/ con grande estrépito de pólvora y cosas de metal y ansias/ de oro y ligas/ de mujer" (vv. 24-26).

Se suceden los reproches, esta vez el lector lo percibe claramente a partir de intertextualidades con el poema "Esa larga mentira" (p. 58) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977): "Pero los padres también tenemos miedo/ de hacer sufrir demasiado pronto a nuestros hijos [...] Y yo les digo a los míos /que esta vida es buena y que verán, / y mis cuentos acaban siempre bien / y me duele sentirme cómplice y prisionero / de esta larga mentira" (vv. 15-22), y se excusa que los padres quieran atender, contentar y satisfacer —y más allá— las necesidades de los hijos. De ahí que, "Y los niños quisieron puentes y los papás ingenieros y carpinteros y / albañiles se los hicieron, largos y

hermoso, esbeltos y fuertes y / flexibles" (vv. 34, 36). En estos versos se hace tangible el carácter paternalista protector con el que el "yo" poético presenta diatribas internas por su condición de padre.

Como ya se había comentado más arriba, se trata de una ciudad —y de ciudadanos— supervivientes, mediante la descripción del carácter del terreno, sugiriendo la actividad sísmica, se habla de su capacidad de reacción y regeneración. Puede verse desde un plano puramente físico, pero la propuesta de Ascot trasciende un poco más allá, "Y todo se cayó una vez, pero de alguna manera aquellos hombres ya habían/ decidido volverla a hacer y la volvieron a hacer igual o más o menos." (vv. 37, 38). Lo que en realidad se ensalza es la capacidad de reinventarse ante las adversidades y esta admiración la traslada desde una contemplación de la belleza —pero no solo externa—: "Y les quedó bellísima y—como uno ha dicho otras veces en Sevilla, en/París, en La Habana, en Buenos Aires o en Nueva York —yo podría vivir/ aquí." (vv. 39-41). La equipara, entonces, a ciudades que dejaron una huella y despiertan la fascinación de Ascot, "sobre todo París. Siempre fue un enamorado de Europa y un nostálgico de París" (Mateo Gambarte, 1997: 137).

Finalmente, Ascot ensalza el recuerdo que tiene de la ciudad desde la admiración, por su multiculturalidad, su constante adaptación al cambio y, sobre todo, porque transmite el sentimiento de vida que ahora el poeta tanto reclama: "ciudad caleidoscopio hecha para los ojos y/ los ojos y los ojos" (vv. 44, 45), "Ciudad para el espacio de una ciudad, para el viento y la lluvia y unos/ cielos de azul que ensaya todos los días y nunca se repite./Ciudad para saberse vivir en otro sitio." (vv. 46-48)

Quede así demostrado cuán importante es el elemento de la ciudad para Ascot como espacio de inspiración recurrente. Pero, con diferencia, la ciudad que mayor creación poética ha inspirado en Ascot es, sin duda alguna, Nueva York o al menos eso puede inferirse por la cantidad de alusiones y poemas dedicados a esta ciudad estadounidense. Desde en "De Nueva York" (p. 64) de *Haber estado allí* (1970), "Abril en Nueva York" (pp. 81-82) de *Un modo de decir* (1975), "Victoria del Piero en Nueva York" (pp. 29-31) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), hasta la mención en el poema anterior "De una nueva ciudad" (pp. 17-19), del presente poemario.

La ciudad de Nueva York para Ascot encierra momentos claves para él. Una ciudad de innovaciones, donde vivió amores, donde se sintió vivo entre el trajinar de sus gentes gracias a sus constantes visitas a la ciudad, "La publicidad le proporcionó la posibilidad de viajar con frecuencia a EE.UU, Los Ángeles, Nueva York, San Diego, etc." (Mateo Gambarte, 1997: 137). Esta ciudad suscita "de golpe esta nostalgia en la garganta" (v. 2), el

lector ya reconoce la simbología de Ascot y la mención a la "garganta" le remite, indefectiblemente, al llanto que se hace nudo y no consigue salir al exterior. Las imágenes se obtienen de fotografías ("miro las fotos", v. 5) aunque los recuerdos tienen mayor entidad, puesto que contienen menos trazas de imaginación, es un mecanismo para dar consistencia a la descripción que se aporta y, subsecuente, el sentimiento que se expresa.

El poema consta de cuatro estrofas, pero se estructura en dos bloques, correspondientes a dos espacios: arriba (vv. 1-14) y abajo (vv. 15-30). El poema se mueve como un *travelling* cinematográfico con un discurrir lento, enfocando los detalles. Así, la primera parte del poema, el "yo" prácticamente empuja al lector a mirar hacia arriba con constantes alusiones, "las altas torres" (v. 5), "ese sol que no calienta" (v. 7) —por estar muy alto— "superficie de los muros" (v. 8), "cúpulas y minaretes, templos y zigurats" (v. 9), "señores del alto silencio" (v. 10), "de los aviones que entretejen inacabablemente el cielo" (v. 12), "nubes aún vírgenes" (v. 13), "esplendor de los relámpagos" (v.14). La segunda parte implica un movimiento brusco en el enfoque de la cámara que se centra ahora en la parte inferior del paisaje, "todos los asfaltos" (v. 16), "y los varios niveles de trenes suburbanos" (v. 18), "y luego todo es abajo" (v. 24), "mis pies sobre la acera" (v. 27); todo ello inclina la mirada hacia el suelo. Del mismo modo que las epíforas "hasta el puente de plomo/ la gran puerta de plomo/ el río de plomo/ el horizonte de querido plomo" (vv. 19-22) que transmiten pesadez con atracción gravitatoria hacia abajo. Además, esta referencia conduce al poema "El tiempo finge plomo..." (p. 56) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Así se da un contraste entre bloques entre el aire y la tierra y entre arriba y abajo. El panorama permite una suerte de radiografía urbana complementada por la sensación del "yo". No falta la alusión a los transeúntes que dan razón de ser al poemario ("gente con abrigos", v. 25) y que, sin embargo, acaban formando parte del paisaje, como embebidos por el espacio.

Llama la atención la repetición del verso final "por los años, por los años, por los años" (v. 30) y que remite al verso del poema anterior "para los ojos/ y los ojos/ y los ojos" (p.19, vv. 44, 45). Realmente Ascot quiere trabar los poemas no solo a partir de los temas, sino también estilísticamente. "De una nueva ciudad" (pp. 17-19) apenas hay aparición del "yo", solo en el último verso, y se hace desde el recuerdo "Ciudad con un nombre que no dejará de sonar en la alegría de mi oído" (p. 19, v. 49); en "Y otra vez Nueva York", el "yo" aparece de forma activa en la acción desde el recuerdo, " abro el libro" (p. 20, v. 1), "miro las fotos" (p. 20, v. 5) "y recuerdo" ese sol" (p. 20, v. 7), y , también, presencialmente — aunque mínimamente— sobre el poema "mis pies sobre la acera" (p. 21, v. 27). En el

siguiente poema, "Dos infancias" (pp. 28-29), el "yo" recupera el protagonismo. En este caso no es un visitante ocasional de las ciudades que describe, sino que él formó parte de "esas gentes" que integraban el paisaje. Toda la descripción, pues, es fruto de un ejercicio de memoria, no exento de trazos de nostalgia, "la tristeza infinita de los patios" (v.15), "lágrimas en los ojos" (v. 29). Es un poema revelador, si aún albergara dudas el lector con el análisis de los poemas que se ha llevado a cabo en esta tesis, con la propuesta de diario poético vital. Aquí Ascot lo ratifica, " 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" (vv. 30-36). Sus poemas, —"casi todos", como él indica— son resultado del sentimiento de pérdida, de la des-pertenencia, de la crisis de identidad y de la lucha contra el tiempo que le ha sido dado.

El poema se divide en cuatro estrofas gráficamente y podrían tener cierta correspondencia en la división estructural interna; se propone, no obstante una bipartición. La primera parte comprende las tres primeras estrofas (vv. 1-25), en las que se establece una descripción espacial que contextualiza. El primer verso es la introducción ("Yo tuve dos infancias", v. 1) y después se ocupa de una y posteriormente de la otra —en la segunda estrofa—; en la tercera estrofa, las une ("ambas infancias vuelven", v. 17) y establece un grado de comparación mediante oposición: "una cuando el Caribe, [...] / de recibir el sol a bofetadas" (vv. 18, 19), "Otra, cuando los cielos grises y esa grieta del frío" (v. 23). La segunda parte comprende la última estrofa y continúa en la línea de establecer diferencias entre ambas infancias —y por eso es posible postular una partición estructural diferente a la que aquí se propone—, pero, en este caso la descripción no es exterior, sino que se basa en la repercusión sobre el "yo". No se trata, pues, de una exposición del paisaje, sino del efecto que la estancia en ese espacio supuso para el "yo". Huelga decir que la primera infancia "remota, más allá de la imagen,/ es de Túnez, frente a un mar" (vv. 2, 3), no es posible que el poeta guarde un recuerdo, lo que posiblemente mantenga es la impresión del recuerdo de otros (familiares, anécdotas, fotografías...), y así lo confirma con la perífrasis verbal modal "que debió ser del más hermoso azul que no recuerdo" (v. 4). "Ils se construiront une représentation faite de bribes de souvenirs pour les plus âgés, plus sûrement pour tous, de lectures, de la parole des maîtres et de celle des adultes" (Sicot, 1999b: 162)²⁵⁴

²⁵⁴ Aunque Bernard Sicot se refiere en este caso al recuerdo de España, se puede hacer extensible a cualquier lugar de origen de todo individuo que haya padecido de la condición del exilio.

La segunda infancia está mucho más presente, más consistente, y revela una estancia desapacible, triste. Es la descripción de los elementos la que sustenta la sensación positiva en la primera infancia y negativa en la segunda. Mientras que Túnez es colorida (v.6), llena de sol, de calor (v. 5) de vida ("lejanas voces como abejas/ que zumban", vv. 7, 8) y dulzura ("lo dulce detrás de la garganta", v. 5); Lille aparece connotada por la falta de luz natural ("lámparas encendidas / desde las tres de la tarde", vv. 11, 12), del frío ("roce de aguanieve, v. 14) y el azul del mar se convierte en el "azul de la tinta" (v. 16), lo dulce se convierte en "un lento olor a sopa" (v. 16). Túnez le recuerda al "Caribe" (v. 18), que también añora, ("lágrimas en los ojos", v. 18) y Lille a "esa grieta del frío" (v. 23) a la que ya se había hecho referencia en otros poemas como "De noche" (p. 69) de *Un otoño en ele aire* (1964), ("la afilada grieta / de un invierno", vv. 13, 14) o el poema "Octubre" (p. 42) de *Un modo de decir*, ("una grieta de invierno", v. 1).

La polarización se lleva al extremo, "una infancia es de vida" (v. 26), "otra infancia es de muerte" (v. 30), y esta mixtura es la que le define. Sin embargo, la infancia de la "pérdida, del silencio" (v. 32) es la que le ha legado y suscitado su expresión poética. Es común el hecho que la creación nazca de sentimientos de tristeza, vacío, desconsuelo. Ascot no pretende una justificación, ni siquiera una explicación del porqué de su poesía, solo describe el origen de sus sentimientos que han acabado conformando sus poemarios. Se podría decir que su expresión poética es consecuencia directa de sus experiencias, de su condición particular. Por lo tanto, su obra poética no solo son un diario de vida, son el catálogo identitario de su persona.

Hasta el momento *Del tiempo y unas gentes* (1986) ha centrado su atención sobre espacios y tiempos perdidos, ahora gira su atención hacia elementos: "Teléfono" (p. 31) y "La canción" (pp.32-33). Ambos le permiten conectar —o contactar— con un recuerdo, a pesar de la distancia. Así en "Teléfono" (p. 31), "después de marcar el número" (v. 1), "se hace la voz" (v. 6) que le permite trasladarse al recuerdo de manera conjunta con un "tú" "como los dedos se tocaban ¿recuerdas? al fin/ de los agujeros hechos con nuestras manos en la arena mojada" (vv. 7, 8). El teléfono permite un estar sin estar, "allí está la presencia" (v. 12).

Lo que llama la atención del poema, como ya ocurría en "Los duelistas" (pp. 14-16), es la maniobra de la metáfora para describir el sonido del teléfono y su funcionamiento "ese nombre cifrado de un mundo ajeno, una casa con su vida/ y la luz y el olor y el aire que vive otra persona/ y después de los secretos ruidos/ con que el destino empalma sus leves terminales" (vv. 2-5); la persona, el lugar y todo lo que supone se cuele a través de la

voz que sale del aparato y consigue conectar espacios, tiempos y gentes. Mas lejos de despertar un gran júbilo en el "yo", este se muestra reacio, ya que "este común aparato, sobre la mesa, /está dispuesto a todas las heridas y todas las canciones de nuestro corazón" (vv. 13- 15). A partir de estos últimos versos, el poeta enlaza con el siguiente poema, "La canción" (pp. 32-33). Obsérvese que va determinada por el artículo, no se trata, pues, de una canción cualquiera, o algo indefinido, aparece concreta. El canto y las canciones son elementos claves en la poesía de Ascot, y así se marca con poemas como "Canción marinera" (pp. 12-13) y "Canción lejana" (pp. 66-67) ambos de *Un otoño en ele aire* (1964). También hay constantes referencias a lo largo de los distintos poemarios como "canción que he de aprender" (v. 22) en "Puerto" (pp. 15-18) de *Un otoño en el aire* (1964); "en que agua repita la canción" (v. 21) en "De aquella juventud" (p. 86), "y la canción secreta que cantaba la niña del grabado" (v. 8) en "Hay" (p. 91), ambos de *Estar aquí* (1960); "vieja canción de andar por ahí, andando" (v. 15) en "Todo comienza" (pp. 13-14), "¿Cómo he podido tirar tanta canción..." (v. 18) en "Oh nacer con dolor" (pp. 84-85), ambos de *Haber estado allí* (1970); "por la canción pequeña" (v. 5) en "De Nueva York" (p. 65), "Si hoy como todos los días que miro tu risa de canción y de manzana" (v. 3) en "Tú" (p. 68), "que en mi corazón una canción antigua de los treinta" (v. 6) y "Everithing happens to me" (se llama la canción)" (v. 11) en "Abril en Nueva York" (pp. 81-82), los tres de *Un modo de decir* (1975).

El inicio del poema "¿quién canta, a estas horas, en una casa vecina?" (v. 1) recuerda a una escena de *En el balcón vacío*, donde la canción tiene un papel destacado. Gabriela ante el cantar de un vecino al piano, no puede evitar derramar una lágrima y esa canción la traslada al recuerdo y dice "Había conocido la nostalgia y ahora conocí...el exilio" (min. 36',40")

XXXVIII. PATIO, EXTERIOR NOCHE.

112. M.L.S. Punto de vista de Gabriela. Enfrente, una hilera de ventanas. De una de ellas, encendida, sale la música.

XXXIX. CUARTO DE HOTEL. INTERIOR NOCHE.

113. B.C.U de Gabriela, está escuchando. Tiene los ojos llenos de lágrimas que comienzan a correrle por las mejilla. En las soleares está entrando la voz:

*SOLEARES: En Chiclana me crie...
en Chiclana me crie...
que me busquen en Chiclana
si me llegara a perder...*

XL. PATIO. EXTERIOR NOCHE.

114. Ventana encendida del patio. Encuadre más cerrado que el anterior. Sigue la música.

XLI. CUARTO DEL HOTEL. INTERIOR NOCHE.

115. B.C.U. de Gabriela, de perfil. Sigue llorando, callada quietamente. La música sigue, sigue... (Elío, 2021: 163, 164).

La canción es "cierta fuente" (v. 4) que emana sentimientos, pero el "yo" advierte que "la canción no es lo que importa" (v. 6) sino lo que implica en el recuerdo, el sentimiento, porque esta canción "es esta vez vulgar y no especialmente sentimental o alegre" (v. 7) y no obstante, no ha perdido su función a pesar de su diferencia, "flores que no les pertenece / o que se abren, ignorantes, en otra estación del año / que no les corresponde" (vv. 13, 15). Esto remite al proverbio chino sobre la resiliencia representada en la flor de loto, por su cualidad de superar la adversidad "la flor que florece en la adversidad es la más rara y hermosa de todas (出污泥而不染。 (Pinyin: chū wū ní ér bù rǎn) (Proverbio chino, 1998)²⁵⁵ Y es que la canción, que irrumpe, tiene a pesar de todo esa capacidad evocadora y transformadora, no importa la voz que la cante ni cómo "canta seguramente una sirvienta joven, [...] nos ofrece en su canto sin gracia" (vv. 16, 20), pues su poder está en sí misma "la gracia misma de las cosas que son" (v. 21). La música es inherente a la condición humana, forma parte de su identidad cultural e individual. El ser humano es un ser musical a diferencia del resto de seres vivos, razón y música es lo que le diferencia de la totalidad de las especies. Angelina Muñiz-Huberman, a propósito de *Con la música por dentro* (1982)²⁵⁶ de Ascot opina,

la música se lleva por dentro. Por dentro somos ritmo y sonidos de toda índole. El corazón, sobre todo el corazón, con su imparable ritmo, signo de la vida. El cuerpo es el primero en crear música. Las palmas de la mano, los dedos, los pies, los pulmones, los labios, la lengua, las cuerdas vocales, la piel en su extensión responden al oído que recoge y matiza el sonido. Nace la música sin esperarlo. Naturalmente. Todas las culturas quieren música, necesitan música, son música. Sin música no hay creación. No hay vida. Ni latidos del corazón. Por eso, la música va por dentro (Muñiz-Huberman, 2017: 429, 430).

Si los elementos resultaban clave en este poemario, hay un espacio también para el recuerdo de un animal, una mascota. Así reza la dedicatoria del poema "Vacío" (p. 37) : "a Oliveiro, siamés de 3 años, el más bello, el más dulce, el más compañero de los gatos. Muerto el 23 de junio de 1984".

Este poema encaja a la perfección con ese nuevo tono de Ascot, en la línea de "Los duelistas" (pp. 14-16) o "Teléfono" (p. 31). En cuanto estilo, recupera el recurso de las preguntas retóricas iniciales, como en el poema anterior, siguiendo la línea de la última sección de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Sin que resulte categórico, es seguro que un poema de esta índole no tendría cabida en los anteriores

²⁵⁵ Extraído de <https://www.viaje-a-china.com/cultura/proverbios-chinos.htm>, en línea, [fecha última consulta marzo 2022].

²⁵⁶ Se trata de la primera edición, en esta tesis se utiliza la reedición de 2006.

poemarios de Ascot. Por eso, como ya se comentaba al inicio, *Del tiempo y unas gentes* tiene esa capacidad de amalgama que se extiende ("y unos elementos", "y unos animales"...).

Se trata de un poema breve que lamenta la muerte del gato doméstico y alude, en contraposición del título, a la sensación de plenitud que su presencia proporcionaba a la familia. Sin embargo, "lo supimos demasiado tarde" (v. 11) y ahora "parte irremplazable de dulzura" (v. 12) conduce a esa sensación de "Vacío" (p. 37). No tiene la categoría ni de planto ni elegíaca, aunque es evidente el tono de tristeza, hay más una voluntad de oda y alabanza a la figura del animal.

"Fin de año" (p. 38) es el penúltimo poema de este poemario y tiene un tono de despedida y de vaciado, en la línea del poema anterior. El poema trata, en esta ocasión, sobre la llegada de la muerte que despoja de toda pertenencia —material, emocional, espiritual—. Recuerda a uno de los versos más conocidos de Machado,

"Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de
equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar" (Machado, 2010: 145, vv. 33-36)

Ya se ha hablado de la relación entre Antonio Machado y Jomí García Ascot, Susana Rivera afirma que,

el mundo de García Ascot es inequívocamente machadiano; un mundo de recuerdos y de sueños en el que las borrosas vivencias de la infancia ocupan un lugar privilegiado: son el origen, "las vísperas de todo", y seguramente lo hubieran sido en cualquier caso, aun sin la anécdota de la guerra civil, como lo fueron para Antonio Machado (Rivera, 1989: 180)

El "yo" poético enumera cada una de las cosas que la muerte arrebató, incluso aquellas que había defendido por encima de todo como la necesidad palabra, de "decir" siempre y la búsqueda del amor, la urgencia del sentimiento del amor; mas "nada apresamos, ni las palabras" (v. 13), "Nada apresamos, ni siquiera el amor" (v. 21), "ni siquiera los hijos" —que para Ascot es una de las manifestaciones de amor más incondicionales que existe incluso para romper sus convicciones o su abatimiento (v. 17)²⁵⁷ La nada, la des-pertenencia absoluta, cualquier sentimiento o sensibilidad es arrebatado con la muerte, incluso la música, "ni siquiera las notas del arpa costeña" (v. 9). El poema es una *enumeratio* de lo implacable de la muerte, el paso de esta supone el borrado absoluto del individuo, "ni siquiera la muerte/ que nos apresa al fin/ y no guarda recuerdo de nosotros" (vv. 26, 28). El "yo" se presenta "enfermo, vaciado de mí mismo" y contempla

²⁵⁷ Véase "Este milagro" (p. 45) de *Un modo de decir* (1975) o "Esa larga mentira" (p. 58) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977)

“por la ventana/ el lejano horizonte de la vida” (vv. 2, 3). De nuevo la ventana como puente de relación con el exterior que proporciona el acceso a un tiempo distinto.

Estilísticamente el poema se sirve de las construcciones paralelísticas entre estrofas y los inicios anafóricos para fijar la idea “nada apresamos” (vv. 5, 9, 13, 17, 21), que se eleva con “ni siquiera” (vv. 6, 9, 17, 21, 24, 26) y la rotundidad de la palabra “nada” sola en el verso duodécimo, a mitad de poema.

Aun y con esa condición de no poder llevarse nada después de la muerte, el repaso que hace de las diferentes situaciones de la vida se desprende un deleite por los momentos vividos. Difiere aquí del existencialismo de Baudelaire que le cautivaba y aunque coincide en la concepción de la nada: “la Nada, ahora ya en su paradójica plenitud, en su total percepción, en su pura e irremisible aceptación”, rechaza la concepción de la muerte “como un reposo” (García Ascot, 1951: 66), pudo pensarlo en algún momento, pero ahora quisiera alargar ese tiempo de vida que lo ve desaparecer. Aun y el tono derrotista ante la llegada de la muerte, en los versos se canta a los placeres de la vida, la música, la naturaleza (“dunas”, v.7), “hierba”, v. 8), la comida y bebida (“el rojo vino”, v. 11), la familia, los amigos (“la fraternidad”, v. 24) y el amor.

El poemario finaliza con la reproducción de “La obra” de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), el gusto de Ascot por reubicar poemas en distintos poemarios responde a la idea que expone en su valoración de Fernando Carda Ponce:

con los elementos que la obra anterior plantea, sin trampas, en un voluntario ascetismo formal. ¡Pero qué riqueza encierra ese ascetismo! Con elementos mínimos, sin pirotecnias ni adornos, cada cuadro modifica al anterior, asumiéndolo y dándole una nueva dimensión: aquí una nueva estructura, allá la irrupción del color —justo, medido, concentrado en su máxima expresividad— más allá una liberación de la forma que —abierta— no rebasa nunca el equilibrio en que descansa la solución total del cuadro. Y en cada paso, en cada etapa, la misma esencial seriedad. A través de ella Fernando Carda Ponce, en una sola interior evolución sin ruptura, arranca desde un personal cubismo hasta alcanzar la forma más abstracta. De las subestructuras iniciales ya nada queda en sus últimos cuadros si no es lo esencial: su función de soporte, ya invisible, transmutado en equilibrio del libre movimiento de las masas. Cuando una obra alcanza este grado de cohesión adquiere un valor moral. Y esto, en última instancia, es el sello más alto de esta obra hermosa y grave. (García Ascot, 1964b: 24).

ANTOLOGÍA PERSONAL POESÍA (1992)

DECIR

Se incluyen los poemas “Un modo de decir” (p. 17), del poemario homónimo, “Del poema” (p. 18) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977), “Poema” (p. 19), “Un poema” (p. 20) y “Recuento de poemas” (p. 21), de *Estar aquí* (1966). Se trata

de una sección dedicada al lenguaje, al interés que Ascot demostró por la palabra, el silencio y su capacidad comunicativa.

MIRAR EL MUNDO

Agrupar los poemas "Hubo una vez" (p. 25), "Anochecer" (p. 26), "Los caballos el agua" (p. 27), "Hay" (p. 28), "Quieta paloma gris..." (pp. 29-30), "Hoy, en el cementerio" (p. 31); "De Nueva York" (p. 32), "Abril en Nueva York" (pp. 33-34), "La costa" (p. 35-36), "Antillas" (pp. 37-38) y "Homenaje" (p. 39). Esta sección es esencialmente contemplativa y recoge esa intención y dedicación perceptiva a través de los sentidos —sobre todo la vista—.

ESTAR ENTRE LAS COSAS

Bajo esta sección se reproducen "El-Andalúz" (p. 43), "La casa del verano" (p. 44), "Olor de navidad" (p. 45), "Otros ojos" (p. 46), "Eso" (p. 47), "Esa larga mentira" (p. 48), "Un viernes" (p. 49), "Vida" (pp. 50-51), "Pienso en las azaleas" (p. 52), "Inventario" (pp. 53-54), "Del exilio" (pp. 55-56), "El grito" (p. 57), "Libertad" (p. 58) y "Espera" (p. 59). La sección se centra en la descripción de espacios, no solamente físicos, sino abstractos, espacios con sus circunstancias como lo pueden ser la libertad y la terrible espera.

DEL TIEMPO Y LO QUE PASA

Esta división está integrada por "Uno se ha acostumbrado" (pp. 63-64), "Hoy domingo" (pp. 65-66), "Hoy, ayer" (pp. 67-68), "Este milagro" (p. 69), "Jardín de noche" (pp. 70-71), "Un otoño en el aire" (p. 72), "Mañana" (p. 73), "Porque uno espera" (p. 74), "Dormido en la yerba" (p. 75), "Los años me van poblando" (p. 76), "Cita" (p. 77), "Todo comienza" (pp. 78-79), "No quiero la esperanza" (p. 80), "Recuerdos" (p. 81), "Y de tanto pasar" (p. 82) y "Durar" (p. 83). Esta sección ocupa el otro gran eje de la poesía de Ascot, el tiempo. Las fluctuaciones temporales no siguen un orden cronológico —acorde a la primera publicación de los poemas— sino que exhiben las alteraciones que Ascot siempre ha referido, respetando esa intención de diario-vital, donde los estados de ánimo varían en función del exterior y el interior del propio poeta.

DEL AMOR

Era indefectible una sección dedicada al amor, dado que es el axioma poético que vertebra toda la poesía de Ascot. Se recogen todas sus manifestaciones: amor romántico,

amor fraternal, amor a lugares, en definitiva, a mor a la vida. "Del amor"(pp. 85-104) alberga los poemas "Los instantes del amor" (p. 87), "Este amor" (p. 88), "Tú" (p. 89), "Un momento" (p. 90), "Despedidas" (p. 91), "Poema un poco disparatado" (p. 92-93), "Eres, Teresa Clapp" (p. 94), "La imagen de tu rostro" (p. 95), "Otro poema" (p. 96), "Y después del amor" (p. 97), "Tu sonrisa" (p. 98), "Tepotzotlán" (p. 99), "Otra vez tu sonrisa" (p. 100), "Teresa en lejanía" (p. 101), "Qué haremos, amor" (p. 102), "El domingo en la tarde" (p. 103) y "Todavía" (p. 104).

"Todavía" (p. 104) nos traslada a un nuevo momento de la vida del poeta. En dos ocasiones de anteriores libros alude directamente a su edad: "Hoy cumplo cuarenta años (v. 1) en "24 de marzo de 1967" (p.71) de *Haber estado allí* (1970) y "recién cumplidos cuarenta y nueve años" (v.10) de "Un viernes" (p. 59) de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977) En este caso, "cincuenta y dos años de edad" (v. 1), aún siente aliento de vida, "todavía me adviene en las mañanas muy nuevas / la vibrante gratitud de estar vivo" (vv. 2, 3). El dato de la edad permite determinar que el poema se escribió posteriormente a "Fin de año" (p. 38) y, por lo tanto, se confirma que tras el tono pesimista que desprendía la composición, efectivamente, como se apuntaba en el análisis, se encerraba un deseo de vivir "todavía". En el poema se recrea sobre los placeres que ya se aludían, sobre todo, la naturaleza, el café —en vez del vino— y el amor. Los elementos como el aire, el cielo y la mañana regresan con una fuerza vivaz que desprende un *delectare* del "ser "y del "estar" vivo. El poeta agradece la vida y los detalles cotidianos, "el sabor aún de la pasta de dientes/ por la boca" (vv. 7, 8), que descubren un "yo" entregado a la vida, aun con poco. No hay ambiciones ni inquietudes, solo goce por el presente.

La evolución en la línea del "diario vital" que Ascot ha trazado empieza a tomar un dibujo tenue, calmado, propio de la época de madurez del ser humano, es la antesala del final, mas la actitud contemplativa es serena y positiva.

PRESENCIAS Y HOMENAJES

La última sección termina con "A mi hijo" (p. 107), "A Emilio Prados" (p. 108), "Ya sabías" (pp. 109-110), "Imagen de Chopin" (p. 111), "El capitán" (pp. 112-113), "Cerca" (p. 114), "Del tiempo y unas gentes" (p. 115), "A Rosario Castellanos" (p. 116), "A Jaime Sabines" (p. 117), "Now is the time" (pp. 118-119), "In memoriam"(p. 120), "Somewhere man" (p. 121), "En recuerdo a Ernesto Volkening" (p. 122) y "Ensayo de decir" (pp.

123-124). Esta sección pretende dar cuenta de algunas imágenes destacadas para Ascot, no deja de ser una prolongación de esas manifestaciones amorosas, de admiración que caracterizan la poesía de García Ascot.

Con "En recuerdo de Ernesto Volkening" (p. 122) se cierra esta antología y el análisis de los poemarios de Jomí García Ascot. El poema empieza con un reproche que encubre un lamento por la muerte de Ernesto Volkening, "mi silencioso amigo bogotano" (v. 4). "Ernesto, ¿para qué carajos escribo hoy estas líneas/ si lo que yo quisiera es que las leas/ y tú te acabas de morir?" (vv. 1-3), versos que recuerdan el inicio "¿Y para qué ha de servir toda la poesía que yo he escrito [...] si no encuentro la manera de decirte de verdad / cómo te quiero?" (vv. 1, 11, 12) de "Tú" (p. 68) en *Un modo de decir* (1975).

Se trata de una remembranza del crítico de cine alemán "hombre de letras de la lejana Europa" (v. 8), al que conoció a través de Álvaro Mutis, "el que Mutis me dijo 'velo a ver'" (v. 14) y con el que compartía gustos y sensibilidades, "el que lloramos juntos" (v. 16), y de nuevo en clave, como hablándole directamente al destinatario del poema, "el que ninguno de los dos creyera en eso/ y sí en Conrad" (vv. 21, 22).

Además de ser un canto a la amistad ("el entrañable cariño, v. 6), con la muerte de su amigo, una vez más, aprovecha para proclamar su deseo de una vida más allá de la muerte que acecha²⁵⁸: "el que me hace desear la existencia de un más allá convencional" (v. 17).

Estilísticamente el poema sigue una estructura de repeticiones anafóricas "Ernesto" (vv. 1, 4, 8), y estructura paralelísticas. Prima la sencillez, incluso se incorpora un breve estilo directo de diálogo ("velo a ver", v. 15) con la intención de dotar de espontaneidad y llaneza al texto. Se comparten espacios emblemáticos como los cafés (v. 5, 10, 18), un punto de encuentro entre ambos amigos que les permitía largas conversaciones: "uno de esas tardes en que uno descubre algo de sí mismo/ que nunca hubiera conocido sin el otro" (v.12).

²⁵⁸ Ernesto Volkening falleció en Santafé de Bogotá en 1983, un año más tarde en Ciudad de México lo haría Jomí García Ascot.

CONCLUSIONES

Ascot tiene una visión muy particular en lo que concierne a la libertad creadora, apuesta y se adscribe a una forma de expresión artística fundamentada sobre el ejercicio de auto-limitación. El artista creador necesita de límites en la expresión y en sus manifestaciones artísticas que deben estar determinadas según la intención, es decir, "los que dan su expresión justa a un gesto, los que organizan el pensamiento, los que dan forma al sueño y a la imagen poética [...]. No le son impuestos al artista: los impone él, quizás sin darse cuenta" (García Ascot, 1957: 24). Como ha quedado probado, el orden, la organización son elementos imprescindibles en la percepción. Cuando García Ascot describe las embestidas del recuerdo siempre aparecen definidas desde su caos inextricable. La palabra para Ascot tiene esa propiedad de clasificación, no como síntesis, sino como herramienta que es capaz de separar y discernir cada elemento del caos, nombrarlo y referirlo. De ahí que su concepción del arte —y de la escritura— pase por procesos forzosos de cavilación por parte del creador. Esto explicaría su afán por reformular las temáticas de sus poemas de manera constante y su ejercicio de reubicación en los diferentes poemarios. Esta práctica, como ha quedado evidenciado en los análisis de los poemas, responde a cuestiones poéticas y no a prácticas de publicación o mercado. Y es que en cada reubicación, el poema se inserta en la línea temática y estética de la sección, sin exabruptos ni disonancias; es más, consigue aportar una nueva dimensión al poema en sí mismo y enriquecer el bloque del poemario y todo ello sin que el poema presente variaciones en su forma —y esa es, sin duda, una de las habilidades, de entre muchas otras, que Ascot presenta en sus poemas—.

Una de las características de la expresión artística que más atrae el interés de Ascot es el equilibrio de tensiones. Así lo manifiesta, por ejemplo, en relación a la pintura de Juan Soriano:

En estos cuadros Soriano manifiesta una fuerza creadora que nunca había alcanzado antes. En estos cuadros a medida que su libertad expresiva crece hasta lograr una increíble potencia los límites de esta expresión comprimen, aprietan, constriñen al máximo su fuego interno. Nos encontramos ante una alarde artístico de "resistencia de materiales", ante una lucha prodigiosa entre dos fuerzas que se oponen al límite de su tensión. Dentro de cada cuadro hay una bomba. Y da la impresión de que la menor ruptura de este constreñimiento traería consigo una fulminante liberación de energía [una libertad que destruiría marco, pared, galería y hasta los espectadores mismos" (García Ascot, 1957: 25).

Esta tensión es la que de manera reiterada, Ascot ha intentado presentar en sus poemas, no solo a nivel del propio poema, sino también sobre la línea de interrupciones y rectitudes anímicas —las fluctuaciones vitales—. La búsqueda constante del equilibrio entre estados

de ánimo, entre el "yo" del pasado y el del presente, entre los espacios del "aquí" y "allí", se suma a una búsqueda estética —y sintáctica— entre oposiciones y consonancias, entre elementos y palabras. El deseo de liberación en la poesía de Ascot es esencialmente emocional a través de la imagen y la palabra. Como se ha analizado, hay una voluntad rupturista en él mismo con el recuerdo, pero también con las herramientas lingüísticas que han quedado inservibles y necesitan una renovación: "¿De qué he hablado hasta ahora/ si no he podido hablar de ellos/ como fueron, de verdad, como pisaban y reían,/ de qué?/ Si todas estas palabras que me sé/ no pueden ni siquiera iluminar un cuarto pequeño" (García Ascot, 1970: 31-32, vv. 16-22). También se da esa voluntad de trascender el soporte poético —papel y voz—, y así, en diversos poemas manifiesta la "cárcel" de papel que apresa la palabra pero no el sentimiento y, por tanto, se vuelve absurdo: "Cuánto tiempo sin verte, oh mundo mío, mío, / que he tirado en papeles, / que he quemado en palabras y ceniza." (García Ascot, 1970: 84-85, vv. 27-29); "como un papel en el que nadie escribe" (García Ascot, 1975: 35, v. 2). También manifiesta su deseo de trascender la palabra con el dominio del silencio "donde vaga el silencio/ tiende el mar la verdad" (García Ascot, 1972: 19-20, vv. 2, 3), "un alto idioma que el silencio fija,/ escrito sobre el cielo, cuenta nueva" (García Ascot, 1966:12, vv. 8, 9). Evidentemente, la ruptura en el caso de Ascot está subyugada a la idiosincrasia del poema y la palabra, pero aun así, manifiesta el anhelo de superar —al menos en significación— estas imposiciones.

Para Ascot las tensiones artísticas deben ser el quid de creación de cualquier artista y deben, además, de definirlo como tal. Es ese intercambio que en su poesía mantenía entre el "nombrar" y el ser nombrado, es decir, en la acción de nombrar está implícita la de la recepción de otro nombre y, a su vez, esto es prueba de esencia, presencia y estancia. Un artista debe estar vinculado a su realidad para la efectividad de su arte —y esto explica la obsesión de Ascot por reafirmarse en el "aquí"—, manteniendo sus principios e imponiéndose sus límites de manera inconsciente para ser fiel a su identidad —y esto explica su obsesión por no desvincularse del "allí"—. De este modo, el equilibrio de las tensiones genera una reacción/conmoción en el individuo teniendo lugar la respuesta artística. En "Los motivos de la luz" expone:

Cazals pecaba con cierta frecuencia de una excesiva liberación de la violencia, de un "mostrar demasiado". En esta última película sucede lo contrario: hay tal "retención, tal sujeción de una violencia que es el trasfondo mismo de toda la historia, que esta misma violencia se convierte en permanente tensión, de una tensión casi intolerable en su constante intensidad. Toda la película está siempre a punto de estallar. Su no estallido, su

no-catarsis es la que le da su mayor violencia. Cazals se revela como un maestro de lo implícito" (García Ascot, 1986b₁: 3)²⁵⁹.

Realmente su fascinación por las tensiones es tal que durante un visionado por televisión de un partido de baseball afirma:

lo esencial no es la acción misma—breve, fugaz desenlace de las tensiones acumuladas—sino esas tensiones mismas, la espera, el proyecto humano para enfrentarse a un "destino". En ambos lo esencial es el encuentro individual con ese destino: para el pitcher el encuentro con la fuerza y precisión del bateador, para el bateador el encuentro con el control y los engaños del pitcher" (García Ascot, circa 1985d₁: 1)²⁶⁰.

Esta impresión después se trasladó al poema "Los duelistas" (1986: 14-16) del poemario *Del tiempo y unas gentes* recreando esa tensión de manera poética. Además, al observar cómo define esas tensiones puede vislumbrarse la relación —tensional— que él mismo mantiene con el exilio, con su "yo" del pasado, entre el "aquí" y el "allí" y es el vertido de esas tensiones mediante la palabra lo que considera —y así lo efectúa— su obra poética.

Una de las hipótesis sobre las que partía la presente tesis era la concepción de la obra poética de Jomí García Ascot como un diario vital en el que el "yo" transmitía emociones, sentimientos, realizaba reflexiones e íntimas confesiones y, además, dibujaba un recorrido vital, espacial y temporal en correspondencia real con el poeta. Tal es esta contingencia que la máscara poética del "yo" a menudo resulta imposible disociarla de la figura de Ascot y dicha circunstancia es intencional. Cuando al poeta le interesa, él mismo procura un borrado sutil de su persona tras el "yo". Pero es incuestionable que la autoría se reafirma de manera tangible en poemas como "A mi hijo" (García Ascot, 1970: 90), "24 de marzo de 1967" (García Ascot, 1970: 71, 72), "Un viernes" (García Ascot, 1978: 59, 60) o "Todavía" (García Ascot, 1992: 104), entre otros.

La otra hipótesis, vinculada a la primera, afirmaba que la obra poética de Ascot, inscrita y concebida desde su condición de exiliado, está fundamentada en la pulsión de vida a partir del sentimiento del amor. Tal es así que dedicó un poemario completo al amor, *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1978). El amor en su pluralidad de expresiones, no solo el amor romántico o carnal, no solo una amor hacia *altri*. El amor como filosofía de vida, el amor a la vida. En numerosos poemas, el "yo" se aferra a ese sentimiento como refugio, como salvador, como esperanza. Poema tras poema, se observa como el "yo" va desarrollando un amor hacia sí mismo, a pesar de los momentos de flaqueza en los que experimenta frustración y desencanto —nunca odio, solamente en una ocasión aparece la palabra "odio" en su obra poética y es tan solo para hiperbolizar en

²⁵⁹ Véase anexo p. 664

²⁶⁰ Véase anexo p. 667

la paradoja del sentimiento contrario²⁶¹—. Incluso en las descripciones que realiza del paisaje se entreve su esencia entregada, amorosa a la naturaleza, a la ciudad, a la comida, a las reuniones, a la soledad; el “yo” gusta de su realidad y en numerosas ocasiones agradece estar vivo. La congoja, el desasosiego, la angustia vital que a veces le acechan, consigue siempre superarlas por su amor a la vida, sus ganas de seguir progresando, aprendiendo, su empeño en mantenerse —como se expresa en la sección de *Haber estado allí* (1970), de “durar”—. Más aún, hasta cuando siente próximo el final, reclama más tiempo para vivir. Superada la primera impresión que puedan suscitar algunos de sus poemas, plagados de nostalgia, de reproche, de miedo, de crisis identitaria; a pesar de toda esa angustia, el lector se encuentra un “yo” entregado a la pulsión de vida, una voz poética que clama al amor como máxima expresión vital. La evolución de actitud vital y poética —reflejo de esa concepción de diario poético de vida— es innegable desde *Un otoño en el aire* (1964) a *Del tiempo y unas gentes* (1986).

No obstante, esto no debe hacer olvidar al lector que el “yo” es una voz atravesada por la condición exilio, por el desarraigo, por la des pertenencia, por el miedo y las dudas. Teniendo en cuenta las circunstancias concretas del poeta, se entiende la magnitud del sentimiento amoroso —como pulsión de vida— que se exhibe en sus poemarios. Huelga decir que el pasado, el “yo” del pasado, también despierta sentimientos de amor: “Todo comienza desde un amor lejano/ desde un amor sin nombre” (1970: 13, 14, vv. 11, 12). El amor es causa, es mediador, es consecuencia y solución de vida. La ausencia de amor —a la tierra, al pasado, a la infancia, a una mujer, a los amigos— es la que produce esos momentos de aflicción en el “yo”, pero la esperanza de una nueva forma de amor, de otra manifestación posible, le empuja a seguir, siempre con esperanza —aunque a veces lo niegue: “No, no quiero la esperanza / porque entre los escombros y el suspendido polvo / de los grandes derrumbes / no quiero una vez más quedar de pie / como un niño idiota/ con los ojos de yeso / y una flor en la mano para nadie” (1975: 70, vv. 9-15).

En cuanto a su definición dentro del grupo hispanomexicano, no ha habido una resolución —no se pretendía—. Jomí García Ascot no manifestó realmente un gran interés sobre etiquetas, él prefería definirse a través de sus manifestaciones artísticas y dejarse diluir en sus artículos. Y así se ha respetado en esta tesis. Aquellos que sabían leerle entre líneas —política, ideológica y culturalmente— y no gustaban de sus pensamientos de

²⁶¹ “oh, los odio, queridos, inalcanzables” (p. 41, v. 14) del poemario *Estar aquí* (1966)

izquierdas²⁶², declaraban públicamente su aversión a Ascot, como el caso de J. G. Camarena,

Estábamos muy equivocados todos o casi todos. Especialmente el INBA y los pintores en el rumbo de nuestra pintura, correspondiéndole ahora venir en nuestro auxilio para clarar la situación a un señor que se llama José Miguel García Ascot muy entendido en barajar las multibarajadas manzanas de Cézanne, quien después de denunciar el fracaso del INBA al seleccionar las firmas que envió en esta ocasión a la Bienal de Venecia, nos hace la revelación de que es muy otra la pintura mexicana, y mucho muy mexicana. [...] Por lo demás, nos resulta fenomenal "La Danza de los Ojos", que nos presenta don José Miguel en su artículo. Nos trae de aquí para allá bailándonos los ojos tan de por todos lados que no es difícil que algún lector haya quedado bizco. Que si el arte es un ojo; el ojo nuevo y el ojo viejo, ojos vidriosos y ojos opacos, ojos peludos y ojos saltones [...]. Es desde luego legítimo que expresen sus opiniones en pintura hasta los mal enterados —otros lo hacen de mala fe— aun cuando se exhiban ingenuidades provincianas [...], lo que resulta imperdonable es que encima hagan gala de su descubrimiento con lamentable cursilería (Camarena, 1958: 9)²⁶³

Este artículo escrito desde la inquina, la rabia y una animadversión lacerante revela que las opiniones de Ascot tenían gran repercusión en el mundo de la cultura mexicana. J. G. Camarena era un destacado pintor, escultor y muralista de una importante familia tradicional y conservadora de México, con obras relevantes en el panorama mexicano que recibió en 1970 el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Como el artículo revela, al pintor no le agradaban los comentarios de inexpertos sobre su terreno y menos si no tenían un conocimiento de la tradición del país. Esto también demuestra, en aparente paradoja, que la integración de Ascot en la sociedad mexicana se había dado de manera efectiva.

Así pues, en la tesis se ha utilizado los términos de "grupo hispanomexicano" y segunda generación atendiendo a las propias limitaciones de las etiquetas y asumiendo cierta generalización de las particularidades que tiene cada miembro de ese colectivo. Referente a su condición de exiliado —con la controversia que también este calificativo acarrea²⁶⁴— tenía una postura firme y la manifestó en un artículo de 1960 al que tituló "Tradición y traición". En primer lugar, con una actitud de cierto reproche habla de tipos de exilio;

El honor del exilio existe. Y existe sobre todo —cuidado jóvenes generaciones— entre aquellos para los cuales el exilio significó una radical e inapelable decisión, el truncar una vida por su mitad más plena y más profunda, el jugarse no el porvenir —que eso se juega más fácilmente— sino el *presente*. [...] El exilio no es un don de nobleza es algo por lo que debe ganarse cada día algo por lo que hay que pelear. El exilio es algo que unos prolongan

²⁶² En una ocasión afirmó que se había "izquierdizado", véase supra, Mateo Gambarte (1997: 135)

²⁶³ Véase anexo, p. 672

²⁶⁴ "Los integrantes de la generación hispanomexicana salieron de España a una edad muy temprana, en la infancia o primera adolescencia, más o menos entre los dos y catorce años. España, por lo tanto, solo podía representar para ellos un origen remoto que con el paso del tiempo se hacía paulatinamente más borroso y distante.

Por este motivo, algunos críticos o historiadores de la literatura no los ven como exiliados y se ha cuestionado asimismo su representatividad dentro del ámbito literario en su patria de nacimiento, lo que en cierta manera también pone entre interrogantes su españolidad" (Rivera, 1991: 227).

con su actitud y que otros —los más jóvenes— deben ganarse con su esfuerzo. (García Ascot, 1960: 21)

En segundo lugar, explica cómo ese honor del exilio se consigue y es únicamente logrado tomando acción real y eficaz. Para Ascot, tener "consciencia política" —"o debiera decir aquí de la conciencia de partido"... o de grupo, o de facción. o de familia, o de individuo" (García Ascot, 1960: 21), significa actuar, ser coherente en esa consciencia —y de ahí el uso de diferentes etiquetas propuestas—, pues la acción debe legitimar el pensamiento y la palabra. Véase cómo la actitud vital que Ascot presenta se extiende a todas las doctrinas y espacios de su existencia. Ascot es un hombre de acción e implicación. Las palabras han de tener su concreción, para no ser desvirtuadas. Y esa concreción ha de ser activa para no ser, en palabras de Ascot, una "traición". Este artículo —entre otros—, se suma a las acciones de Ascot: sus constantes iniciativas para dar voz al colectivo de exiliados —la revista *Presencia*— así como la temática de su película *En el balcón vacío* y su colaboración en *Cuba 58 con "Los novios"* y "Un día de trabajo"; su involucramiento en *Las Españas* o en el Movimiento Español en el que desempeñó el cargo de secretario general; la experiencia en La Habana, donde participó activamente en revistas y en el ICAIC (Rodríguez, 2007: 107). No se puede decir que Ascot no presentara una dedicación e interés políticos, aunque en su obra poética no haya manifestaciones explícitas sobre cuestiones puramente políticas. Los poemas "España" (pp. 28-29) de *Un otoño en el aire* (1964), "Exilio" (p. 81) y "Del exilio" (pp. 88-89) ambos de *Estar aquí* (1966) son ejemplos de un tema con una carga política más evidente, pero en todos sus poemas se filtra el desgarramiento de su condición de exiliado.

Finalmente, la tercera hipótesis, derivada de la primera y la segunda, a propósito de una evolución poética en Ascot: también ha sido probada. Como se ha podido observar, la presentación poética de *Un otoño en el aire* (1964) incluye una temática del desarraigo, entregado al recuerdo del allí, la nostalgia aún tierna y afable, unos recursos estilísticos basados en la repetición —para fijar un ideario poético— muy sensitivos, dulcificados, donde la presencia de un "yo" esperanzado por el anhelo de recuperación más que por su compromiso con el presente, se contrapone —aunque no de manera radical, sino paulatinamente— con el resto de poemarios que se suceden. Compruébese cómo la angustia existencial que se desprende de *Un otoño en el aire* (1964), esencialmente adscrita a una concepción baudelairiana y muy en la línea de Emilio Prados, como ya se ha marcado, empieza a diluirse en una reformulación propia de Ascot. Su poesía empieza a tener un sello propio y sus consideraciones vitales, la apuesta por un establecerse en la vida

y la entrega al deleite de vivir reescriben su manera de enfrentarse al mundo poéticamente, y así queda fijado a partir de *Estar aquí* (1966).

Hay en Ascot una constante búsqueda lingüística, depurativa al modo de Juan Ramón Jiménez, pero con una visión popular con ecos de Bécquer y Lorca. Esto no apunta más allá de la tradición literaria compartida, puesto que la propuesta de lenguaje poético de Ascot opera en otros planos y se sustenta a partir de la duda del "yo" por su desarraigo. Hay también una interrogación identitaria, pero instaurada en la des pertenencia. Es recurrente su interés por el poema, por significarlo, porque comunique, hay una obsesión patente entre poema y realidad, es decir, entre poema y vida. Como el mencionaba en su artículo "Sobre lo poético", la poesía es esencialmente la vida" (Ascot, 1949: 1) y eso es una prueba irrefutable de la primera hipótesis, puesto que al concebir la poesía como organismo vivo, era esperable que su creación poética fuera reflejo de esa vida y qué manera mejor que hacerlo a modo de diario vital poético.

Se trataba de un proyecto de tesis ambicioso que ha pretendido, por un lado, recopilar poemas y materiales de Jomí García Ascot y reunirlos con el objetivo de facilitar su acceso. Por otra parte, es una mirada analítica de su poesía con la intención de dejar que el propio poema describa, defina al "yo" mediante un diálogo con el lector a partir de la exposición de los recursos estilísticos utilizados, los temas tratados —así como su frecuencia y el cambio de enfoque que experimentan—, los cambios tonales, léxicos y pragmáticos, así como la evolución del poeta reflejada en la transformación de sus poemarios. Se ha restado protagonismo a cuestiones más biográficas, histórico-políticas incluso sociales en favor de asuntos más filosóficos, morales, espirituales, pues ese es el busilis en Ascot, ese punto donde estriba toda la dificultad que un personaje de sus características puede plantear a la crítica literaria. Alguien como Ascot que no se mueve por unos patrones preestablecidos y parece no encajar de manera estancada en ninguna etiqueta. Huelga decir, y así lo ha manifestado en diversas ocasiones, que García Ascot no gustaba de los encasillamientos. Sus inquietudes le hacían entregarse al movimiento del mundo, quizás en ese afán de llenar el vacío que arrastraba por su condición de exiliado, más bien por su condición de individuo pensante que se cuestiona su existencia en el mundo. Porque eso es lo que cualquiera que lea esta tesis debe esperar, una exposición y análisis de las preguntas trascendentales que Jomí García Ascot se planteó —como tantos otros anteriormente— y cuáles han sido sus propuestas para responder o para disipar estas dudas sobre el individuo. Es evidente que se trata de una poesía personal, pero tiene una innegable intención de comunión y de divulgación. La búsqueda del "yo", la respuesta a su

existencia la hace extensible a cualquier individuo, puesto que cree firmemente que en la convergencia de la otredad está la posible configuración de la identidad.

Para concluir, insto a la relectura —de nuevo el perenne prefijo “re-”— de la obra poética de Ascot, para descubrir nuevos temas, nuevas cuestiones o, simplemente, por el puro deleite de una poesía sentida, viva, actual, fresca y tan enriquecedora como es la de Jomí García Ascot.

BIBLIOGRAFÍA

- Obras citadas del autor:

García Ascot, J. (1949): "Sobre lo poético" en *Presencia*, n^o3

_____ (circa 1949₁): "Sobre lo poético, original mecanografiado

_____ (1951): *Baudelaire poeta existencial*, tesis doctoral, México: Ediciones Presencia

_____ (1957): "Artes plásticas: Juan Soriano o La libertad condicionada" en *Revista de la Universidad de México*, pp. 23-25

_____ (1959): "Nocturno" en *Revista de la Universidad de México*, en línea, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c6a546fb-741d-4ead-9eb7-272c58511e1b/nocturno> [fecha última consulta: marzo 2022]

_____ (1960): "Tradición y traición" en *Boletín de la Información de a Unión de Intelectuales Españoles*, 11, p. 21

_____ (1961): "Un profundo desarreglo" en *Nuevo cine*, 3, pp. 10-14.

_____ (1962): "Emilio Prados o los límites de yo" en *Revista Mexicana de Literatura*, pp. 23-35

_____ (circa 1962₁): "Emilio Prados o los límites de yo", original mecanografiado con notas manuscritas

_____ (1962_c): *En el balcón vacío*, en línea, <https://youtu.be/nnDsdThHYwg> [Fecha última consulta: mayo 2022]

_____ (1964): *Un otoño en el aire*, México: Ediciones ERA

_____ (1964_b): "Artes plásticas. Fernando García Ponce en La Casa del Lago" en *Revista de la Universidad de México*, en línea, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/265a9885-do82-4f90-a487-95bfbeof41d8?filename=artes-plasticas-fernando-garcia-ponce-en-la-casa-del-lago> [Fecha de última consulta: marzo 2022]

_____ (1966): *Estar aquí*, México: Dirección General Publicaciones UNAM

_____ (1966_b): "Sobre Jaime Sabines" en *Revista de la Universidad de México*, en línea, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/d4ce1757-f572-4c21-94ad-4199bac032a8?filename=sobre-jaime-sabines> [fecha última consulta: marzo 2022], p. 9.

_____ (1967): "Cien años de soledad" en *La cultura en México*, 281, pp. VI-VII

_____ (circa 1967₁): "Notas sobre una obra maestra", original mecanografiado con notas manuscritas.

- _____ (1970): *Haber estado allí*, Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
- _____ (1972): *Seis poemas al margen*, Monterrey: Ediciones Sierra Madre
- _____ (1975): *Un modo de decir*, México: Dirección General Publicaciones UNAM
- _____ (1977): *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, Monterrey: Ediciones Sierra Madre
- _____ (1983): "Algo sobre Buñuel" en *El Semanario Cultural*, 78, p. 1-4
- _____ (circa 1983₁): "Algo sobre Buñuel", original mecanografiado con notas manuscritas
- _____ (1983b): "Luis Buñuel (1900-1983)" en *Revista de la Universidad de México*, 29, pp. 49-50
- _____ (circa 1983b₁): "Luis Buñuel= Luis Buñuel", original mecanografiado con notas.
- _____ (1985): "Whodunits, Thrillers, Suspense Stories, Spy Stories... O dicho en otra forma: Novelas de acción, policíacas, suspenso, de espionaje" en *El Semanario Cultural de Novedades*, pp. 1-4
- _____ (1985b): "Algo de Joseph Conrad" en *El Semanario Cultural*, 177, pp. 1-4
- _____ (circa 1985b₁): "Algo de Joseph Conrad", original mecanografiado con notas manuscritas.
- _____ (1985c): "Las greguerías de F. S. Fitzgerald" en *El Semanario Cultural*, 181, pp. 1-5
- _____ (circa 1985c₁): "Las greguerías de F. S. Fitzgerald", original mecanografiado con notas manuscritas.
- _____ (1985d): "Épica, western y béisbol" en *El Semanario Cultural*, 173, pp. 1-3.
- _____ (circa 1985d₁): "Placer del cine: baseball y western", original mecanografiado con notas manuscritas
- _____ (1986): *Del tiempo y unas gentes*, México: Ediciones El Equilibrista
- _____ (1986b): "Los motivos de la luz" en *El Semanario Cultural*, 201, p. 3
- _____ (1986b₁): "Los motivos de la luz", original mecanografiado con notas manuscritas.
- _____ (1987): *La muerte empieza en Polanco*, México: Editorial Diana
- _____ (1992): *Antología personal poesía* [primera edición 1983], México: Lecturas Mexicanas.

_____ (2002) "Sobre el arte de escribir" en *Nueva época*, pp.14-19.x

_____ (2006): *Con la música por dentro*, México: DGE/Equilibrista.

(Sin fecha, original manuscrito) "Sobre el "Poeta en Nueva York", pp. 1-23

(Sin fecha, original mecanografiado con notas manuscritas) "Lorca en New York", pp. 1-4

(Sin fecha, original mecanografiado con anotaciones manuscritas) "Nota preliminar para Soledad", pp. 1-2

- Bibliografía pasiva

Acevedo, G. (2011): *Entre memoria y olvido. Ochenta años del pasado contemporáneo español*, México: Limusa-Morados

_____ (2014): "Viajes de ida y vuelta: los descendientes del exilio republicano español y la recreación literaria de memorias heredadas" en *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos.*, Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 55- 62

Acuña, R. (1977) *Las nueve cantigas de Pero Meogo* , México: UNAM, pp. 27.

Aínsa, F (2011): " Un testimonio desde la "segunda generación". Viaje de ida vuelta del exilio republicano en Uruguay" en en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Editorial Renacimiento. pp. 23- 33

_____ (2017): "Entre dos mundos" en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº851, pp. 15-19

Alarcón, R. (2005): *Símbolo y frustración: "La soledad sonora" de Juan Ramón Jiménez*, en línea https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/alarcon_01.htm [fecha última consulta: enero 2022]

Alegre Gorri, A.(ed.) (2018)*Platón, diálogos*, Gredos:Madrid

Allende, I. (1995): *Paula*, London: QPD

Álvarez, F. (2011): "Setenta años: vida y muerte del exilio" en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Editorial Renacimiento. pp. 41- 51

Andújar, M. (1989): "La mujer de Fabián" en *Cuentos completos*, Madrid: Alianza, pp.70-89

Azaustre, A., Casas, J. (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel

Aznar, M. (2010): "El sueño del exilio produce insomnios: tres insomnios en la obra literaria de Max Aub" en AA.VV., *La cultura exiliada*, Castelló: Universitat Jaume I / Diputació de Castelló, pp. 61-74

_____ (2015): "'He venido, pero no he vuelto": El escritor exiliado Max Aub en la España franquista de 1869" en *La gallina ciega. Diario español*, Madrid: Visor Libros.

- Aub, M. (2000): *Diarios 1939-1952*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Aub, M. (2002): "Una nueva generación" en *Sala de espera*, 21, ed. Manuel Aznar, Tomo III, Valencia: Fundación Max Aub, pp. 12-15,
- Aub, M. (2006): *San Juan* ed. Manuel Aznar, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Balibrea, M.P. (2007): *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, España: Montesinos.
- _____ (2017): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Siglo XXI de España Editores
- Baudelaire, C. (1991) *Las flors del mal* ed. bilingüe de Alain Verjat y Luís Martínez de Merlo, Madrid: Cátedra
- Bécquer, G. A. (2000): *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*. Introducción y notas de Leonardo Romero, Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (2015): *Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas. Leyendas y relatos orientales*. ed. María del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez, Sevilla: Fundación José Manuel Lara
- Beltrán, V. (2007): *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Servizio de Publicaciones e Intercambio Científico
- Blanco Aguinaga, C. (2002) "La literatura del exilio en su historia" en *Migraciones & Exilios*, n^o3, pp. 23-42
- Blecua, A. (2001): *Manual de crítica textual*, Madrid: Editorial Castalia
- Bonillo, G. (2020): *Los caballos del agua*, Almería: Arráez Editores, S.L.
- Borges, J.L. (2011): *Ficciones*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
- _____ : *Historia de la eternidad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- _____ (2018): *Poesía completa*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
- Bravo, S. (2001) "Narración: ceiba y mar" en *Página abierta* n^o112, pp. 46-50.
- Camarena, J. G (1958): "La explosión retardada de vieja bomba artística o La respuesta de J.G. Camarena a un artículo de J. M. García Ascot" en *Novedades*, pp. 9-11.
- Carreira, A. (2015): *A vueltas con el exilio (De Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)*, México: El Colegio de México
- Castiglione, B.(1994): *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, ed. M. Pozzi, Madrid: Cátedra
- Castro de Paz, J. L. (2017): "Guerra, infancia delirio: forma(s) de la ausencia en el *Balcón vacío* en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* n^o19 pp. 245- 258

Caudet, F. (1995): "Dialogizar el exilio" en *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Bellaterra: GEXEL

_____ (2001): "El laberinto del exilio" en *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.285-294

Celaya, G. (1977): *Poesía*, ed. Ángel González, Madrid: Alianza Editorial

Cernuda, L. (2012) *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, Madrid: Alianza Editorial.

Céspedes, J. (2017): "En el balcón vacío: de la literatura al cine" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* n°19 pp. 259-273

Chacón, P. (1988). *Bergson o el tiempo del espíritu*. Madrid: Cincel.

Chavez, J.M. (2014): "Trazando un paraíso. Las ceibas como axis mundi de la evangelización dominica en Chiapa de los Indios, siglo XVI" en *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, n°. 6, pp. 61-82

Cirlot, J.E. (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor p. 164

Criado, M. Á. (2015): "Una jerarquía casi universal de los cinco sentidos" en *El País*, en línea, https://elpais.com/elpais/2015/01/24/ciencia/1422086221_322820.html?outputType=amp [fecha última consulta: diciembre 2021]

Dalton, R. (1996): *La ventana en el rostro*, San Salvador: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.

Darwish, M. (1977): "El jardín dormido" en *Bodas*, trad. M^a Luisa Prieto, en línea, http://www.poesiaarabe.com/el_jardin_dormido.htm [fecha última consulta: enero 2022]

De la Colina, J.(1962) "Nuevos cineastas: J. M. García Ascot" en *Nuevo Cine* (edición facsimilar) Ediciones El Equilibrista en línea <http://dgeequilibrista.com/libros/nuevo-cine/> [Fecha última consulta: abril 2020]

De la Torre-Cruz, D. (2010): "El lenguaje de la poesía. Una mirada a la palabra poética como superación de los límites del lenguaje filosófico: Wittgstein y Octavio Paz" en *Pensamiento y Cultura*, vol. 13-1, pp. 81-94

De la Vega, G. (2007): *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica

De Otero, B. (1985): *Verso y prosa*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Delibes, M. (1959): *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona: Ediciones Destino

Díaz de Guereño, J. M. (2000): "Estudio introductorio a *Jardín Cerrado*", Madrid: Cátedra.

Durán, M. (1974): "La generación del 36 vista desde el exilio" en *De Valle-Inclán a León Felipe*, México: Finisterre, pp. 185-197

_____ (2009): "Exilio: angustia y creación" en *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, n°3, pp. 26-33

_____ (2011): "El furgón de cola" en *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla: Editorial Renacimiento

Eder, J. (2003): "El encierro del juez Elío" en *El País*.

Elío, M^aL. (2021): *Tiempo de llorar*, Sevilla: Editorial Renacimiento.

Epistolario de Lois Tobío acceso en línea Consello de Cultura Galega, http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistolario.php?epistolario=10267 [Fecha última consulta: febrero 2021]

Euterpes Spiritus (2011), en línea, <https://euterpesspiritus.net/?p=181> [Fecha última consulta: marzo 2022]

Ferrándiz, F. (1957): "Qué será de España?" en *España Republicana*, Buenos Aires

Ferris, J. L. (2017): *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Fresco, M. (1950). *La emigración republicana española: una victoria de México*. México: Editores Asociados.

Friedrich, C.D. (1818): *Der Wanderer über dem Nebelmeer*

García Lorca, F. (1995): *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*, Barcelona: Ediciones Áltera.

_____ (2011) *Poeta en Nueva York* ed. Piero Menarini, Madrid: Espasa Libros

García Márquez, G. (2001): "La odisea literaria de un manuscrito", *El País*, en línea, https://elpais.com/diario/2001/07/15/cultura/995148001_850215.html [fecha última consulta: marzo 2022]

García Montero, L. (2001): *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona: Tuquets editores.

García Posada, M. (1982): *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*, Madrid :Akal

Garmendia, A. (2011): "Jomí García Ascot, memoria y exilio" en *Cineforever.com* recurso en línea <https://www.cineforever.com/2011/06/18/jomi-garcia-ascot-memoria-y-exilio/> [fecha última consulta 07/08/21]

Godoy, J.A. (2020) "La "otra" segunda generación de escritores exiliados tras la Guerra Civil española: Más allá de México" en *Hispanófila*, Vol.188, pp.51-66

González Fernández, R. (1999): "La paloma y su simbolismo en la patología latina" en *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Los columbarios de La Rioja*, n^o16, pp. 189-202

Gómez Gil, J. (2012): "La poesía culta latina: excusatio y ámbito en la roma aristocrática de época de trajano. versos desvergonzados, poetas decorosos" en *Dulces camenae. Poética y poesía latinas*, Granada: Editorial Universidad de Granada.

Gómez Martín, M; Naharro-Calderón, J.M.; Taylor, K. (2017): "Rasgos nepantlas de las Españas en la escritura de Jomí García Ascot" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, pp. 275-288.

Guillén, C. (2017): "Claudio Guillén y el exilio académico republicano en los Estados Unidos" reprod. en Arantxa Gómez Sancho, *Ínsula* n° 851, pp. 186-207

Guzmán, G. (2015): "Posibles continuidades de la condición romántica" en *Arte e investigación* n°11, pp. 67-73 en línea <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/29/222> [Fecha última consulta: mayo 2020]

Hernanz, M^aLl. (2010): "De la gramática a la retórica: la arquitectura sintáctica del texto" en *Al otro lado del espejo. Comentarios lingüísticos de textos literarios*, Barcelona: Ariel

Hopper, S.R. (1997): "El mito, el sueño y la imaginación" en Campbell, J. (cord.) *Mitos, sueños y religión* pp.95-123

Iwasaki, F. (2020): "George Steiner y la patria real del escritor" en *El país semanal* en línea https://elpais.com/elpais/2020/02/26/eps/1582737157_819712.html [Fecha última consulta: junio 2020]

Jiménez, J. R. (1998): *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid: Espasa Calpe.

Juarroz, R. (1991): *Poesía Vertical*, Madrid: Visor Libros

Le Bigot, C. (2001): "La poesía del exilio . ¿Con qué marco epistemológico investigarla?" en *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 271-275

León, M^aT. (1970): *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires: Losada S. A.

Lida, C. E. (2009): *Caleidoscopio del exilio: actores, memoria, identidades* , México: Servicio de publicaciones de El Colegio de México.

Lope de Vega, F. (1998): *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona: Crítica

López, J. R. (1999): "La poesía del exilio republicano, entre la historia y el mito" en *Las literaturas del exilio republicano de 1939 : Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, Vol. 1, pp. 519- 549

_____ (2005): "Vanguardia, revolución y exilio, la poesía de Arturo Serrano-Plaja(1929-1945) Volumen I", tesis doctoral, (dir.) Manuel Aznar Soler, Barcelona, en línea <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4901/TJRLG01de10.pdf?sequence=1> [fecha última consulta:noviembre 2021]

_____ (2008): "El concepto de exilio y la poesía de los exiliados republicanos de 1939" en *El exilio: debate para la historia y la cultura*, Donostia: Editorial Saturrarán, pp. 77- 99

_____ (2018): "Nuevas lecturas sobre la poesía del exilio republicano de 1939" en en *La poesía del exilio republicano de 1939. Historiografías, resistencias, figuraciones.*, vol. I, pp. 9- 76

López Vilar, M. (2019): "Los mapas del lenguaje: trazos y senderos de la poesía actual en España" en *Ínsula*, n° 880, pp. 6-8

Loyola, D. (2018): "El exilio como constante: los exiliados republicanos ante los exiliados del s. XIX" en *La poesía del exilio republicano de 1939. Historiografías, resistencias, figuraciones.*, vol. I, Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 115-128,

- Lüscher, M. (1993). *Test de los colores*, Barcelona: Paidós.
- Machado, A. (2010): *Poesías completas*, Barcelona: Espasa Libros.
- Manrique, J. (2005): *Poesía*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona: Vicens Vives
- Marichal, J. (1953): "El drama histórico del liberalismo español" en *Cuadernos americanos* n^o4, pp. 161-174.
- Marion, M-O. (2000): "Bajo la sombra de la gran ceiba. La cosmovisión de los lacandones" en *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*, n^o. 5, pp. 45-56
- Marra-López, J.R. (1965): "Jóvenes poetas españoles en México. (Una promoción desconocida)" en *Ínsula*, n^o 222, p.5
- Martín, R. (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán, en línea <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [fecha última consulta: marzo junio 2021]
- Martín Gijón, M.(2008): "Imaginario nacionales" en *La poesía del exilio republicano de 1939. Historiografías, resistencias, figuraciones.*, vol. I, Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 267- 299
- Mateo Gambarte, E.(1996): *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida: Pagès editors.
- _____ (1996b): *El concepto de generación literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.
- _____ (1997): *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau) Biografías, bibliografías y hemerografías*, Pamplona: Ediciones Eunete.
- _____ (2011): "Los escritores de la segunda generación del exilio republicano en la actualidad: 1939-2009" en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 199-212.
- _____ (2014): "La vuelta a un vacío llamado recuerdo: segunda generación del exilio republicano español en México" en *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla: Editorial Renacimiento
- _____ (2017): "Fisonomía del grupo hispanomexicano" en *Ínsula* n^o851 pp. 13-18
- _____ (2017b) "Jomí García Ascot en la publicidad" en *Laberintos Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n^o19 pp. 289- 314
- Mayorga, J. (2016): *Elipses*, Segovia: Ediciones La uÑa RoTa
- Meabe, T. (1925): *Parábolas*, Madrid: Federación de Juventudes Socialistas.
- Meyer, E.; Salgado, E. (2002): *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM/Océano.

Mira Nouselles, A. (1996): *De silencios y de espejos: hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia: Universitat. Departamento de Filología Inglesa y Alemana.

Monferrer, L. (2011): "Del *Habana* a la melancolía. La obra literaria de la segunda generación del exilio en el Reino Unido" en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, pp.213-223

Muñoz Bastide, S. (2017): "A la búsqueda de Jomí" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* n°19 pp. 203-246

Muñiz, A. (2012): *Rompeolas. Poesía reunida*, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Naharro- Calderón, J.M. (1986): "La poesía española del exilio y el canon de posguerra: puntualizaciones histórico-críticas" en *Butlletín hispanique*, Vol. 88, N° 3-4, 1986, págs. 385-408

_____ (2017): "Rasgos nepatlas Españas en la escritura de Jomí García Ascot" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* n°19 pp. 275-288

Nietzsche, F. (2019) *Así habló Zaratustra*, La Poveda: Editorial Verbum.

Olivé, N. (2011): "Aquellos niños de Morelia. Cuando el exilio llega en la infancia" en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Editorial Renacimiento, pp.103-109

Ortega y Gasset, J. (1938): *Notas*, Madrid: Espasa Calpe

Ortiz, G. (1992): *El significado de los colores*, México: Trillas

Pagés, J. (2008): *Leyes naturales*, en línea, <http://www.sefaweb.es/leyes-naturales/> [fecha última consulta: enero 2022]

Paul, C. (2011): "La escritora Mariángeles Comesaña reúne en un libro una vida de poesía" en *La Jornada*, México D.F.

Paz, O. (1973): *El arco y la lira*, México: F.C.E.

_____ (1990): *Libertad bajo palabra*, Madrid: Cátedra

_____ (1999): *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, México: FCE

Petrarca, F. (1974): *Canzoniere Petrarca*, Italia: Aldo Garzanti Editore

Peños, J. (2021): "Las cinco cosas que desconoces de "Blowin' in the Wind", la canción que Bob Dylan compuso en 10 minutos" en *Rock Fm*, en línea https://www.rockfm.fm/al-dia/noticias/las-cinco-cosas-que-desconoces-blowin-the-wind-cancion-que-bob-dylan-compuso-minutos-20210709_1392648 [fecha última consulta Julio 2021]

Peri Rossi, C. (2022): *Poesía completa*, Madrid: Visor Libros

Perujo, F. (1995): "La lengua, lugar de identidad" en *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*, México, D. F.: El Colegio de México

- Perujo, L. (2000): "Transmisión del espíritu español en el exilio. El "Instituto Luis Vives"" en *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939. II Coloquio interacional. Actas.* pp. 127- 137
- Pfeiffer, M. (1999): "El tiempo en Borges. Una reflexión fenomenológica sobre la memoria" en *Diario filosófico*, nº44, pp.245-254
- Portilla, Jorge (1955): "Crítica de la crítica" en *Revista Mexicana de Literatura*, México: Hemeroteca Nacional de México, Fondo Contemporáneo. pp.48-58.
- Prados, E. (2000): *Jardín cerrado* ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu, Madrid: Cátedra.
- _____ (2021): *Emilio Prados. Antología Esencial* (ed. Francisco Chica), Andalucía: Consejería de Cultura y Patrimonio histórico, en línea https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/sites/default/files/publicaciones_cal/prados_antologia_web.pdf [fecha última consulta: noviembre 2021]
- Pritchett, J. (2012): "Lo que el silencio enseñó a John Cage. La historia de 4'33" en Julia Robinson (ed.) *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, Barcelona, MACBA, 2009, pp. 166-177. Disponible en línea:
- Pulido, J. (1851): *Misal romano. Aumentado*, Madrid: Imprenta a cargo de Zacarías Soler
- Quevedo, F. (2013): "Poesía esencial" ed. José M^a Micó, Barcelona: RBA Libros
- Quian, R. (2011): *Borges y la memoria*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires.
- Rivera, M. Elena (2001): "Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales" en *Investigación Universitaria Multidisciplinaria: Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar*, nº3 pp. 74-83
- Rivera, S. (1989): "Presencia de Antonio Machado en la poesía de Jomí García Ascot" en *Revista Hispánica Moderna*, Año 42, Nº. 2, pp. 179-185
- _____ (1991): "España y el exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos" en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"*, Barcelona: Editorial Antrophos.
- _____ (2017): "La luz de otros ojos: La poesía de Jomí García Ascot en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* nº19, pp. 315- 338
- Rodríguez, J. (2007): "José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano" en *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº8-9 pp. 93- 126
- _____ (2012): " *En el balcón vacío* y el nuevo cine" en *En el balcón vacío. L segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid: AEMIC
- _____ (2013): "'Españoles en casa, mexicanos fuera de ella": Max Mub y la segunda generación del exilio" en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol, 38, nº1/2, pp. 293-326
- _____ (2017): "El exilio republicano de 1939 y la segunda generación" en *Ínsula* nº851 pp. 6-12

_____ (2017b): "José Miguel García Ascot y la novela negra: *La muerte empieza en Polanco*" *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* n°19 pp. 339- 360.

Román, M. (2018): "¿Por qué Joham Strauss llamó 'Marcha Radetzky' a esta controvertida pieza?" en *Libertad Digital*, en línea <https://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2018-12-30/por-que-joham-strauss-llamo-marcha-radetzky-a-esta-controvertida-pieza-5788597/amp.html>

Sabina, J. (2000): *Nos sobran los motivos*

Salado, A. (1983): "Francisco Ayala: El pasado como Literatura (con motivo del segundo tomo de sus memorias "sobre el exilio" en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 442, p. 4

Salazar, F. (2021): *El ciervo en el "Cántico espiritual"* texto en línea <https://www.scribd.com/document/529304314/20-El-ciervo-en-el-Cantico-espiritual> [fecha última consulta: octubre 2021]

Sánchez Cuervo, A. (2008): "José Gaos entre dos orillas" en *Daimon. Revista internacional de filosofía*, n° extra 2, pp. 385-390.

Sanz, V.(2017): "El fugaz exilio republicano español en La República Dominicana (1939-1945)" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* n°19 pp.155-174.

Segovia, T. (1967): *Anagnórosis*, México: Siglo XXI Editores, en línea, <https://vdocuments.net/tomas-segovia-anagnorisis.html?page=63> [fecha última consulta: enero 2022]

_____ (1995): "La difícil socialización del exilio" en *Nexos*, n°1 en línea <https://www.nexos.com.mx/?p=7277> [fecha última consulta: enero 2021]

Serés, G. (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Barcelona: Crítica.

Sicot, B. (1999): "L'impossible hispano-retour des poètes mexicains" en *L'émigration, le retour*, Clermont- Ferrand: Centre de Recherches sur les littératures Modernes et Contemporaines, pp. 191-208

_____ (1999b): "Présence des poètes hispano-mexicains : «ser» et «estar» en *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, n°6, pp. 161-184

_____ (2003): *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología.*, A Coruña: Ediciós do Castro

_____ (2004): "El mar de los desterrados. Desde Unamuno hasta los poetas hispanomexicanos" en *Revista de la Universidad de México*, en línea, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8fo6664c-7c84-4d98-ae4f-2dd73888d289?filename=el-mar-de-los-desterrados-desde-unamuno-hasta-los-poetas-hispanomexicanos> [fecha última consulta: marzo 2022]

_____ (2017): "Los poetas hispanomexicanos: Del exilio al crepúsculo" en *Ínsula* n°851 pp.18-21

icanos. Jomí García Ascot" en
españoles nº19 pp. 361- 376

_____(2021): *Ultimos ecos del exilio*, New York: Peter Lang Publishing,

Sosa, E (2005): "Sueños y filosofía" en *Daimon: Revista de filosofía*, nº36 pp.73-84.

Soto, V. (1993): "El jardín romántico en la España ilustrada: Una visión en la literatura" en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, nº6, pp. 407-432

Steiner, G. (1980): *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: FCE

Tasis, E. (2017): "donde la ausencia se hace presencia: la poesía de Jomí García Ascot" en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* nº19 pp. 377-398

Tellkamp, J. A. (1995): "La teoría de la percepción de Tomás de Aquino: Fuentes y doctrina" en *Universitas Philosophica* nº25-26, pp. 45-67

Tortosa, E y Ponzoda, S.G. (2004): "Entrevista a Claudio Guillén" en *Videoteca del exilio. Testimonios. Biblioteca del exilio*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en línea <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/guillen-claudio-1924-2007-6044> [fecha última consulta: julio 2021]

Ugarte, M. (1999): *Literatura española del exilio. Un estudio comparativo*, Madrid: Siglo veintiuno.

Valender, J. (2018): "La poesía española de posguerra. Relaciones entre los poetas exiliados y los peninsulares" en *La poesía del exilio republicano de 1939. Historiografías, resistencias, figuraciones*, vol. I, Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 79-113.

Valls, F. (1995): "De la novela como ejercicio de conocimiento: Las claves de la realidad. (A propósito de *Estatuas con palomas* de Luis Goytisolo)" en *Luis Goytisolo: El espacio de la creación*, Barcelona: Editorial Lumen

Varela, M. (2006): Escribir sobre el silencio: reflexiones sobre el uso del silencio como herramienta comunicativa en los epistolarios de Max Aub con Francisco Ayala, Manuel Tuñón de Lara y Vicente Aleixandre en el cuento "El silencio" y en *Manuscrito cuervo*, dir. José Ramón López, en línea, <https://ddd.uab.cat/record/195400?ln=en> [fecha última consulta: marzo 2022]

VV.AA. (1969): "Max Aub retorno a la tierra", en *El Correo Catalán* p. 18

VV.AA. (1987): *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*, Madrid: Editorial Castalia

VV.AA. (2010): *Al otro lado del espejo*, Barcelona: Ariel

Wordsworth, W. (1922): *Selected poems of William Wordsworth, with Matthew Arnold's essay on Wordsworth*, New York: Harcourt, Brace and Company.

Xirau, R. (1964): "Reseña de *Un otoño en el aire*" en *Diálogos*, vol. 1.1, p. 33.

Yousfi, Y. (2022): "Exilio como lugar de enunciación": diálogos interculturales y transculturales contemporáneos, en *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº26, pp. 3-12

Zambrano, M. (1989). *Senderos*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Zorrilla, P. G. (1977): "Prólogo" en *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, Monterrey: Ediciones Sierra Madre

ANEXO I**RELACIÓN DE POEMAS, FECHA, LUGAR Y MEDIO DE PUBLICACIÓN.**

1948 "Tres poemas" en *Presencia*, 1, p. 7; 1955 en *Revista de la Universidad de México* (incluye: "Aire" (pp. 21-22), "Poema" ("Jardín de noche", pp. 78-79) y "Poema" ("Del sueño", pp. 24), todos de [*Un otoño en el aire*, 1964]

1948 "El parque" en *Presencia*, 2, p.16; ["Otro parque" de *Un otoño en el aire*, 1964, pp. 61-62]. Véase anexo II, p. 677

1949 "Nocturno" en *Presencia* 5-6, p. 24; [*Un otoño en el aire*, 1964, pp. 74-75]

1950 "Aquí" en *Presencia*, 7-8, p.23; [*Un otoño en el aire*, 1964, pp. 52-53]

1955 "Verano y retorno" en *Revista Mexicana de Literatura*, 1 pp. 37-39; [*Un otoño en el aire*, 1964, pp. 25-27]

1963 "Poemas" en *Revista Mexicana de Literatura*, pp. 3-5 (incluye: "Now is the time" (pp.54-55), "Mañana" (p. 11) y "Vuelta al retorno" (pp.8 2-83) todos de [*Un otoño en el aire*, 1964]

1967 "Oh! Nacer con dolor en *Diálogos*, 2, p. 20; [*Haber estado allí*, 1970, pp. 84-85]

1970 "Hacer un poema" en *Revista de Bellas Artes*, 34-36, pp. 29-30 [*Haber estado allí*, 1970, pp. 82-83]

1974 "Abril en New York" en *Plural*, 33, p. 27; [*Un modo de decir*, 1975, pp. 81-82]

1975 "Un modo decir y otros poemas" en *Diorama de la cultura*, p. 5; [*Un modo de decir*, 1975, p. 9]

1981 "Y después del amor", *El Gallo Ilustrado*, p. 22; [*Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, 1978, p. 39]

1983 "Del exilio" en *Homenaje a México*; [*Estar aquí*, 1966, pp. 88-89]

1983 "Del tiempo y unas gentes" en *El Semanario Cultural*, 66, p. 1; [*Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, 1977, p. 55]

1983 "Y otra vez Nueva York", *El Semanario Cultural*, 74, p. 3; [*Del tiempo y unas gentes*, 1986, pp. 20-21]

1983 "La obra" en *El Semanario Cultural*, 64, p. 1, [*Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas*, 1977, p. 68]

1985 "Vacío", *El Semanario Cultural*, 147, p. 1; [*Del tiempo y unas gentes*, 1986, p. 37]

1985 "La marcha Radetzky" en *El Semanario Cultural*, 192, p. 7; [*Del tiempo y unas gentes*, 1986, pp.10-11]

REPRODUCCIÓN DE LOS POEMAS SEGÚN SU APARICIÓN EN LOS DISTINTOS
POEMARIOS DE JOMÍ GARCÍA ASCOT²⁶⁵.**UN OTOÑO EN EL AIRE***A María Luisa*DÍA

MAÑANA

En la respiración de la mañana
—un galope de luz
entre las sienes—
salta mi juventud sobre la espuma.

Un pecho desbocado cruza el aire,
vuela con las palomas,
iza las velas del día.

La vida, transparente, se detiene
tejida de fulgores.
sube el instante al tiempo,
lo atraviesa, lo fija, lo suspende,
abriendo el cristal de su desorden
en altas, desmelenadas cabelleras.

¡Oh vela blanca
quiero un instante más mi juventud,
mi sueño desmedido,
durar aquí, durar
en el palo mayor de la mañana!

²⁶⁵ Se ha respetado el estilo y disposición formal de cada poemario.

CANCIÓN MARINERA

Las gaviotas me cantan
cruzando el gris del mar
adentro de mi pecho

cruzando las ventanas
por donde se aleja
 como una mano en el agua o el espejo
 como un pañuelo blanco
 como un ave
la migración del tiempo.

Las olas vuelven, como el eco,
las olas vuelven
bajo el arco inmenso del espacio
donde por último fueron avistadas
 lejanas, más lejanas,
las miradas perdidas.

Y las gaviotas del aire traen notician
de otros tiempos
de otros silencios abiertos sobre el mar
frente a otras playas
donde brilla la sal
para darme entre las manos
mi constancia.

Los barcos cruzan mis ojos
las olas vuelven
las gaviotas me cantan
la mar y el pecho.

POEMA

*Los creadores, aquellos para quien
amanece cada día un día distinto.*
CARLOS BLANCO

Y entonces salía el sol
a cielo abierto
y era de golpe el aire
para llenar el tiempo nuevamente.

Y era tocar el aire
levantar en la luz
una piedra paciente, o los colores
como voz en el viento, como una flor
temblando,
o las palabras trenzadas en sí mismas
recogidas
desdoblado el horizonte entre sus pliegues
empujando las costas y caballos
y labios y espadas y la fuente
entre naranjos que olían.

Y era de golpe el pecho
cruzado de ventanas,
agitado de velas,
y también la humedad en el suave declive
de una tarde
y el aire que desliza debajo de las nubes
la sombra de los parques

Salía el sol. Era de día.
Soy yo cantaba un alto pulso en la garganta,
y era como el deseo, como salto
del salmón sobre la espuma.

ANTILLAS

Vamos llegando. Un frágil soplo despega el leve hollín
del alba baja. Un bajo rumor de sol nos toca las
mejillas y encierra lentamente la piel en nuestro cuerpo.

Por el palo mayor se va izando la mañana. Y los
alisios cantan los horizontes.

Antillas, nostalgia deslumbrante. El mar se vuelca en
verde, verde de sueño de agua; el sol zumba despacio
una nieve dorada y suspendida.

Mañana es hoy, como un galope. La madera del puente,
deslavada, se esponja gris entre los dientes blancos y
los peces suaves. De un solo golpe el metal se empaña
de la herrumbre...

Y el perfume invisible de la costa que la ligera espuma
rompe en vela.

Alta, en cero, una gaviota clava el norte de la sal.

A mediodía vimos la costa azul, temblorosa de vaho y
de lavanda. A mediodía el río cae por su peso entre la
espesa tierra hecha de lluvia y canto.

La palma ondea, la palma ondea. Y el olor del plátano
maduro es el rumor de la tarde. A lo lejos el sol pone
abejas de luz sobre la costa.

La tarde se suspende y se reclina. Un ancho gesto rojo
se abre sobre los cerros. La sombra sube hasta los
muelles del aire.

Arriba el cielo se aleja. La sombra canta suave, sola,
recostada. Una brisa de tierra huele a monte.

Hemos llegado.

EN EL VERANO, ANTES DE ESTE VERANO

La dorada melena de la tarde
zumba de sol, despacio
como la lenta curva de tu cuello.

Me vuelvo; y ya no está
el miedo de los grandes espacios vigilados
el tejido de polvo de las ruinas
el viento oscuro y helado
el grito inmemorial
que penetra las noches.

Un alto sueño de luz
se dispersa en el aire
más allá, donde la espuma canta sus veleros,
donde el ala desliza su blancura,
corta el azul,
tiende su espacio abierto.

En las habitaciones
flota el rumor del agua
entre madera fresca,
el olor de la ropa planchada
y el polvo, ya en oro suspendido.

Me llega este silencio de la calle desierta
en fuga hasta el recuerdo
hasta los bajos patios
donde un niño me mira
en un espejo.

Corre mi corazón
a dar la bienvenida
a todos estos gestos, a las mejillas suaves
que arropaban mi noche
para cruzar el sueño.

Corre mi corazón alarga el tiempo,
salta despacio,
por los ojos que viven, muertos, en mi pecho.

Abraza su llegada
cierra sobre sus sienes

este amor no perdido
este rumor de sol, de grandes aguas,
este don
de estas tibias, suaves, queridas lágrimas
que hoy suben por mis ojos.

ENTRE EL CANTAR

*El cantar tiene sentido, entendimiento
y razón.*

POLO MARGARITEÑO

Desde la vida,
arada lentamente
por memorias,
a través del cantar
el tiempo me busca el pecho.

Desde los hombres,
donde nace el idioma
como una flor abierta
que da sentido al aire,
salta la espuma al cielo de la playa
o moja la antigua sombra derramada
una oscura madera.

Entre el cantar estáis,
nombres del viento,
por el alto portal de la mañana.

Entre el cantar estáis,
voz de la pena,
entre los viejos muebles del recuerdo.

Entre el cantar estáis,
rostros del tiempo,
¡oh llama de amor viva
a fuego lento!

Entre el cantar de mis nombres
entre el cantar mi tiempo
entre el cantar las cosas que me han hecho!

AIRE

Sobre la playa hay olas superficie y nombres
que la mirada peina y borra.

El viento destrenza su espejo invisible
que cruza el aire mismo.

Arena de la mirada
dura y mil sobre la grave tierra que termina
en arena.

Más allá los árboles señalan
el principio del mundo de las cosas.

Aquí la espuma es huésped y viajero de cristales,
primera o más lejana palabra sin reflejo.

Espacio hecho de viento
transparente
que podrías deshacer todo mi espeso tiempo
con un solo roce de tus más finos dedos

tan solo una gaviota suspendes.

DE LA HABANA

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

El tiempo subido a su nivel
por un momento, una tarde, un ámbito cerrado

detrás del suave fulgor de las persianas.

Al declinar este ligero vuelo
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.

DEL SUEÑO

El sueño va tejiendo su corona de espigas
alrededor del aire de la frente
y a traviesa consigo el rumor de las olas lejanas
como Domingos.

como entraran el aire y el sol
por las persianas
una tarde de amor
sábanas y naranjas en el tiempo dormido.

La sombra es el eco de aguas que se han marchado,
como la flor en la repisa
blanca
es despertar.

A ambos lados de cualquier rayo de luz
un ojo mira un ojo que lo ve.

El sueño es aire que vuelve de un agua que se ha ido,
concha marina y playas
que vienen lentamente del fondo del espejo

y tejen.

VERANO Y RETORNO (Versión recogida en el poemario *Un otoño en el aire*, 1964)

a Carmen, Luis, Cecilia y Carmenchu.

Cuando el verano cumple su horizonte
Se callan las cigarras.

Cesa la voz afuera que se embarca y navega,
vela blanca desplegada por los mares,
y es casi mediodía para el tiempo.

Casi.

Tal vez unos últimos granos de fina arena
por la arena se muevan
con una brisa leve hasta el reposo.

Entonces
como la marea
comienza el canto dentro
muy despacio
empujando primero lentas olas de muy blandas espumas.

Luego la voz,
primera brisa desde los fines del mar
reconocida apenas en los brazos desnudos.

Pero allí está la voz, el viento,
y empieza el canto.
Los años ruedan y se empujan,
rompiéndose en la arena dura que señala
el principio del cuerpo.

Canto de aquel pasado como una cosa larga
llena de espejos, estrellas de mar, pequeñas conchas,
piedras redondas y pulidas, algas.

canto de pescadores que se fueron
y lo que en las redes quedó,
húmedo de agua salada,
que hacía el viento que seca y cristaliza.
canto dentro, de niño,
como resonar de caracola en el oído.

Ese es el mar, ese el cielo
aquí abajo la arena donde se hunden tus pies
¿y no notas la fresca lengua del agua que los llama?

El canto desde dentro recuerda siempre el mar.

No hay más allá, sólo la línea azul
de agua y cielo frente al pecho.

Por la tarde un viento nuevo y seco
bajará de la tierra, de la espalda.
Se moverán los pinos y las palmas
y cantarán las cigarras nuevamente.

Entonces la playa será un naufragio de olas muertas.
Y después de una inútil espera
daremos la vuelta
cuerpo en tierra
para volver a las primeras luces del pueblo que se enciende.

Allí otro canto espera,
amasado despacio un silencio más antiguo que el tiempo.
Y habrá que escucharlo hasta el final
con los ojos abiertos.

VERANO Y RETORNO (Versión primera recogida en *Revista de literatura mexicana* (1955)) El resaltado marca los cambios.

Cuando el verano cumple su horizonte
Se callan las cigarras.

Cesa la voz afuera que se embarca y navega,
vela blanca desplegada por los mares,
y es casi mediodía para el tiempo.

Casi.

Tal vez unos últimos granos de fina arena
por la arena se muevan
con una brisa leve hasta el reposo.

Entonces
como la marea
comienza el canto dentro
muy despacio
empujando primero lentas olas de muy blandas espumas
que acarician y mueren
en la playa del corazón.

Luego la voz,
primera brisa desde los fines del mar
reconocida apenas en los brazos desnudos.

Pero allí está la voz, el viento,
y empieza el canto.
Los años ruedan y se empujan,
rompiéndose en la arena dura que señala
el principio del cuerpo.

Canto de aquel pasado como una cosa larga
llena de espejos, estrellas de mar, pequeñas conchas,
piedras redondas y pulidas, algas.
canto de pescadores que se fueron

y lo que en las redes quedó,
húmedo de agua salada,
que hacía el viento que seca y cristaliza.
canto dentro, de niño,
como resonar de caracola en el oído.

Ese es el mar, ese el cielo
aquí abajo la arena donde se hunden tus pies
¿y no notas la fresca lengua del agua que los llama?

El corazón gaviota
la carne playa amasada y oscura
el pelo viento salado.

El canto desde dentro recuerda siempre el mar.

No hay más allá, sólo la línea azul
de agua y cielo frente al pecho.

Por la tarde un viento nuevo y seco
bajará de la tierra, de la espalda.
Se moverán los pinos y las palmas
y cantarán las cigarras nuevamente.

Entonces la playa será un naufragio de olas muertas.
Y después de una inútil espera
daremos la vuelta
cuerpo en tierra
para volver a las primeras luces del pueblo que se enciende.

Allí otro canto espera,
amasado despacio un silencio más antiguo que el tiempo.
Y habrá que escucharlo hasta el final
con los ojos abiertos. ²⁶⁶

ESPAÑA

Esta tarde que muere
es también vuestra tarde.

²⁶⁶ Véase reproducción en anexo

Bajo el cielo fugitivo
es también vuestra voz el canto de estas nubes
que llenan mi pecho y huyen

y el canto de estas nubes es España.

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

Bajo la fresca luz empañada de mentas
¡qué noche abre sus dedos por el aire!
España, sombra, España
garganta en que 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
empuñado de mentas
donde nació esta tarde que aquí muere,
pálida y alta,
donde habita el dolor
y este mi pecho.

ESTE AMOR

ESTE AMOR

Estancia de horizonte entre mi pecho
y altas las olas en su salto de sal
y tú
de miel y sol de otoño vivo
como el instante mudo de un delfín bajo el agua.

Zarpas los ojos de vela navegante
y tu boca de siesta y naranjas
en campo de verano desgajado.

¡Día! Los dientes de la brisa
abren su menta fresca
y liberan alondras por el alba...

Las sonoras abejas de la luz
tiemblan bajo las hojas.

Al fondo de la sombra tan leve
de la casa preñada de verano
se abre la puerta del jardín
y el pecho se abre de luz
y el aire
y de agua clara, azul,
que despierta los juncos de los ojos.

Y este amor que llevo en la garganta
como un nido
como canciones lentas en las manos.

OTOÑO VIVO

Dame tu mano, ven.
El parque está aún tierno de una lluvia de tarde
que ha dejado sus manos por la grava.

Abrígate.

El aire por los rostros viene desde la fuente de la noche
acariciando el húmedo espejo del amor.

Dame tu mano
por donde la piel descubre al mundo
desde la montaña más alta
el mar más hondo
la habitación más escondida de la tierra.

Nosotros por la piel, el mundo por el aire,
abriéndose ventana tras ventana
a cada paso
sobre la anchura de la noche
aplacada la luz
viva la sombra.

TU

Bajo los álamos anchos de la tarde
al cabo de un viaje oscuro
por todos los tiempos del agua
por el arco del cielo
por el silencio del misterio
me has llegado a la vida.

Me miras desde ti
desde tu corazón en donde peso
desde tu mar adentro
por el que me sostengo
en el nivel de luz de tu mirada.

Eres tú, parte ya de mi espacio
y de mi sueño,
parte de lo que cruzo, lo que toco
de lo que es casa y cielo
aire de nubes
y cuerpo perseguido.

Eres yo, y ya no puedo pensar las cosas
 sin tu peso,
 Pequeña mía, bajo mi corazón tu ciervo herido
 bajo mi voz tu miedo
 tu inalcanzable bosque de recuerdos y esperanzas
 que tiritita y ondea
 en la caliente brisa de mi pecho.

PERSONAS

a mi madre

Desde todas las tardes
 desde siempre
 esta tristeza antigua me llegaba.

Pero ¿quién conoce tan pronto
 el sabor de la muerte?
 ¿Quién sabe de la fruta
 que adentro lo acompaña?

Sólo queda un olor de hojas quemadas,
 un otoño en el aire
 un eco de manzana.

Solo queda una brisa
 una sombra en la sombra de la espalda.²⁶⁷

ANTES

a mi padre

Ahora la sombra iba subiendo. Atravesaba la tarde en su declive un primer aire fresco, casi frío. Las palabras habían quedado en el aire suavemente, lejanas ya, empezando a formar despacio un recuerdo vago, de humo, de hojas secas. El pequeño jardín se cerraba en sí mismo, se alejaba. Por los rumores distantes se cruzaban, más allá de la yedra de los muros, en la ciudad, los *otros*. Por entre las miradas descansaban la extrañeza, la envuelta simpatía, el contacto fugaz y luminosos de

²⁶⁷ En *Antología personal. Poesía* ([1983]1992) este poema aparece con el título "Un otoño en el aire".

un acuerdo. Como una ola suave, gris y ligera momentos antes de romper, la tarde y el café los habían traído aquí. Era después, y era antes. Con la noche cercana un oscuro latido iba llenando el corazón aún inmóvil de tarde, de dejarse llevar, de estar sin pena. Ese momento que queda en la fotografía, mi padre aún joven, sentado delante de la pequeña mesa de hierro, antes, mucho que naciera yo.

A EMILIO PRADOS

Era la almendra de luz
de su sonrisa,
era una playa
una mañana clara, distante,
por sus ojos;
era una voz, paloma inmaculada,
desde su juventud
hacia la tarde, ahora.
Era el árbol , la hierba , la distancia
del campo en su silencio,
era la arena, niño,
su temblor bajo el agua.
Era ser visto, caber en la mirada
con la playa, la arena, con el temblor del agua
el árbol y la hierba,
la paloma.
Emilio, Antonio Ríos,
era quizás la muerte iluminada.

DESDE AQUÍ

Desde esta habitación, desde este naufragio
De lámpara en la noche
Desde este convalecer de otras palabras...

Y un día se encontró solo, frente a ojos ya desconocidos,
Y la frente cerrada de los que llamaba amigos y la piedra. Y un día encontró de frente con la tarde, tendida bajo los altos vientos que empujan cielos opuestos y banderas. Y allí conoció la oscura marea del temor, la sombra antigua de los álamos, el agua. Y en un desordenado silencio de todos sus hermanos sintió su propio pecho y la sed.

La lluvia cae, despertando la tarde y el otoño.

Ese día, tanteando por los oscuros corredores donde corre el niño que fui, atravesando la sombra rumorosa de tantos sueños idos, los altos pañuelos de mañanas perdidas, las ventanas que devuelven palomas y partidas, ese día me he vuelto hacia la tarde. Y he aquí que a ella llegan otros ojos, otras playas, quizás aquella llama. y mis ojos se empañan y siento en mi garganta un nido de palabras antiguas y una sangre. Y me adelanto y hablo, desde el temblor más alto, desde el vidrio más frágil...hola Carlos, Iris, Jorge y Anita, Tanguí, Julián Jacinto y Annie, Emilio, Ramón, Vicente, Álvaro...

La tarde se v llenando de sí misma.
Bajo los altos vientos canta el agua,
La sombra penetra por la fuente;
no es de noche.

ELLA

a Antonio

Era su risa frágil y distante
rozada por el miedo.

Algo leve y herido
como un perfume intacto
cruzaba la mañana con su paso.

Yo comprendo, desde tus ojos apretados,
su corona,
la luz de su victoria ya vencida.

Veo en tu gesto su ternura dispersa,
el alba de una entrega inacabada.
Escucho en tu silencio otro silencio
hecho de mil palabras
—era la clave un instante, fracción
de una mirada—.

Y por estos ojos, este gesto, este silencio
la conozco, en su huella dorada.
Y también, sí también, he sentido

el peso de mis ojos
ante la tierra, la infinita, la inútil y hermosa
caricia de las flores.

PRIMER RECUERDO

a Bella, Eliseo, Fina y Cintio

Aquí pienso en vosotros
amigos
ambos extremos de este tren que atraviesa la noche
amigos a quien voy
amigos de quien vengo.

Allá lejos de la misma noche tan lejana
hace dormir el cielo sobre Arroyo Naranjo
donde las palmas abren el cielo hacia el lucero
donde entre las manos el caliente café
es "bueno para decir esto es la vida"

allá lejos estáis bajo esta misma noche
tan lejana

quizás en vuestra voz, como un pájaro
que sale a nuestro encuentro,
palpitan nuestros nombres.

Y recuerdo jueves viernes sábado Arroyo Naranjo
y todas las palabras que hoy guardamos
preciosamente, al lado de la risa y el silencio,
entre las dos manos cerradas
también también como este pájaro.

Amigos de quien vengo bajo la misma noche
tan lejana
hoy, esta noche, pienso en vosotros
y bien quisiera hablaros.

Amigos a quien voy
os lo diré mañana.

ARENA TIEMPO

a Iris y Carlos

Sobre la playa ola tras ola
lentas
llega a yacer el tiempo
sobre esta arena vida mía.

Desde la playa
se levanta el vuelo del silencio
gaviota de mediodía
lámpara en el centro de la noche
palabra hacia vosotros

hacia vosotros amigos
en otra playa de tiempo y tiempo
que no cesa.

Amigos depositarios del alba y de la noche,
de cuyo pecho el agua me serena
otro silencio, de tiempo que no cesa.

En esta noche o día en donde ola tras ola
por el arco del cielo me llegáis
a yacer sobre la vida arena mía
son nuestros tiempos juntos
arena vida nuestra ola tras ola.

AQUÍ

a mis amigos lejanos

Secretamente recogido
lo llamo
lo llamo desde el fondo más tierno
de mí mismo,

desde el aire que llevo en el que bailan
oh todos vuestros rotos
oh todas vuestras voces
como los horizontes.

Al calor de la lámpara
—este regazo de luz en el que me recojo—
se me acerca,
como una bestia mansa
y familiar, todo el recuerdo.
Se abre despacio entre mis manos
me anega la garganta
me llena de mí mismo
en soledad de estanza;
o vuela desde las altas colinas a lo lejos
hacia mi cielo curvo
mis ventanas al aire.

Vuestras palomas cruzan mi silencio,
mensajeras.

Decidme hermanos
desde vuestras colinas a lo lejos
¿Acaso, al calor de vuestras lámparas
no me sentís, oscuro y tembloroso ovillo,
acurrucado al pie de vuestra mesa?

NOW IS THE TIME

a Charlie Parker in memoriam

Desde el primer arranque,
grano a grano
a través del oscuro laberinto
en que cerca la luz
la noche que huye,
apoyado en el latido que se rompe y fulgura
como un espejo roto,
se acerca
despegado.

Resbala en su espiral
el tiempo de sombra y humo
y él busca, desgajado,
las afiladas puertas
en que se acecha al instante
para clavarlo al fin
súbitamente solo, suspendido,
—largo, más largo aún en su puro resplandor
libre y cautivo—
quemándolo en su fuego detenido.

Es.

Rompe la luz
una cascada en vilo
y vuelve el cuerpo al tiempo
amansando su pulso,
apoyado el costado en ola y ola.

Está.

Y nuevamente acecha
este fulgor del tiempo más allá
en que el aire se fija
deslumbrante
para parar la vida
adentro de la vida.

UN OTOÑO EN EL AIRE

LOS CABALLOS DEL AGUA

Los caballos del agua están paciando la tarde.
Llueve el tiempo.

Al fondo del armario la húmeda perla brilla

y las lejanas aduanas del recuerdo
ofrecen en manos de niña
a los viajeros
el ópalo oscuro y la ceniza almizcle.

Era la tarde y era la mañana
y otros caballos, de viento, por todas las ventanas
¡girasoles!

De cielo a cielo anunciaban los espejos
blanco cantar de nubes
o el umbroso susurro de los muelles.
Suben palomas, suben
los altos campanarios;
lejos los peces sueñan
en el nivel profundo de los ojos.

El sol pone naranjas
en el mantel y el oro de una siesta
lejana.

La tarde teje el humo y el otoño.

Y los viajeros van, ojos adentro,
por el ópalo campo del espejo.

Han llegado los caballos del agua,
están afuera.

OTRO PARQUE

Agua en que yace el cielo,
temblor del agua: tiempo
que en un ascenso lento me devuelve
al barco de mí mismo, naufragado.

Las lluvias han dejado
su silencio

en el fondo del musgo;
un sabor a pizarra
se suspende en la tarde.

En el parque la sombra transparente
teje voces de niños.
Acres son, en el temblor del agua,
los juegos del humo y la memoria:

"Hemos jugado" canta, el hilo, el recuerdo;
hemos jugado entre la grava de oro,
las lentas hojas verdes del verano,
las meriendas
y el agua en que bailaban las avispas.

Hemos jugado dice el aire desnudo
entre las sombras largas
por la niebla de las hojas quemadas del otoño.

Hemos jugado aquí, voces ligeras,
entre los negros árboles de luto,
entre el pálido vaho, la nieve sucia,
la noche deslumbrada de todos los eneros.

Hemos jugado aquí,
y un día con el alto golpe de cierta primavera,
hemos quedado
lejos.

QUIETA PALOMA GRIS...

Debajo de las altas catedrales
yace el ojo del sueño.
La noche, muy despacio, despega su silencio
sobre la palma abierta del misterio.

...quieta paloma gris...

Ha empezado a llover entre la sombra fresca

de los altos pinares,
sobre el doliente peso de los huesos
y las dejadas manos
cruzadas en otoño hacia el abierto cielo.

Ya no vaga, ligera, la mañana
ni el eco vasto de la estación lejana
donde la voz cantara la bandera del viento
ilejanía!

Inmóvil la suave y pensante fruta espera
desde dentro.

Debajo de las altas catedrales
—piedra y vuelo del pecho—
sube el agua del sueño.

Era otra vez de noche bajo la ancha y sorda
respiración de las oscuras bestias
—y yo sueño con tu cabello desvelado
tu cuerpo en flor doblada, tu piel sobre la cama—

Era otra vez de noche
era la espera
...quieta paloma gris...

que las palabras pesaran, lentas desde el centro
del pecho hasta la boca grave,
la mano reflexiva, la medida.

UN TIEMPO ANTIGUO

a María Luisa

Y de repente todo un tiempo antiguo
acude hasta mi piel, hasta el olfato
hasta el leve escalofrío de memoria
que sube por mi cuerpo.
Era no sé ya cuándo, era de niño
una tarde ya antigua

con el mismo instante suspendido.
Era aquella vez también un tiempo antiguo,
anterior a mí mismo,
hecho de algo muy viejo, de una vejez
recordada, como un soplo frío, entre mi infancia.
Era un viento pasado, el eco de un viento pasado,
cuando las hojas tiemblan ya sin viento,
era como una lengua olvidada,
las palabras de un sueño.
Era, creo, un tiempo antiguo,
pero pudiera ser, aún sin saberlo,
el tiempo de esta tarde, este hoy que miro
que ya entonces se abrió—aire en el aire—
para dejar su frío en medio de mi infancia.

CANCIÓN LEJANA

Cántame oscuro
el tiempo que llega de tan lejos
oh de tan lejos...

del mapa que llevo dentro
y suena con el aire.

Cántame oscuro
voz de las aguas mías
de los luceros mojados en mi sueño
de las noches abiertas en mi frente.

Lejana tierra mía
tierra de niños de humo
llenas de fuentes claras
las gargantas.

Cántame oscuro
vino dorado de las lámparas
en el cuarto lleno de padre y madre
y el calor de la piedra
redondamente pulida

entre las manos.

Cántame, voz de lo muerto
agolpado en el caliente nido
de mi cuello.

Cántame cielo mojado
piedra gris
hincha tu flor abierta
cántame oscuro
atravesando el largo
infinito
desesperado
chillar de las gaviotas
sobre las olas grises.

OTRO OTOÑO

Por la tarde desnuda
suspendida en olor de hojas quemadas
y leve temblor de frío en las ramas del aire
viene el otoño y llega,
sube despacio de la tarde
del sueño de la hierba
como si fuera el corazón del agua
o del espejo.

Canta suavemente en los balcones del pecho
y amanece caballos en los ojos.

El brazo del otoño se despliega
y ciñe los oscuros paseos
en que soplan memorias y pañuelos.

Viene el otoño y llega
bajo el cielo.
Viene el otoño y se irá
pero algo de su tarde se quedará por siempre
—suspendido en olor de hojas quemadas—

en oscuro velero, en nuestro pecho.

DE NOCHE

De noche, en la playa donde el mundo
acaba su silencio,
empieza la voz del cuerpo
la voz que calienta este latido amargo
del tiempo que llueve y va
del aire que no vuelve.

Mi tiempo es una piedra oscura
que llevo entre mis brazos
que acaricia tu pelo
que desnuda tus ojos,
una moneda antigua
la voz de las grises palomas
y la afilada grieta
de un invierno.

A solas, cuerpo, mar mío
calor que me das forma
donde mi mano busca entretejida
la lengua que es la manzana del silencio.

DICIEMBRE

Pálido, el tiempo
vaga como una brisa
por los cenizos patios.

Muchos inviernos antiguos
en la cerrada frente
se hacen
cristal.

Han pasado los años,
han pasado,
y el amarillento pétalo

de las sonrisas
queridas
se inclina sobre el agua
que tiritita.

Las polillas doradas de las voces
aletean
con el sabor a manzana
que levemente, el aire,
se enrojece.

Palpita entre los dedos
otra lágrima.

Sella el atardecer
los espejos
profundos
y borra sobre el cristal
la dura herida de la luz.

Suben como el llanto a la garganta
el tiempo pálido
el musgo de la noche
las palabras calladas
el latido
la escarcha delgada y dolorosa
y los sueños que se quedan
altos
prendidos en la aguja
del despertar.

Otros muebles hacen los mismos ruidos
otro silencio regaza la misma sombra
el mismo corazón
otro polvo tiende el mismo terciopelo
sobre la vaga frente
pensativa.

POR EL MUNDO MI SUEÑO

Por el mundo mi sueño
aquí mi vida.

Por el mundo las cosas que he tocado
la huella de mis ojos sobre el muro
el pálido temblor de mi sonrisa
de niño
que ha quedado en el aire
entre las altas ramas.

Por el mundo el eco de mi voz
en memorias lejanas,
en el recuerdo cerrado de los muertos
en la tarde de los seres queridos
a lo lejos.

Por el mundo he quedado poco a poco
en ligero sonido, en tacto leve,
en algún corazón como una flor apenas.

Y hoy me llamo en el mundo
me llamo en vuestro pecho
para saber de mí.

Por el mundo mi vida
aquí mi sueño.

NOCTURNO

Suavemente las gotas
de una fuente
desgranán sus dedos de tiempo
que oscila
la amarillenta mejilla de una rosa
inclinada
sobre el redondo espejo

de cristal
mojando de luceros
su agua helada.

La ventana da a la noche
como el corazón al tiempo.

El polvo de una antigua
mariposa
tiende sobre la mesa
la playa de oro viejo
del recuerdo.

Quizás llueve
despacio, suavemente,
un agua casi dulce
que es jardín.

El ala de la noche
abre sus espigas
por mi cuerpo.

Sobre el papel
quema un pozo de luz
donde los ojos hunden su tinta oscura
buscando
como un arpa.

POR EL SUEÑO

Como una almendra amarga
abre sus blancas velas
la soledad sonora.

Un oscuro panal
enciende bajo mi carne
el llanto de las lluvias,
una calle mojada
por donde llega el sueño

abriendo sus cristales.

Oh cuartos del ayer
oh voces rumorosas
caracolas del tiempo
entre mi pecho.

Las mismas manos son,
las mismas manos,
que en mi infancia perdida
dibujarán jirafas y horizontes.

Las mismas manos, hoy,
levantando el aire
el hueco ausente
de los seres queridos.

La misma carne herida de las voces
y el desesperado olor de las manzanas.

Pasa el agua
y las nubes olvidan
en el helado azul
su vuelo mudo.

Por el sueño, sí, por el sueño
abren sus blancas velas
las lágrimas antiguas,
la vieja fiebre de estar
—rosa de los tiempos—
en el mundo.

JARDÍN DE NOCHE

Dentro del sueño
hay un jardín de noche
con los cipreses altos
y una fuente.

A través de la noche canta el agua
como el tiempo olvidado que sube desde dentro,
luz al tacto que hace despertar estrellas en los dedos.

Dentro del sueño hay un jardín de noche
donde otras primaveras pusieron sus olores
ala inmóvil
colgada de la sombra,

donde otras vidas, vidas mías,
miraron las estrellas
nota a nota
en lo negro del cielo

donde, de niño, se me perdió una pequeña llave dorada
y la busqué sin encontrarla y sabía
que brillaba como un pez entre la hierba

donde escuché una música que hoy escucho y que no conocía
detrás de los altos muros recubiertos de verde que era negro
cuando subía la luna

donde tuve el primer miedo
como un hilillo de agua por el aire

donde conocí la noche entera
oscura flor de tiempo
completamente abierta

y soñé con pisadas descalzas y muy blancas
que doblaban las hojas
haciendo ruido solo dentro de mí.

EN EL JARDÍN DEL SUEÑO

En el jardín del sueño
a mediodía
duermen los niños
de tulipanes llena la memoria.

El sol se esparce por los cuerpos,
una sangre dorada
como el verano detrás de unas persianas.

Pero el corazón pequeño tiene nubes
y un diente clavado allí por donde el tiempo crece
por donde se abrirán una tarde de otoño
las altas rejas de los parques

hojas apenas estremecidas
aire apenas frío sobre los brazos desnudos

y los largos paseos.

Las arañas de cristal dirán sin voz
la noche inmóvil
las escaleras subirán hasta las altas recámaras de la madrugada
armarios
polvo que huele a tiempo deshojado.

En la última recámara hay una cama inmensa
y una ventana estrecha en que brilla la escarcha del amanecer
entre cortinas de vieja pesada seda sonora.

Por la ventana, más allá de los árboles
del parque aún dormido,

se ve de lejos el jardín de tulipanes.

VUELTA AL RETORNO

a Jaime y Amparo

Y he vuelto al fin
donde recuerdo el aire.

He vuelto al fin, he vuelto
hacia los suaves ríos como el tiempo perdido
las manos sabias de gestos memoriales

largos atardeceres inclinados
el eternal olor de las castañas
y el alto cielo de ecos catedrales.

He vuelto donde recuerdo el aire
el temblor de las hojas
el polvo tierno y dorado.

He vuelto a las noches tempranas
a mis miedos de niño
y esperanza,
al solitario juego de la tarde
y, sabor a cereza, la mañana.

Aquí están, frente a mí, las largas avenidas
la voz que canta, despacio,
ésta es tu vida, aquella vida.
Aquí están las amarillas luces
voces en estaciones, lluvia menuda y triste,
altos paseos por árboles y verdes y desnudos
y un tenue recuerdo de nieve
entre las manos.

En las esquinas breves de memoria
la sombra sube despacio hasta mi pecho.

He vuelto al fin donde recuerdo el aire.

Ya no importa.

Sólo quedan las voces
hoy tan, ay tan lejanas.

PRESENCIAS

PRESENCIA

¡Oh qué silencio con el dedo avisas

desconocido espacio de la muerte!

Súbitamente estás en el alcance
de mi cuerpo,
estanque inmóvil que llevo
de sangre en sangre desde el primero sol,
desde la vida.

Yo te sé, puerta abierta,
con los ojos cerrados,
nivel de noche en centro,
noche en siempre.

Y se suspende el día y lo sonoro
y retorna mi sombra a su lugar
adentro.

MEMORIA DE LA TIERRA

a Juan Soriano

Ahora, cuando toco por dentro de mí mismo,
encuentro que mi estancia es el recuerdo
apegado y tenaz, uncido al hueso.

Cruzando el polvo al polvo,
el olvido del aire,
la gastada, insuficiente moneda de los dedos,
sólo el recuerdo
como el arado, como la piedra que se resiste,
que disminuye apenas.

No temo ya ni el sueño ni la lluvia
ni acaso la razón en sus altas columnas
ni en sol que las calcina
ni las noches que han de mojar
Todas las horas, estas estatuas muertas.
Sólo perder a mi escudero.

—sus manos duras sobre el calor de la tierra
quemada por untan largo día—
sólo perder esta piedra iglesia
esta memoria que sé de las memorias
este saber que sé, ese tener
—madera de la encina, hueso, tierra seca y profunda—
una torre en el alba cegadora.

SOMBRA DEL TIEMPO

Sombra del tiempo, roto,
me asomo el vértigo del viento que me cruza.
yacente en lo oscuro de mi espalda
se extiende una llanura de escombros de llegadas.
"Soy un fue"; huye el aire hacia el aire
el azul del instante hacia la noche,
despedazado el tiempo en el camino
que empezó con la muerte y la acompaña.

Hay momentos en que sólo permanece
este sordo batir,
este golpear de la ira contra el agua.

AIRE ADENTRO

a Vini

En este umbral del tiempo, desdoblado,
cercado por la ausencia,
abre la ceiba oscura su son de muchas aguas.

Las imágenes pálidas del sueño
se desgajan del aire.
Se cierra la distancia en sombra cierta
en carne de mi carne
en el peso del tiempo.

Suena, dentro, la caja de la vida;
en una noche vasta de ciudades
las voces del amor y los recuerdos.

¡Oh ámbitos lejanos!
Volved a mí, subid por los domingos,
llenad las tardes de rumores
de distante tejido
de catado calor en el temblor del pecho.

En este umbral del tiempo, desdoblado,
cercado por la ausencia
espero al fin, con los brazos abiertos,
el inasible espacio hecho morada.

HOY, AYER

a mi hijo Diego

En este flotar dentro, entre raíces,
hacia la tierra oscura del recuerdo,
hay mañanas en que se abre una flor
entre los brazos.

Es una flor de luz, de viento fresco,
de mar azul de lejos
que como una gran bestia mansa recostada
se lame lentamente el lomo de las playas.

Es una flor abierta, reposada
—la juventud se aleja con la espuma—
quieta en su tarde serena,
luz templada.

Bajo este sol, ahora,
mientras la luz se esparce por la brisa
he sentido, padre, tu cuerpo por el mío,
la misma sangre ahora, de sal por la memoria,
bajo mi piel tu fuerza, tu latido.

Con mi hijo entre los brazos
he sido tú, despacio por el tiempo
y tu rumor de mar,
tu mirada que baila entre las olas.
He sabido tu cuerpo, tu esperanza,

tu vasta alegría rompiendo por las rocas
—tu juventud que viene con la espuma—
en sal, en las gaviotas.

He dicho Joan Junyer, Eloy del Potro
y Malu.
Y me he mirado, pequeño,
abierto hacia las olas
entre mis propios brazos
lejos, en otro mar, hace ya muchos años.

SEIS POEMAS AL MARGEN

VENTANA

Cielo de invierno,
limpio puerto de la aire,
yo subo a la ventana.

La ciudad sonríe apenas y pasa,
desligada,
por el azul del tiempo.

Yo regreso
al lejano rumor de mi silencio,
ensayo
cómo seguir viejas conversaciones
que han durado en el aire,
sin palabras,
a través de los años
—lo que hoy es esta tarde, este declive
que susurra, antes de la tristeza,
el cielo en que moja sus labios
la memoria,
las mismas voces, las lejanas cartas,
el gesto familiar inacabable
y trunco.

Y pasa la ciudad y yo me quedo

por el cielo de invierno,
por este muelle largo
bajo la luz exacta del regreso
donde es silencio abierto
libera el viejo aparecer
de la substancia.

EL GRITO

Bajo el cielo gris he oído muchas veces
el largo y punzante grito de la angustia
como el de una gaviota sobre el mar.
Lo escucho dentro, adentro,
rebota por las habitaciones de mi sangre
donde quedaron los juguetes rotos
y los hermosos veranos,
se alarga en los pasillos
donde resuenan interminablemente las pisadas
de los seres queridos hoy ya muertos
—apenas alcanzados a vivir
en este breve tiempo que pasa como un ave
con un ala rota.

¿Quién grita así, de pronto, en la mañana
en que tan sólo esperaba este rozar del aire,
el cansancio, la indiferencia de las horas perdidas de antemano?
¿Quién con mi voz grita en los oídos
y me atraviesa de par en par las ventanas y las puertas del alma
que yo había cerrado cuidadosamente antes de salir?
en vano miro el horizonte, busco la distancia ajena el cielo,
en vano me miro pequeño bajo el ancho mundo
—escuchando.
Sé que el grito viene de aquí dentro
de este otro enorme mundo guardado a manotazos
en cajones y cajones e inacabables almacenes de recuerdos.
Sé que no viene, nace, sube, rompe sus gajos,
que yo soy el que grito
y que la gente probablemente me esté mirando.

UNO SE HA ACOSTUMBRADO²⁶⁸

Uno se ha acostumbrado a conocer la ausencia, su visita,
la sombra del sabor de las cosas perdidas,
de los lugares que pasaron,
de los años como ciudades lejanas.
Uno se ha acostumbrado a esta mudanza
y a estar perdido en algún sitio fijo
detenido ya no sabe a dónde,
sellado por el cambio, por el irremediable tiempo
que también era entonces, pero no lo sabíamos.

Y uno se ha acostumbrado a conocer
la ausencia de otra ausencia,
el ancho o punzante hueco de algo que nos fue
o que guardaba en el caliente corazón: una esperanza
Uno se ha acostumbrado a recordar los días siguientes
y las vísperas,
el miedo del presagio, y el remordimiento;
uno se ha acostumbrado a recordar otros recuerdos.

Uno no se acostumbra aún a este momento
a la carne que toco, ahora, en esta tarde que digo mía,
en ésta mi habitación, con este sol detrás de estas persianas,
todo como la sombra de otra tarde
que se llamaba tarde,
de otra carne más mía, de un verdadero sol
que sigue siendo, allí detrás de otras persianas
y que nunca se pone.
Uno no se acostumbra aún a estar viviendo.

Uno se ha acostumbrado a que todo se aleje
a que deje su hueco vagando por mi mano,
su resonar—la luz que queda dentro de una lágrima—
para reconocerlo, ya perdido,
ya para siempre mío,
visitándome por otras tardes lejanas.

²⁶⁸ En la reproducción de este poema en *Un modo de decir* (1975) se acompaña de la siguiente dedicatoria, "a Gabriel García Márquez y Mercedes".

PUERTO

Y heme aquí, tan sólo temeroso
 de llevar mala carga, como un barco de larga travesía
 que no sabe si tiene vías de agua
 ni que parte del grano está podrido.
 El ancho puerto espera, bajo el sol,
 y por la amplia ladera se levantan sus casas
 de donde yo partiera, quizás,
 hace ya tantos años.
 Tal vez es otro puerto, pero es tierra
 donde pisar los muelles y las calles
 y quedarme fumando por las noches
 a hablar con la familia y los amigos
 de los azares viejos, las ásperas tormentas
 y las azules islas que brillaban, fugaces,
 una aurora.
 Ya veo el humo que sube lentamente por sobre los tejados
 y la ropa tendida,
 el humo del hogar; un vago olor a pan y mediodía
 barre la árida sal, lo que queda de viento entre las velas.

Yo voy hacia el olor de la sustancia
 hacia la piedra, su peso, el eco de mis pasos en las calles
 y una canción que he de aprender,
 que no tenga que ver con la nostalgia.

DEL MAR

Cuerpo de sombra verde
 donde vaga el silencio,
 tiende el mar la verdad
 de su yacer entero.

Arriba está el desorden de su viento,
 al espacio profundo de su cielo
 donde navega una alta lejanía

We thought there was no more behind
 But such a day tomorrow as today
 And to be a boy eternal.
 SHAKESPEARE

de infancia deslumbrada por veleros.

Allí, sobre la espuma, aflora con el día
el sonoro perfume de las islas.
Era el azul, la palma,
era el blanco caballo de la brisa,
el desgarrar de seda de la estela
hacia el adiós tendida.

Yo estuve en Juan Fernández,
vi las Indias violetas
conocí las lagunas de Papeete
y anduve, deslumbrado, en Cartagena.

Vi, cerca de Jamaica, sonreír a las Antillas
y la arena dorada de doblones
de Barbados, la antigua.

Hoy todo ha quedado aquí,
ola tras año,
y te miro mar viejo, mar barbado,
yacente viejo mar sobre tu lomo
tu bosque de silencio, tu espesura,
y recuerdo, en la mirada clara,
aquellos girasoles:
la aventura.

LA COSTA

Canta el mar las especias
que le daban memoria.

La costa era violeta.
Bajo el chasquido de las velas
cruza el pecho el arco de la sonda
y en la espuma de luz se adelantaba
el corazón, nostálgico de sombras.

Llegaba su frescor

con el hálito sordo de los brezos
desde un temblor de espejo a sotavento.

Boca de menta de los soportales,
patios donde la fuente es risa de geranios,
abanico de siesta en ala leve,
reloj de mecedora,
aire de mimbre tejido por la espera.

Almacenes umbrosos de clavo y de canela,
arcas de lejanía
donde se ensancha la noche en la madera.

Y hospitales de bóvedas ligeras
donde escapa la tarde
por los vitrales altos
en penumbra de monjas y de almohada.
Mangle de fiebre, en que la frente sube
y sueña entre las blancas velas
bofetadas de espuma
sal abierta
banderas del azul
y ceguera de sol, en desbandada.

ESTAR AQUÍ

TIERRA

PERCEPCIÓN

Espacio; se adelanta
la imagen de las cosas
ya desnudas de luz, de movimiento
del pasajero día,
yaciendo en el mirar
como el ave en el aire, sostenida.

Voy sintiendo su peso en la mirada,
el abandono manso

en el cerrado espacio que nos une
en ámbito de estancia.

Se describen,
entran en mí despacio, ya su forma
es grávida presencia más acá de mis ojos
—el vasto cielo oscuro del que llego
para asomarme al aire de las cosas.

El mirar nos enlaza:
soy un balcón en fiel de dos presencias:
el tiempo que me trae, el que me espera
me recibe y me asume, me hace mundo
y en el mundo me entrega la existencia.

DORMIDO EN LA YERBA

a Ramón y Ana María

He dormido en la yerba
y he sentido en mi cuerpo la ancha tierra
bajo el peso del sol, desparramada.

He dormido en la yerba
como un soldado muerto
cuando los lentos bueyes del recuerdo
empujan a las nubes a través de mis ojos
sobre el valle
inmóvil de palomas.

He dormido en la yerba
con el cuerpo cruzado de cigarras
y un estanque de luz
con lejanas abejas que zumbaban
en medio del ayer de la distancia.

He dormido en el aire
y he crecido
hacia los horizontes inclinados,
las colinas de miel

la frente de los pinos, fresca de monte
hacia el allá,
las torres vigilantes.

He dormido en el sueño de azules de la espiga
en el vértice inmóvil
de un planeta.

He dormido en la yerba
en el vasto silencio donde se oye
sobre mi corazón
pasar el cielo.

TIERRA

a Maka

Áspero campo grande,
tierra indiferente, henchida
por el sueño ciego
de su peso.

Replegada en sí misma, la cabeza
en el centro más hondo de la sombra,
el aire azul, el sol, el paso de los vientos
que peinan tu costado
son imagen lejana, un vago sueño,
fugitivo temblor en vasto olvido.
Escritos sobre el agua
somos, aquí el último confín
de tu silencio.
Allá en tu fondo, arriba,
pasamos, como las aves,
por el tiempo.

LA CASA DEL VERANO

¿Quién no recuerda la casa del verano?

El sol en la penumbra yace en oro

—era el cansancio dulce de aquel juego
en la larga pereza de la tarde.
Las claras voces, de luz y yerbabuena
cantaban la distancia
—las cortinas se mecen por los ojos
ya ligeras de brisa, ya rendidas
al zumbido despacio de un moscardón azul.

Yo recuerdo, en los altos armarios
una sombra de pinos,
un frescor de cocina y de lejía,
por la ventana al aire
y un lejano latido pelota.

VUELO

Pasa el ave.
Allá lejos el aire le devuelve
el dibujo del vuelo,
tan leve trazo que el mirar suspende
en instante de luz
que la luz borra.

Yo miro cómo nace
un alto idioma que el silencio fija,
escrito sobre el cielo, cuenta nueva.

Un tiempo largo, más largo que mi vida
repite su victoria
en otra lengua.
Una sonrisa muda se despega
de mi nivel de tierra, oscuro helecho.
No me es dado el azul, ni el claro vuelo.
El don de i saliva es sombra y viento.

ESTAR AQUÍ

Qué extrañeza de estar, hoy, de repente
en medio de esta calle

bajo esta nube silenciosa y precisa.

Estar aquí, haber crecido
desde los vagos soles de la infancia
A contraluz los rostros inclinados
diciendo un amor inmenso
hacia la oscura cueva
en donde íbamos siendo junto al tiempo.

Estar aquí
haber visto mañanas y estaciones
y pasillos y el cuarto que daba al patio que subía
los lentos atardeceres del verano,
la esquina de aquel hombre, ya tan tarde,
con un breve paquete entre las manos.

Estar aquí
después de tantos años transparentes
de puertos, de noches de sueño
en casas y otras casas
y alguna vez el campo que cantaba.

Estar aquí
sabiendo algunas cosas,
un cuerpo de mujer
el aire, las monedas.

Estar aquí de olvido
estar de paso, estar entre dos cosas
en medio de esta calle sin recuerdos,
sencillamente aquí
no en otra parte.

DÍA

Mundo derramado,
infinito tañer de las campanas
por la frente del aire
—otras ventanas que dan a otras ventanas

hacia el azul, lo lejos,
otras calles que van, por su mañana,
hacia los dientes blancos de los puertos.

De aquí, donde la sangre es bóveda y oscura,
atónito de luz miro tus vientos,
las banderas distantes.
La mano que te alargó acuerda el pulso
a la vasta cadencia
y los caballos.

Oh levantada nave
nómbreme por el cielo que galopa en mis ojos
nómbreme por el vuelo.
También estoy aquí.

UNO MISMO

Ser uno mismo, el otro que llevamos
nunca lleno,
adherido al espacio que limita este hueco
donde vierte la vida su líquido de sombra.

Ser uno mismo, ir levantando
por el oscuro andamio
nuestra estancia
y medir con los ojos la distancia
entre el pulso y el viento.

Ser uno mismo, a tiempo,
y madurar palabras
que ciñan el silencio
y poderlas decir, adelantadas
por eso mundo abierto.

HAY TANTO POR DECIR...

Hay tanto por decir,
tantas palabras que poner en su sitio

hasta que casi

y dejar un cierto espacio sin apremio
para ser contestado,
pastorear los nombres, señalar hacia el lado
donde queremos ir, acompañados,
como se enseña a un ser querido, tras la esquina,
la plaza que nos gusta, compartirla
ya desgajada en tiempo detenido.

Saber entonces que el camino
llevábamos el mismo saber del café que tomamos,
el humo del cigarro, las cosas que dijimos
de aquí y allá.
el mismo haber notado cómo refresca el viento
al giro de la tarde.

Hay tanto por decir, por ir hilando
entre tú y yo, entre nosotros,
para que el aire nos envuelva a todos,
para tener en propiedad toda la sombra,
toda la luz, las cosas, el silencio.

Yo escribo para andar acompañado,
para poblar el tan desnudo tiempo
de paseos, para haber visto casas,
calles y plazas, árboles y por encima el cielo,
pura alargar esta tarde del mundo
en que me muero.

DECIR

...el lenguaje que nos da su misterio, nos realiza. Emilio Prados

SENTARSE AQUÍ OTRA VEZ...

Sentarse aquí, otra vez, y querer decir algo
a manotazos;
tirar uno tras otro los papeles
con cáscaras de nombres

como un rodar de piedras
como trapos
como cajas vacías
como colillas de cosas que fueron hermosas
o terribles.

Sentarse aquí, otra vez,
rascando con las uñas el silencio,
labrando en vano estos secos terrones,
mascando el aire,
escombrando el papel
como un terreno baldío,
pensando en el instante de la muerte
en que todos los nombres juntos
se me vendrán a solas
demasiado tarde.

PAPEL

Hemos de renunciar, llegado el año,
al retorno del tiempo, el alto sueño claro
que al hoy despedazada
en galopar de espejos.

Un develar de sombra nos nivela,
acompaña el mirar de cada noche
al silencioso aviso de la nada.

Ya todo el tiempo junto se sosiega
en un solo rumor de tiempo que nos queda
—el misterio del agua, su frescura
y la sombra que yace en su morada.

Nos queda la palabra, el índice del ser
que hay que arrancar de la sustancia opaca
y doblegar hacia el papel, testigo
del durar, difícil compañero insobornable.
en él nos mira el tiempo, la presencia
de aquellos que queremos, los amigos.

Séame dado hablar mientras los vivo.

POEMA

Poema es ir labrando con palabras
la materia tenaz
y desgajar el peso de lo oscuro
bajo su dura frente, coronada.

Poema es río arriba, por el aire,
un navegar a tientas, un caza furtiva
de silencio
antílope de sombra, vago sueño.

Cuando la noche gira y los planetas,
poema es encontrar en una esquina
los ojos me esperan
y tocar con su nombre
ese temblor que pasa, que es mi vida.

MAÑANA PRIMERA

Con todas las mañanas
entra en el cuarto la edad de un nuevo día.
soy de nuevo el lugar de unos recuerdos
la fuente de penumbra que me mana.

Mi silencio se habita, y por mi hueco
sube un agua de voces y de muertos,
suspensio como nube , árbol de espejos.

Me llena, me levanta
me da mi ser, el alguien,
el nombre de mi gesto, pan de tiempo.

Entra la luz, me toca, da su forma
al oscuro temblor que en aire se alza.
El día, afuera, espera mi palabra
para cambiar, ser otro,

tener su identidad por el umbral abierto
y cruzamos los dos bajo su viento.

DECIR

Digo.

Y empiezo a ser, el aire va empujando
el abandono suave de las hojas.
Mi mirar me presencia, la palabra que digo
me describe.
Ir diciendo es ser dicho;
en las cosas me nombro
por esa identidad que es el camino.
el nombre que yo doy va devolviendo
El tiempo que me causa.
Al ir al mundo advengo:
el don de la palabra
me constituye
en la abierta libertad de la mañana.

UN POEMA

a Emilio Prados, siempre

Un poema es distancia
años, días, un tiempo indefinido
en el que fuimos algo, o dejamos de serlo.
Un brevísimo espejo, de repente,
como el abrir de una ventana
en cuyo vidrio desfila todo el cielo.
Una tarde imprecisa
como convalecer de otras infancias.
El ruido de los trenes, una estación lejana,
el frescor del armario en el verano,
un sabor de café bajo unas palmas.

Un poema es tocar con la garganta
el peso de las cosas, su palabra,
decir la sombra

un silencio de parque por el agua
decir el aire
un galope de velas por el alma.

Un poema es estar
volver a estar
leve de instante
donde el tiempo duraba
y no sabíamos.

CERCA

a Brahms

Sabio de bosques claros
enciendes en la luz el vuelo desatado
de la sombra serena,
y por tus ojos cielos desdoblados
cantan el aire en vilo
donde beben, como caballos libres,
los árboles del gozo
—en esta precisión abandonada
donde mi corazón, suelto, navega.

No conozco tus valles, la pradera
que late en tu mirada,
no sé del aire que tu rostro llena,
señor de la manera
en que la sombra sube
hacia la luz que espera.

Sé, viejo amigo lejano que me llegas
en este vasto vuelco de mi vida
ya alta y prisionera
y que la tarde, aquí, se me desata
y que me das recuerdos que no tengo.

EL CAPITÁN

a Joseph Conrad

En noches como ésta
mi capitán bajaba
—la sombra de la tierra perfumaba
de estiércol y grandes flores blancas—
su paso seco, un resonar de puente y de lejía
cruzaba los tablones de los muelles.

En noches como ésta por las islas lejanas
—atrás el barco, más alto por lo oscuro—
mi capitán visitaba a un amigo.
Por el techo giraban altos ventiladores
y entraba por persianas
al estancado soplo de los ríos.

Mi capitán tocaba alguna vez
su barba peinada con esmero,
y su reloj, colgado del chaleco.

Blanco era el lino, impecable su cuello
fresco y duro
y él escuchaba historias como nubes
miraba
las palabras no dichas,
su peso en la balanza que se inclina
y el gesto inacabado donde cuaja
el oscuro esplendor de la renuncia.

Sabía
el retroceso, la terrible omisión,
la víspera perdida,
sin sonido el derrumbe
que va poblando el aire:
la fijeza.
Y adivinaba la arruga de la ropa
en el calor,
el silencio que hubo aquel momento
en que todo era cara o cruz

o lo había sido,
y la locura lenta de los hombres, su humedad
hechos ceniza y tiempo que no se acaba.

En noches como ésta
mi capitán volvía.
su ordenada cabina, olorosa a madera
estaba fresca aún de brisas altas.
Un vago sueño estremece su frente
no sabe que ya sabe, con cuidado
se desviste, cuelga su ropa,
duerme.

PASO

Viene el recuerdo
y el agua se estremece
y pasa
ya reposa el lucero
en el dolor sereno de su espejo.

Aire, voz inasida, inacabable ternura
que me cruza,
yo busco tu palabra para darte
presencia,
más presencia, domesticar la brisa
por mi lengua ,
darle al hueco de mi mano
la curva de tu peso.

Un ala, un roce apenas
—que aquella tarde fue tan, oh tan ligero
para ser una pena para siempre—
dejan mi brazo atado
A este largo dolor de los reencuentros,
como el alba se arranca de su noche,
su olor de las manzanas,
como el aire se anega
de otros vuelos.

y pasa, y era su paso
y era cierto.
Si su palabra queda, llevo adentro
una pequeña llama
que abrigo con mi sombra
en mi recuerdo.

HABLAR LA LENGUA

a Jacinto y Annie

Buscar, bajo la luz que sella la materia
los otros que me llaman
el pasillo donde la sangre avanza,
el verde tallo tierno en el jardín cerrado.

Oh mundo demasiado, cubierto de palabras
y pedazos de espejo,
perdido bajo el hambre más allá de mis manos,
yo quisiera tener en la garganta
la piedra escrita de tu nombre, el peso.
Saber por mi saliva la oscura voz que me habla,
cómo miran los hombres
cómo crecen los niños
que están lejos.

Nacer al verbo de las cosas
este inapresurable tiempo que es la vida fugaz
y conocer la interminable espera
que hay en cada segundo.
Saber de los lugares que otros llaman su casa,
pesar en otras manos el calor, la estancia
de las cosas
y en otro gesto el aire, la distancia.
Poder hablar la lengua con que los hombres dicen
cómo se llaman,
dónde viven.

ESCRIBO

a Gabo y Mercedes

Porque quiero estar cerca de aquellos que yo quiero,
decirles cómo soy,
hablar con ellos,
porque no sé, yo escribo.

Quiero tocar, quizás,
por debajo del tiempo
ese oscuro rumor en el que creo
haber estado juntos
antes de conocernos
y hoy, y mañana, y en la distancia
que nos separa
encontrar una cita en un lugar
que ellos y yo sabemos.

Quiero darles un poco de mi nombre,
un poco más del que pronuncian
cuando al mirarme me hacen nacer
del aire.
Devolverles el ser que ellos han hecho
para que lo sopesen
y me quieran
—me quieran, sí, de ese querer
por el que vivo.

Escribo
y entre sus manos soy, no un canto
no tocado de gracia
no torre por el alba
no elegido:
marido, padre, amigo;
esta debilidad en su sonrisa,
no poeta.

HOY

Y recomienza el alba su tejido

y las barcas navegan
y el horizonte viene desde el aire.

Yo voy por el camino
de mis ojos,
el futuro que sopla por mi rostro.
Ya, con la sombra a cuestas,
pongo palabras sobre las cosas nuevas.
Hago mi habitación, doy vaso al agua
que entre mis brazos corre sin bautismo.
Asiento mi lugar, digo esta tierra
y en esta tierra vivo nuevamente.

Por el mundo ganado para el orden
levanto, mano a mano,
la vasta ciudadela
del hoy

que el aire borra
y la memoria abriga con su sombra.

A JAIME SABINES

Tengo tu libro aquí
y ya eres un amigo,
grande bulto de vida que ha llenado mi cuarto
con el ancho temblor de tu mañana.

Y estoy aquí, abierto a tu decir
como mi casa a ti, si te conozco;
pasmado el corazón de encontrar
escrito el ser de las cosas que me importan,
del tiempo que creía haber perdido
y me devuelves,
de las cosas que vi, de aquel que fui
y tú me dices soy.

Aquí estamos, tu libro y mi persona.
Yo me recibo, oh inconmensurable presente,

de tu palabra
y me agolpas el mundo a bocanadas.

PRESENCIA

a María Luisa y Diego

He conocido el miedo sordomudo
y entiendo del rincón donde otro reloj espera.
Sé del azar, del silencioso estrépito
de la desgracia.
Sé del alba cuando todo es perdido
y otros pájaros cantan.

Balanza, yo quisiera
ser justo entre mis manos.
Soy feliz como lo puede un hombre.
Todo está aquí la vasta lejanía
de la ausencia
y el mar recomenzando y este cielo que pasa
donde adviene el milagro de estar aquí
presente.
En las palabras dichas hay un grave
de sombra que las pesa
y el sol las dora, la mano las entrega.

Balanza, yo quisiera ser justo
cuando digo hoy, aquí,
frente a mi vida,
cuando miro el jardín en el que juegan
una mujer y un niño.

DECIR

a Vicente y Albita

Decir, depositar entre el peso del aire
en las palabras,
fijar en su pequeño estanque, la hora de la luz

que se refleja,
palpar su fondo, medir en su penumbra incierta
la distancia en que la voz resuena
como la piedra encierra su materia.

Decir, sentir bajo la mano
este tiempo legado, el resplandor cautivo
de un recuerdo.

Ir diciendo, ir ordenando el cielo
inacabable, tejido de vientos y estrellas
y ayeres que esperan, árboles vagos
entre la noche cruzada por los trenes.

LO SÚBITO

Con ansia, fulgurante de tiempo ya contado,
la palabra me crece y me desplaza.

¡Cómo se rompe el orden y la luz
que señala el sol a cada cosa!

Irrumpen nuevos nombres, ya se quiebra
la frente de los días,
el espejo del ser que el alba iguala.

Oh bosque urgente, hojas que temblaban
bajo el cielo que llevo en los adentros,
desorden que la yedra atravesaba
en palabras dispersas, desgranadas,
una espuma de voces desatadas
que llena el vaso de silencio y humo
como el salmón remonta la mañana.

Quedo deshecho, yerto atravesado
de temblores que la luz oculta,
de nudos de palomas, de albedríos
que la materia en vilo barajaba.

NOMBRAR

Dedicado a vivir, tejiendo el aire,
en sombra descubierta voy dejando
palabras.

Hay que cuidar su peso,
su mancha, su desteñir
que pasa,
su golpe cuando caen y su plumada.
Asirlas de la mano conducir las
hacia la piedra o el temblor
que esperan,
ver cómo se asoman a su estanque
y se hacen rostro o nube
agua en el agua, casa.

Irlas dejando,
como un pueblo en el valle.

LOS OTROS

Este querer decir con las palabras
como piedras, como monedas, como inútiles torpes mano
el humo más delgado de la vida,
el cansancio más lento,
o como fue hermosa la esperanza
una tarde, las calles a lo lejos, la hora exacta.

Éste encontrar, agradecer, envidiar profundamente
esas palabras, hiladas por el milagro
de otros hombres
en otros libros, por otros años idos
que aquí laten aún, intactos como el aire,
como sus ojos, como la piel con que sentían
el frescor de la tarde, la mañana.

Oh los odios, queridos, inalcanzables otros

que cruzaron su vida como un barco
levantando la espuma, la sal
con que aún sabe la vida por mis labios.

ESTAR AQUÍ

VIDA

Vida dame la sal con que pueblas el aire
cuando pasa la tarde
y salgo del trabajo.
Dame otra vez el cielo reencontrado,
ese sentir en alto la brisa por las ramas,
ese encender de luces por la ciudad devuelta
a mi esperanza.

Quiero pasear ahora despacio por las calles,
mirar las tiendas y cruzar gente joven
con el pelo revuelto, con la risa que baila
entre los labios.
Quiero entrar al café, reconocer el rostro
del amigo,
charlar de cosas, de gentes y de libros,
estar un poco triste, hablar de lo perdido
que esperamos.

Quiero ir al cine con mi mujer,
dejarme en vago bulto por lo oscuro
y vivir juntos
el lugar hechizado de otras sombras.
Quiero acostarme tarde,
cenar en algún sitio de olores familiares,
volver a hablar de cosas,
salir al aire oscuro,
caminar por el barrio navega la noche
y regresar a casa, con el suave cansancio presentido
del cuarto, la lámpara, la cama,
los hijos que duermen viajando por sus sueños

principiantes,
cruzados de fulgores, llenos de hierba y agua
y algún miedo de sombra y de silencio
que podamos borrar entre los brazos.

LA LIBERTAD DE ESTAR...

La libertad de estar, como el silencio,
se gana palmo a palmo entre la noche.
Inclinar la razón hasta la fuente en que beba,
darle aire al bulto persistente sombra
con que avanza el corazón,
poner los ojos donde las cosas son
y nivelar la soledad del tiempo
con el aire que cruzan otros hombres.

Igualar la mirada, poner un horizonte sopesado
por donde van o vienen las palabras,
estar en la estatura con el día
señala su lugar a cada cosa.

DEL TIEMPO

Oh tiempo yo te he sentido un día
como un golpe en la sangre
y hoy te llevo entretejido a mí,
teñido como la tarde con la lluvia.

Te siento como saliva antigua
en los nombres que digo,
hablo por ti, soy tú,
eres por mí mi bulto, mi mirada.
Estoy hecho de ti y en mí te estás haciendo
como la sombra: estatua
que se cruza a sí misma como un agua.

Oh tiempo hecho persona, habitación y nave
de ti mismo

eres mi carne al fin, soy tu palabra.

DUERMEVELA

Cuerpo nublado,
entre lejanas puertas va cayendo la arena
de un cansancio
sobre los muelles en que, sola,
la mano se va perdiendo por el agua.

Cabalgan por la sombra los jirones
del día
entre clamores mudos, un resplandor
de nubes perseguidas.
En la pizarra oscura de la frente
asisto, transitado, a la cambiante forma
de los nombres.
Cruzan en el tiempo elástico los fugaces instantes
profundos como siglos.
Ya se inunda el espacio de caballos
y restalla el silencio como soles.
Ya se me agolpa el mundo en las ventanas,
y se me vuelca un cielo desgajado.

Abro los ojos,
por el cuerpo nublado se me pierde
un rumoroso ejército de sombras
desbandadas.

LOS AÑOS ME VAN POBLANDO...

Los años me van poblando como a un vasto desván.
Soy un lugar de encuentros
donde queda la luz de los inviernos
empañada de sol, como oro viejo.

Huele a madera, a tinta y a compota
a plumas de almohadón, a polvo y cera.
Cada rincón se llena de un incienso de rostros
gestos inacabables, la manera

de una sonrisa de viejas,
de un prender un cigarro,
de cerrar una puerta.
Ya no cabe silencio, todas las voces quedan
en el fondo de todo
como un temblor de almenas
que bajo el polvo late
con un tenaz olor a primavera.

RECOMENZAR

Hemos llegado aquí por lluvias y por mares
y horas de sueño pozo de los siglos,
por la memoria incierta
cargados de monedas de palabras.

Y recomienza el día:
levantamos de nuevo nuestra casa,
la buscamos igual, los mismos corredores,
el mismo ruido de reloj
y sentir el librero en las espaldas.
Disponemos penumbra en los rincones
y luz en las ventanas,
el frescor azulejo, la cortina que mece
el pulso de la estancia
y una quietud de loza y un peso de madera
y los cuadros que miran
el polvo suspendido en la mañana.

Disponemos el aire, su tibieza,
sacamos los cubiertos para aquellos recuerdos
que llegarán más tarde.
Probamos nuestras voces, su materia
que depositaremos con cuidado
entre humo de tabaco, por la mesa.

Henos aquí sentados, esperamos

unas tardes antiguas que queremos;
entre nuestras paredes aquietadas
decimos hoy, ayer, como una sombra larga.

AHORA

Oh darse prisa por hacer más lento
el destilar ligero de las horas.
Sopesar el instante, darle cuerpo
cabrer en él con hombros y silencio.
Cercar este momento,
con árboles, y pájaros y rumores lejanos
vestirlo de la tarde,
templarlo de palabras
y dilatar en él toda la espera
como un gran edificio por el aire.

Oh darse prisa, su cristal brillante
gira ya bajo el sol, bebe la sombra
en largos sorbos de silencio y nada.
Hacer temblar la tarde, resonarla
del ancho palpitar de esta presencia
tan corta bajo el cielo y que lo llena.

CÍRCULO

Padre de mi recuerdo
hijo de mi memoria
por los pasillos de humo
voy devanando el hilo
de mí mismo.

Yacen en mí, por mí, depositados,
los ojos que me han hecho.
Soy círculo de aquel a quien miraban
quienes yo miro ahora, suspendidos
en fiel de mi mirada.

A través de pedazos de alba rota

las lagrimas perdidas
me bautizan de nuevo.

OTROS OJOS

Como el aire hace el ave
es la luz de otros ojos
quien me nombra.

Agua sin vaso que otro mirar levanta,
tarde que me sostiene
tejido de palabras.

Subo por mí, me asomo a la mirada
que me ve,
soy la sonrisa que a mi rostro fija,
la mano que a mi mano da su forma.

Soy bienvenido al ser y cuando hablo
mi voz es la que en otro me prolonga
porque corre en su cauce, cae en peso
y asienta en su memoria.

Soy esa imagen que otro recuerdo guarda
junto a la tarde, juntos,
en un tiempo que se me fue,
de espaldas.

Y porque soy un eco en otra estancia
tengo cuerpo, estoy aquí, doy fe
de quien me mira.

UN SILENCIO

A Lucinda y Antonio

La minuciosa lluvia me ha traído
el hueco de la casa entre mis manos.
Asomado al papel busco despacio
no el instante preciso, aquel dolor ya sordo
en el costado,
sino el gesto parado, la pausa entre las tardes

recordadas,
la pálida materia del silencio
en el que se sostienen las palabras.

Suspendidas están, entre las cosas
—las fotos, la madera, una risa lejana—
las horas sin rumor, las hojas secas
que atravesaron rostros y pisadas.

Era un cielo sin aire
un aire sin miradas
un espacio que nunca fue nombrado
y permanece
como un hueco cedido por la tarde.

El tiempo despoblado
asedio de los sueños, cerco de mi amor
más allá de las olas que rompen en mi pecho.

DESFILE

Hemos mirado, en nuestra juventud,
pasar el gran desfile de la vida:
los otros, con sus manos,
con su pecho que había cruzado las más lentas batallas,
su corazón cansado
y esa mirada que jamás comprendimos,
con su muerte.
Ellos volvían, nosotros íbamos a durar
más que la luz, los días
y los fulgurantes clamores de la violencia.
Hoy estamos aquí, irremisiblemente derrotados
por la derrota misma, o la victoria
—lo mismo da—
y en el polvo pardusco de la tarde
no se distingue un ejército de otro
cuando bajan del frente, de la lucha fugaz
que siempre ya pasó,
Caminamos al paso, hora con hora

alargada, completa, ya tan corta.
Otros nos miran, que suben hacia el estrépito del alba.
Nosotros desfilamos, llevamos en los bolsillos
sombras y un perfume sordo y tenaz de frutas
como un cajón conserva el olor del verano.

PRIMER INVIERNO

El pálido temblor de los diciembres
ha lavado mi frente.
Ya cuele el aguanieve por el alba
ya, vasto y afilado,
se derrama el invierno.

Es la estación lejana, más lejana
del miedo,
el cielo que edifica la muerte de los años
y los altos anuncios
del bascular del tiempo.

Fue la primera aurora
arrancada a mi cuerpo,
el vuelo en el cristal, la luz, el mundo desplegado
y ajeno,
el golpe de la edad, los ojos
que buscarán por siempre en el aire nacido
unos nombres.

CIUDADES

a Álvaro y Carmen

¡Cuántas ciudades llevo
en la garganta!

Por los estanques vuelven,
por los juegos
en que los niños edifican el aire
en sus adentros.

Se anidan en las voces
y se levantan, altas,
por un cristal de sol desprevenido.
Ciudades como domingos ya lejanos,
como campanas, lluvias o palomas.

En una tarde larga acompasada,
cuando supe, allá lejos, que crecía.
Era un sol de mañana, dicha clara,
cuando la vida me entregó su nombre
entre otras casas.
Su sombra me acompaña,
su manso perro fiel me lame el alma
me lleva de la mano, me señala
las calles en que vivo.
La dicha lenta de mirar las cosas
estaba allí.
con el asombro, el vuelo, la distancia.
La guardo como un secreto:
mis ciudades me han dado
el pan, la sal, el calor de conocer
el aire.

ATARDECER

Qué despegue despacio
deja en el corazón
la tarde que huye.

Como una habitación deshabitada
se me ha quedado el pecho
lleno de objetos mudos.
Sube la sombra vaga, aliento
de mareas, vientos perdidos
en el mapa del tiempo.
El otoño susurra en la memoria
las hojas, los papeles
un desorden de amar
y voces desasidas.

Vértigo lento un cielo abandonado
se desploma.
Y ya no sé los nombres,
tan sólo estos objetos
que esperan desde dentro
que los vuelva a tocar, allí en su oscuro
por donde abre el recuerdo su madera,
su manantial de sombra
ya de noche.

HOY NO SÉ

Antes de cierta edad, la despedida
es clara certeza de mañana—que habremos de soñar
hasta gastarla, lenta por los bordes—
anuncio de altos encuentros
fulgurantes
en calles de sol, en puerta abierta,
en risa,
espacio en la mañana.

Hoy, no sé,
siento que muero un poco
o que un poco se muere ya del todo
ante el arco del tiempo
que tienden las partidas a lo lejos.
Ya conozco del aire la vertiente
que baja como un río;
he perdido riberas,
se han alejado las lentas aves por el cielo
y aunque espero
ya no espero lo mismo, el mismo día
soñado
irrepetible
que era entonces la vida que volvía
que es hoy el agua, la estación
que corre por el agua,
el olor, en la ribera clara,

que de repente hemos dejado atrás
hinchido de sí mismo,
en bocanada.

Hoy no sé,
siento que en el espacio
se va quedando un poco de mí mismo
como un atardecer,
siento que el cielo se me carga de voces
en la espalda
hecha de antiguas nubes
que el viento empuja, aún blancas,
hacia los montes, las llanuras
perdidas.

LECTURA

Abro el libro, llego a la tarde aquella o la mañana
y todo queda más más que las otras tardes
pasajeras
que por la piel pasaron, frescor leve.
Estoy aquí con ellos, ellos son
y quedan en su estar, un solo espejo
que nos deja la imagen y adelanta.
Todo transcurre aquí, todo se queda
en plomada, furtivo mediodía,
declive atardecer del que desgrana el hilo
cada instante, ya detenida en perla
la palabra.
Voy por el libro y soy, y estoy y paso
y sigo siendo, estando estela y proa,
ave en el aire y aire,
la presencia.

Y cierro el libro y vuelvo a mis fantasmas
que emergen lentamente a su materia
en el humo en que el mundo se dilata.

AÑO NUEVO

La piedra cae en el agua que se cierra
y pasa el año.

he despertado tarde y miro las paredes
donde el tiempo ha pasado su anillo,
desposadas.

El cielo altivo y frío que miraba, lejano
hace unas horas la breve tan larga despedida
de una torre de tiempo, los amigos,
hoy tiende su presencia aún indecisa
sobre el año, tantea
para empezar andar, mano en la mano,
hacia el abrazo rojo del verano.

El año gira, deja en el cielo el trazo
de las aves.

Voy siendo nuevamente, desde el espejo al aire,
el oscuro volumen con que paso
por las habitaciones, hacia el amor
de aquellos en que vivo, su mirada.
Y digo gracias y las lágrimas pasan
y entro en la vida
como salir de casa.

SER PERSONA Y BUSCAR...

Ser persona y buscar
por este mar de viento o de sargazos
un punto bajo el sol
sobre las aguas idénticas, remotas.

En este navegar por las miradas,
por el latido oscuro de los hombres,
ser persona en el ser,

en la balanza que un Dios ausente
nos deja entre las manos.
Ganar la tierra, como los árboles
reciben el agua en sus entrañas,
como se abren los brazos hacia el hijo
que ríe y corre hacia nosotros
llenos de nubes los bolsillos.
Ganar, en las palabras, este peso del tiempo
calentado despacio entre las manos
a través de las calles y las casas que pasan
bajo los puentes que tienden las noches y las horas.
Entrar despacio, sin romper la risa frágil
o el recuerdo
el delicado hilar de otras pestañas
en el cuarto común por donde vagan
los sonoros olores de cocinas
el humo leve de otras vidas en el aire.

No molestar, entrar con buenos días
sin que se empañe un vidrio
sin que nadie deje de tomar café
y apenas se muevan, despacio, las cortinas.

Y SIEMPRE DAN LAS DOCE...

Y siempre dan las doce en algún sitio
y alguna vida gira sobre sí misma
y pone el pecho al aire, o la renuncia
a cabalgar de noche, en el inmenso llano
sin sentido.

Misterio ¡qué difícil aceptar tu silencio,
tu compañía como mi corazón,
tu tiempo tejido al mío!

Yo pongo la palabra, al azar,
a ciegas de tu cuerpo que mi voz busca
como las manos encendida de un amante
por los multiplicados corredores del sueño.

Yo pongo la palabra, espero,
y sobre el montón de nombres arrojados
—despacio o desatados—
voy creciendo.

DE UNA AMISTAD

a Iris y Carlos, como siempre

Tiempo de la amistad, tarde lejana,
bóveda de voces y ventana.

¡Cuánto silencio abrigan las palabras
de aquellas horas de humo!
La tarde reclinaba por la casa
su dejadez, y yo soñaba
otro encuentro lejano, una mañana
en otro sitio, bajo una brisa fresca,
con las voces cargadas de la penumbra quieta,
tejida de miradas,
depositada ayer en nuestras manos.

Sigo soñando aún, y es otro sueño
el que hoy regresa para empezar de nuevo:
una tarde, aquel mismo silencio,
el mismo indefinible gesto
en que se escucha el tiempo,
las palabras antiguas, preciosas, gota a gota,
pisando con cuidado los recuerdos.
En la penumbra quieta
reclinar la cabeza, estar despacio.

REENCUENTRO

a Ángel y Carmen

Un deshacer de musgo, una sonrisa
Tamizada de luz por muchos años,
un regreso en silencio a la palabra

de aquellas noches largas y lejanas
cruzadas de fulgores, de juventud
pasándose a sí misma.

Este encuentro que yo ya no buscaba
y que se cumple en don
como el milagro oscuro de la fruta.
Una espera vencida, desatada,
este mirar del otro,
La llamada en la puerta, no esperada.
Y el súbito saber, en la garganta,
la voz adormecida, lenta llama de estar
como otras veces,
en donde el aire suena en la mañana.

DE ESTA VIDA

Amasada de amor,
labrada por memorias,
apelmazada por el sedimento
de los días,
la vida se va llenando con el mismo pulsar
que la deshoja.
Por su oscura columna
va subiendo su tiempo como el agua
para formar el vaso que ya pleno
es ya nada.
Un solo largo gesto
edifica y desteje
ascenso en densa sombra
y transparencia
ya perdida en el aire.

PORQUE UNO ESPERA

Porque uno espera que el recuerdo se cumpla,
porque uno espera,
nos dura por adentro la memoria.

Vida es buscar
entre las cosas
la fruta que su estar doraba.

Buscar el vino del estío
la feria dando vueltas
en la tarde inclinada.
Buscar miel de domingo,
la leve sal del aire,
aquel vibrar de telas estampadas
una clara mañana de paz amenazada.
Buscar aquel saber, aquella luz
del ser entre las altas casas.

Las noches eran noche,
los ríos agua,
la sombra sueño, entrada
en los jardines
donde otra vez el ser nos esperaba.

Yo espero—sé que en vano y lo ignoro—
que vuelvan las campanas
de aquellas calles, vivas,
el vasto olor del pan
de la substancia
vencedora del tiempo, de la nada.

ESTAR

Constancia, ir describiendo
los huéspedes del tiempo.
Estar aquí, tocarlos con la vista,
sopesar su plomada acordada a la mano,
saber que éste es el mundo
y que pasamos.

Penetrar en su frente, por la que son mirados,
saber qué sombra llevan, y qué río

se deshace en sí mismo por su estancia.

Poder decir su nombre de extranjero
bajo la luz, los clamores del día,
y sentir que su nombre es verdadero
en nuestra lengua.
Y guardarlo, sabiendo,
huésped del mismo tiempo en esta orilla
del día,
en la grave evidencia
de estar siendo.

PASAR

Habremos de pasar, con nuestras horas juntos
y los ojos con que tratamos de saber
el peso de nuestras palabras en los otros.

Habremos de pasar, llenando nuestra casa
de voces, de cuidados, de papeles
que soplará la sombra.

Habremos de pasar, y con nosotros
este vasto latido en la mañana
con que asumimos nuevamente el día
y los nombres secretos de estar amando cosas.

Habremos de pasar, dejando en otro pecho
esta honda quemadura de querer
y un vago desorden.

Y de este tiempo la imagen detenida en la mirada
se borrará de pronto
por el aire que ahora la sostiene,
ajeno para siempre, espacio de otros,
donde otros tejerán con su mirada
un nuevo tiempo juntos
oh tan lejos.

DESOLADAMENTE...

Desoladamente, pensando en las nimiedades perdidas
que eran la vida,
junto a las grandes mareas del corazón,
las inmensas alegrías repentinas
y ese intolerable temblor de la ternura súbita
que parece que va a romper todos los vidrios
al mirar u gesto de la mano, una inclinación
de la querida, suave, aureolada cabellera.
Solo, sin el desorden de los objetos familiares y absurdos,
sin los papeles y los trapos, sin los ruidos de trastos
y de puertas,
sin la sonrisa que se abre sin motivo
al cruzarse dos manos en medio de un pasillo.
Solo pensando en ella, en los miles de cosas
que son ella, como un bazar maravilloso
de baratijas y diamantes.

DESDE ESTA NOCHE

a Julián y Tangui, también siempre

Oh Dios desconocido
dame la fuerza de cada mañana.
Hay demasiados signos por el aire,
hay demasiado aire.
Dame el dolor obscuro que apoya mi costado,
no me des luz, no puedo, no me cabe en los ojos.
Dame lo que sabe mi cuerpo y reconoce,
dame, con la ceguera, ese sentido
con que los animales bajan hacia el río,
con que las piedras saben hacia qué lado pesan.

OTROS CAMBIOS

Y DE TANTO PASAR...

Y de tanto pasar uno se gasta
como las cosas, las calles, las tardes grises mismas
que cambian con el tiempo;
y otra gente les pone partes nuevas
para no sentir más ese crecer de ausencia
que va llenando todos los rincones.

Y de tanto pasar uno se olvida
del rostro, del olor, de la música aquella
que diariamente andaba por las mismas esquinas.
Los nombres de las tiendas han cambiado,
la línea de autobuses han cambiado,
hay otro nuevo cine y ya no está el mercado
que nunca visité pero sabía.

Hoy paso a veces, busco, nada queda
—o si queda está como otra tierra
mezclada entre los ruidos nuevos, otra ropa distinta,
un paso diferente hacia otros sitios.

Tal vez, por entre todos, alguien sepa
cuál fue el olor exacto de aquel año
y conozca ese mapa
que conservo borroso en la mirada.
Pero de tanto pasar uno se gasta
y él también se debe haber gastado
y ahora quizás me busca
para que yo le cuente de aquellas cosas idas
que ambos buscamos
entre las mismas cosas, esta calle
las tardes mismas
¿mismas?

EXILIO

Que esperanza y temor ante sus ojos
que por largos años
hemos edificado en el lugar de un sueño,
la costa en la distancia del destierro,
la voz reconocida, la madera del tiempo.

Vivimos esperando, tras el vasto despegue,
el grave encuentro, una verdad de estar
y que las horas caigan
en su centro.

Conocemos a medidas la parte de mentira
de este temblor abierto en nuestro pecho,
su materia deshecha, su silencio,
pero esperamos mientras la vida pasa
por nuestras manos ciegas
el día de tocar las cosas en la tierra.

DE NOCHE

El sueño va subiendo por la arena
que mi cuerpo tiende hacia la noche.

Escucho su rumor,
como un ejército lejano,
las voces olvidadas bajo las piedras del día,
la ancha marea de los rostros, los inacabables gestos
que pronto asaltarán el abierto silencio,
mi ciudad sin murallas,
mi casa de par en par,
la palpitante sombra desnuda entre mi carne,
la población de mi alma
rendida nuevamente al oscuro atropello,
a la lucha perdida,
al saqueo de lo difícilmente ordenado y dispuesto
a lo largo del efímero día.

Ya, como un vasto soplo, escucho las pisadas
el creciente clamor, el ruido de las armas,
las miradas.
Ya se rinde
la repetida edificación
de la palabra.

ABAJO

Por la frente cerrada
bajar como los ríos
hacia el país adentro.

Altos umbrales, imagen tras imagen
que mis ojos levantan en columnas,
abren un cielo inverso,
una pura mirada suspendida.

Todo está vivo allí, cruzado en mi mirar,
depositado en vilo
en mi recuerdo.

Yo atravieso sus mapas, las campanas del aire
luz que en luz sostiene las palabras,
las voces, el alba de los ojos, el gesto indefinible
de la mano cansada.

Aire tras aire
—que no toca mi rostro—
se alzan los horizontes, los traspongo
hacia una imagen nueva:
altas, más altas, en surtidor de torres
se yerguen en el cielo,
me elevan en asunción, me reconocen, pasan,
me cruzan ola tras ola hacia la playa
Lejos
en donde las espero,
como otras veces, aquella figura, aquel hijo
que desde arriba llega con los ojos abiertos

a visitar sus sueños.

RECUERDO

No la sentí venir, y de repente
el aire se me vuelca de recuerdos.
una música vieja, el sol inadecuado
de esta tarde temprana...

Era mi juventud, era la espera
de otras mañanas presentidas,
la cara de mi padre, sus pisadas
en breve mediodía,
era una charla antigua, una broma repetida
hecha para quedarse por los años,
un resplandor—tan corto, no sabíamos—
promesas de lugares
como calles pasadas, conocidas.
Era el futuro entonces, sus dientes por la brisa
que todo lo borró.

Queda esta música vieja
este amor, esta ronda,
las tardes no pensadas
esta sonrisa adentro, ya triste
mientras viva.

DE AQUELLA JUVENTUD

a Josema y Conchita

Lejana, anterior a sí misma, la juventud se aprende
a través del difícil despertar, el tiempo
que me nombra, el laberinto oscuro
en que la vida se hace, día a día.

Ya no cantan los laureles del aire
su luz desparramada, el despilfarro aquel
de la mañana,

ya vivir no es espacio, el agua empuja
bajo los puentes su memoria obstinada.

Pero el cantar se queda, su línea clara
del aire dibujada hoy ajusta su pulso
a otra mañana.

En el cauce del día, en la marea,
se inscribe el tiempo inapremiable.
Hay que esperar el ser que su mano nos da
nunca del todo
y en su carencia misma levantar
—como la fruta adviene—
bajo la luz del sol, oh ya medida,
la casa de si mismo, y una fuente
en que el agua repita la canción
ya contenida.

OLOR DE NAVIDAD

Olor de Navidad
y es mi infancia, de golpe, en las castañas.

Ya sube el lejano desvelo,
altas luces lejanas—mientras iba durmiendo,
caliente nido en sombra acurrucado,
en un coche distante, arrumorado
de mojadas calles, de nieve deslavada
bajo el largo pasar de los faroles.

Olor de Navidad, mano en la mano
de mis padres, altavoces, campanas,
tiendas de luz como grandes iglesias
afiebradas.

Olor de Navidad, hojas quemadas
y este pálido vaho entre los labios.

Yo recuerdo en mis ojos antigua mirada
deslumbrada

aquel temblor, unos tan pocos años
agolpados,
radiante, cegadora,
la esperanza.

DEL EXILIO

Hemos venido aquí, desde muy niños,
a esperar, y a vivir.
Llevamos en las manos muchos años
y el otoño en lejanos comedores
vastos de sobremesa y de presagios.
Llevamos en las manos luces amarillentas,
deberes escolares,
gestos que conocimos
como iglesias de pueblo,
y en jardines que el invierno alargaba
los pequeños amigos desterrados.
Llevamos trenes, viajes, estaciones de noche,
el olor del hollín y vidrios empañados
y nuestros padres, que eran ya tan mayores
y murieron tan jóvenes aquí.
Hemos venido así, desde muy lejos,
desde las Navidades, las vísperas de todo,
y llevamos lo lejos en el sabor de lápiz
de la boca.

Hemos venido aquí y hemos visto en el cielo
cómo suben las cosas por la luz,
este mundo que crece, los océanos.
Hemos subido aquí, sobre esta costa
que se abre en el azul,
los vientos grandes, los caballos del tiempo
que cruzan la mañana.
El destierro es lo inmenso, la llanura
donde rebota el sol, esta distancia
entre el pecho y el aire.
Y hoy miramos de aquí nuestra casa perdida
nuestra Europa lejana. Miramos por encima

como el balcón, como la nube blanca.
Ya es ancha nuestra vida,
ya cabe en la mirada
con el parque lejano, las manzanas.

HOMENAJE

Por tierras de caballo y de sirena
son, guajira, huapango, galerón y joropo
vivo esplendor derecho
en la nostalgia clara de altas velas.

Voces de dientes blancos
sal entera
salto de vida, palabra que me llena
de grandes olas verdes, encrespadas,
y un oro de doblones y de arena.

Arpa, requinto, cuatro
joyas del aire, abejas,
medida del azul
agua primera.

HAY

Hay, debajo del tiempo,
una palidez de luna leve.

Es la huella del cuadro en la pared vacía,
la tinta de otra letra,
son los pasos que dicen,
el pueblo blanco que habita
entre la sombra
y la canción secreta que cantaba la niña del grabado
en un verano viejo.

La conocen los cuentos
de unos hombres ya muertos,
la hierba sin color

de aquel jardín dejado,
el crujir del arcón, el vago terciopelo
desgastado
y en las casas vacías
los espejos
lo conocen y callan las cocineras viejas,
lo supo el niño
que una noche bajó hasta la gran sala desierta
y escuchó.

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 construyeron un luminoso día
de cenizas.

RECUENTO DE POEMAS

Recuento los poemas, los reconozco apenas
como un polvo de signos,
como un lenguaje extranjero y ajeno
con que otro trata vanamente de darme
la dirección de una calle en una ciudad desconocida.

Aquí y allá, en medio de un crepúsculo confuso,
percibo un nombre justo, un gesto familiar,
una cierta semejanza
con un tiempo perdido, con un momento que ya viví
pero ya no sé dónde.

Escucho: la voz habla, quizás tenga sentido
su orden aparente, este sonido
que gira por el aire.
Pero aquí yo conozco a nadie
y sólo recuerdo a trozos que tuve en algún sitio
a un amigo que quizás sabía
y se llamaba como yo.

HABER ESTADO ALLÍ

1. HABER ESTADO ALLÍ

TODO COMIENZA...

A MANUEL RODRÍGUEZ VIZCARRA²⁶⁹

Todo comienza porque faltan palabras
porque hay demasiada vida

²⁶⁹ En la reproducción del poema en *Un modo de decir* no aparece la dedicatoria.

y no basta vivirla
porque hay demasiado mundo
y no basta estar en él como un árbol
que se estremece al más ligero soplo
ahogado de silencio y de memoria.

Todo comienza porque un niño
me canta por adentro una mañana
y miraba y miraba las luces que corrían
desde un tren.

Todo comienza desde un amor lejano
desde un amor sin nombre
por tantas tantas calles de este mundo
vieja canción de andar por ahí, andando,
y el futuro sonando en los bolsillos.

Todo comienza por algo que será recuerdo
y aún no sabemos
por algo que es recuerdo y lo olvidamos
por algo que es recuerdo
y se nos vuelve tiempo
y vida presurosa entre las manos.

Todo comienza donde empieza el humo
como el olor del campo
que perdimos.

Cielo de mi ciudad, devuélveme la vida
que no puede volver,
dame otra vez el aire de tus tardes
si no puedes en pan, en la palabra...."

RECUERDOS

A EMILIO GARCÍA RIERA

Hay en alguna parte
un cuarto terrible, como sala de espera,
como vestíbulo de hotel,

como alta bóveda de una estación
a la hora de la salida de los trenes
un cuarto terrible y desolado
donde suenan a un tiempo todos los idiomas
las voces de la urgencia
en relámpagos altos, sin sentido.
Perdido allí, como un niño extranjero
que sus padres dejaron para arreglar papeles y derechos
yo he mirado por años el tumulto
y los trenes partir—quizás con ellos—
y el rumor de pisadas y todo ese misterio
de la fiebre del aire, lejanos altavoces,
los ruidos del metal y de la noche.

He esperado por años el regreso
del rostro familiar, de la mano caliente
que diga por aquí, ya estamos juntos,
una ciudad espera
donde una habitación
me devuelva a la tierra.

INVENTARIO

Por las cañerías de los Domingos
sube el aire de todos los armarios
las alacenas, los aparadores, las cómodas,
los grandes cajones
de toda una vida y de las vidas que vivieron con ella
y de las vidas que dieron vida a esas vidas.
Sube un empapelado de paredes
con sus flores que eran jinetes que eran leones
y la pálida huella de cuadros que ya no estaban.
Sube el tiempo amarillo de las fotos antiguas
que es el mismo amarillo de los pétalos secos
entre el mismo amarillo de las hojas de libros
Como ya nos e empastan hoy en día.
Sube el olor de la ropa planchada,
de los grandes manteles resguardados para fastos lejanos.
Sube la recóndita pelusa de los vastos sillones,

el vino oscuro de los terciopelos
el verdín de incomprensibles cosas
que trajo un bisabuelo de París.
Surgen los cuadernos rayados y forrados
y, junto al margen rojo, el ligero rasgar de las plumillas
y las manchas de tinta por los dedos
sobre mapas en que España era amarilla o naranja
y Francia azul.
Bajo la lámpara encendida temprano en los inviernos
suben el regaliz, la limonada,
el vino medicinal que daba fuerza
y las grandes soperas con su vapor de col y de patatas.
Sube el aburrimiento, la hora interminable y afiebrada de las siestas
el sabor de la tila, las anginas
y en el hombrecillo de la avena Quaker,
como una fiebre vaga,
el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo
que se nos fue por los pasillos y para siempre.

DE UN RECUERDO

Después de mucho tiempo y la distancia
he vuelto hacia un recuerdo
 hacia un cajón, hacia un bolsillo y su pelusa
 hacia lo que está detrás de la puerta
 hacia un antiguo sweater
y no lo encuentro
y me queda su hueco entre las manos
 recuerdo de un recuerdo su sabor a cereza
 su muy difuso nudo en la garganta
 como el vaso de sombra que sube por los valles
 al final de la tarde
y así está bien.

Y es que pasando el tiempo y sin saberlo
lo he jalado despacio por mi cuerpo
hasta dejarlo en hoy
 como la luz en la ventana
 el sabor del primer cigarro en la mañana

el desfilarse de calles camino del trabajo
ligero, entretejido de andar y la mirada
con un sitio en algún rincón de la esperanza.

HUBO UNA VEZ...

Hubo una vez todo este sol
en yema de silencio, a mediodía,
sobre un azul de radas
y una ciudad cegada de blancura.

Bajo oro calcinado
la sombra zumba su moscardón despacio
con un sabor a té de yerbabuena
donde yacen la siesta y la saliva.

Exacta, un ave, en plumada invertida
hace alto el cielo
y el aire suspendido.

Sobre el mar, en silenciosa espuma desgajado,
los lejanos cargueros se acercan en fijeza
como el tiempo
—llevan entre sus flancos azufre y cereales
en un olor de brea y salados cordajes.

Todo es aún y nada todavía
en este instante lento donde ondean
las banderas del alma: ropa tendida al sol
por todas las terrazas.

Eran Túnez, Rabat, una sonrisa
de la fortuna,
ciudades de mi infancia
en oro despertada.

EL-ANDALÚS

A veces todavía oigo la fuente.

Allí siempre es de noche
no hay estrellas, solo saber el aire
dice de un cielo
que siente el corazón alto en su sangre.

Anterior a mi cuerpo
Yace el jardín en mí.
Fue soñado; manado de su sueño,
he llegado hasta aquí.
Siete siglos de noche han destilado
las gotas de la noche que conserva mi olvido.

Tan sólo los naranjos y la fuente
lo estremecen a veces
y sé que no recuerdo.

HA LLEGADO EL INVIERNO

Ha llegado el invierno, el tierno y cruel invierno
a despertar estanques y paredes
los árboles desnudos la memoria.
Yo era, tú eras, nosotros éramos
y el tiempo declinado por las tardes lejanas
iba dejando señales en los muros
su olor en la madera
su sombra por los patios
el humo de las hojas quemadas
en el fondo de todas las canciones
—como una feria antigua ya cubierta de polvo
y que aún brilla como un cielo distante, inalcanzable.
Ha llegado el invierno en que yo caminaba con mis padres,
la estación de la guerra, la radio, las noticias
que hoy son pálidas huellas junto al lugar vacío
de todos los que faltan y debieran estar aquí
junto a los que recuerdan
y miran y miran el techo entre largos insomnios
y aquel sueño, aquel interminable sueño que no cesa.

Ha llegado el invierno en que todo recuerdo:
a los desconocidos de la radio
los anónimos muertos bajo la nieve
bajo las casas derrumbadas
bajo el helado mar de los convoyes
los hermanos que morían por todas esas fechas
por todas esas fechas en que andaba en la calle
con mis padres.

Y el invierno venía y yo andaba creciendo
sobre la vida de otros, despacio hacia la vida
en que vuelve el invierno
y me crecéis por dentro los ausentes.

AÑO TRAS AÑO...

Año tras año deja el terror su huella
por las pálidas estaciones de la infancia.
Desconocida, como los patios grises
en que reverberaba sin calor el tiempo,
como las noches cruzadas de olvidadas pesadillas
era la joven muerte, aún tan joven
que no la conocíamos,
creciendo por nosotros, pálida y silenciosa,
quizás sonriendo apenas, esperando
como un niño convaleciente
endurecerse al calor de la vida
que crece y dura a pesar de todos los inviernos.
Ahora, cuando noto su frío entre mi carne
no conozco su rostro, no sé si aún sonrío dulcemente
con su aspecto de niña
o ya lleva en sus dientes la fuerza de los grandes carnívoros
la posible y súbita impaciencia
que un día, sin avisar, desgarrar
de un solo golpe todo, todo, todo.

Y DECIR OTRA VEZ

No basta llevarte en la memoria o en el llanto, mundo,
inmensa población, gran fardo mudo
que al morir he de vaciar en un solo silbido
sin palabras.

Porque el silencio no es un acto porque el silencio no es
porque el silencio

No basta amar los hombres y las cosas,
no basta desleír sobre su frente o por su ausencia este calor callado y solitario.

Busco decir tu nombre, mundo, porque en ti me busco cercado de palabras.

Hoy, como ayer y mañana,

Este recomenzar como la nieve

es búsqueda de mí, ya por vosotros,

antes de que seáis sólo memoria

y yo quede perdido en la blancura atroz de vuestros ojos sin nombrar y ciegos

Solo al nombrar me nombro

cada nombre que doy me deletrea.

APENAS, TAN APENAS...

Apenas, tan apenas

empiezo a darme cuenta de lo que habría que decir...

Es tan sencillo y difícil

porque es decir las cosas como son

ahora, en este instante,

y como duran o se deshacen o van quedando en polvo

a través de su tiempo

-y no el de otras cosas-

y a través de mi tiempo

que debe ser también el de otros muchos hombres

ya en sus manos

ya perdido en el oscuro pan de su memoria.

-No hay que usar palabras hasta que pesen

su peso justo -o poco más o menos-

y estén llenas hasta su borde o casi

de materia

-que es también el silencio
y la nostalgia y la mañana.

No hay que tener miedo de hablar del alma
pues ya que la nombramos es que nos duele
su herida o su vacío.

Hay que decirlo todo y ser exactamente
imprecisos.

Hay que decirlo todo
para poder decir el mundo nuestro mundo
que es lo que hemos recibido
lo que podemos alegre o dolorosamente aprender
lo que podemos y debemos dar
lo que al fin en nosotros será juzgado
cuando esta hermosa y vasta lengua haya muerto
como un papiro, como una tabla,
como un pedazo de piedra
testarudamente labrada.

HOY DOMINGO

A MIS PADRES²⁷⁰

¿De qué he hablado hasta ahora,
de qué?
Todo era cierto, lo era,
y todo es humo y polvo.
Mueren los hombres, pero también mueren las moscas,
y las hojas
y las lágrimas se secan
y el papel se vuelve amarillento y quebradizo
y el limpio algodón de las sábanas
donde hicieron el amor
se ha podrido, bajo la tierra,
junto a sus cuerpos que ya no lo eran
—los vi, no lo eran—
en las infinitas últimas horas o días o meses
en que estaban dedicados a morir.

²⁷⁰ En la reproducción del poema en *Un modo de decir* no aparece la dedicatoria.

¿De qué he hablado hasta ahora
 si no he podido hablar de ellos
 como fueron, de verdad,
 como pisaban y reían,
 de qué?
 Si todas estas palabras que me sé
 no pueden ni siquiera iluminar un cuarto pequeño
 como entraba el sol aquella tarde
 y yo miraba sus dientes
 y me sentía niño
 campo
 postre.
 Si todas estas palabras, las que me sé
 y las que busco
 no pueden ni siquiera calentar un poco
 como calentaba su piel, de cerca
 De qué carajos he hablado si no he sido capaz
 de decir cómo los quise
 y que aún, por la tarde, hoy Domingo,
 a solas
 he cogido su mano
 y he andado con ellos, despacio,
 alrededor de la lámpara.

VIAJE

A GABO Y MERCEDES²⁷¹

Escucho todavía el tren que me ha traído
 a través de la noche
 hasta esta noche.
 Estoy a tantos años de mi hogar
 a tantos años de la luz
 a tantos años de tanta esperanza hecha pedazos
 y sólo escucho el silbato
 tan alto por la noche, tan lejos por la noche.
 ¡Oh tanto y tan largo viaje para sólo viajar
 lejos de casa,
 tanto y tan largo viaje para sólo alejarse,

²⁷¹ En la reproducción del poema en *Un modo de decir* no aparece la dedicatoria.

para sólo exilarse de uno mismo!
Y llevar tanto bulto de recuerdo y de olvido
tantos años de vida entre estaciones,
tanta inútil nostalgia y no llegar aún
donde poder bajar
—quizás sólo a estirar las piernas
a beber agua, a fumarse un cigarro—
para poder dejar en este tren un rato
tanto cansancio de tanto y tan largo viaje
que no acaba.

CITA

Antes de que me traicione el cuerpo,
con sus males, con su desoladora caída,
quisiera andar el mundo
algunas partes del mundo en que me espera
el niño que soñaba mis pisadas
mi gesto de hombre, mis manos, el tabaco.

He estado en muchas partes, invitado,
por un vasto tablero de mañanas
donde grandes jugaban
el juego incomprensible de su vida,
de su amor, de su miedo y de su muerte,
Aún llevo en la memoria sus palabras
como grandes semanas deshiladas.
Hoy quiero cumplir ante sus ojos idos
ante el espacio en que fueron sus voces
mi cita con la edad,
regresar a las calles que asieron
como riendas, como un querer perdido, como el aire,
volver la esquina de mi edad
ver desde mi estatura toda la tarde entera
entretejida de ellos y mi vida.

2. DENTRO Y FUERA DE CASA*DEL SILENCIO*²⁷²

En los cafés del mundo un desorden de palabras
 palpita por el aire y muere al tocar la luz.
 El mar, en las costas lejanas, embiste su materia
 en grave resonar y sin sentido.
 Sólo el silencio mide,
 y bajo el transparente soplo del alisio
 el velero y su estela significan
 —como el hombre cuando camina un rato
 y se fuma un cigarro
 y ha dejado de llover y la ciudad huele y canta
 sin palabras.

Porque las horas todas galopan por el ruido
 y se vacían de sí mismas
 (y sólo queda el apresado rodar
 de una semilla en su vaina pulida)
 pero se aquietan en la pausa,
 como un corazón apaciguado
 en el misterio oscuro de los pechos
 que son su cielo y casa, su pan y vino
 y donde el tiempo sopla
 por las abiertas velas del barco que llevamos por adentro
 —el mismo, de papel, que mirábamos correr por el arroyo
 junto a la acera, un día.

EL SOLITARIO

Solitario
 que frecuentas los vestíbulos de los grandes hoteles
 los huecos de las despedidas en los aeropuertos
 el rumor de los bares, los sábados de noche,
 el inacabable tintineo de las cafeterías
 el sordo rumor de los estacionamientos

²⁷² ²⁷² Precede a este poema "Sentarse aquí otra vez" del poemario *Estar aquí* (1966).

el silencio glacial del aire acondicionado
la larga lengua de las llantas sobre el piso mojado
en las parpardeantes avenidas,
el infinito cruce de hombres y mujeres
que podrían detenerse
y mirarse a los ojos
mano en la mano hacia fuera del tiempo.

Busca el amor, los ojos brillantes del amor
oculto como un ciervo bajo el bosque,
busca el amor, la fiebre y la paz del amor
que abrirán sus velas por tu pecho
y te navegarán.
Busca el amor, abandona el espacio
donde pasa la sombra el eco de la vida
busca el amor oh triste
busca el amor
yo sé lo que te digo.

HOY, EN EL CEMENTERIO

Hoy, en el cementerio, hacía calor y en un cielo
transparente y azul cruzaban, altos aviones.
Vi en el suelo unos dibujos en tiza, hechos por niños,
y era hermoso verlos allí, y mucha gente se volvía a mirarlos
Y sonreía
(o tal vez me lo imagino porque yo sonreí).

Los sepultureros son en realidad como campesinos y albañiles
de grandes manos fuertes y callosas,
sombrosos de petate y camisas de mezclilla o blancas, remangadas,
y manejan jóvenes ladrillos y el cemento
con gestos hábiles y familiares
y remueven la tierra con grandes paletadas
que le devuelven su olor a campo, sus terrones
Había abejas, y yo recordé haber querido poner una colmena
sobre la tumba de mi padre, hace ya muchos años.
A los lejos subía el humo blanco y gris de las fábricas
que señalaban el fin de los suburbios.

En realidad nada era triste, excepto este desolador vacío
en nuestros corazones.

POEMA ES...

A MARIA ISABEL²⁷³

Es este un escribir para el silencio
que nace del papel entre cada palabra
es convocar los nombres de las cosas
y levantar con ellos
el grande edificio de su ausencia
es ir tejiendo alrededor del aire
la red de la distancia y la nostalgia,
al fin es ir quitando del mundo as palabras
y ponerlas aquí
para dejar desnudo lo que cuenta:
nosotros, vosotros, ellos,
este vasto latido de pronombres
que me llena la noche
con los rostros de todos los que quiero. ²⁷⁴

PIENSO EN LAS AZALEAS...

Pienso en las azaleas,
En su nombre de humedad cansada
En la melancolía cuyo dolor no se cura jamás
Ni con el viento
Ni con el agua
Ni con la ropa limpia.

Pienso en las azaleas,
En el tiempo que se nos deshace
Como papel mojado
En las palabras
Que cubren el suelo del otoño.

²⁷³ En el poemario *Un modo de decir*, donde se reproduce, no aparece la dedicatoria.

²⁷⁴ Tras este poema se reproduce "Vida" del poemario *Estar aquí* (1966)

Pienso en las azáleas
 Sin que sirva de nada.
 La tarde pasa y va por los cuartos del mundo
 Que esperan el amor
 deshabitados.

VOCES

A ÁLVARO Y CARMEN

Hoy, como otras veces, un amigo ha leído cosas tuyas
 y hemos salido a la noche todos juntos.
 El mundo estaba aquí, como otras veces,
 pequeño y aquí en medio de la oscuridad
 que amparaba el sueño de tantos desconocidos
 a nuestro alrededor, tras las ventanas,
 fachada tras fachada tocadas por nuestras voces
 como otras voces que a veces han pasado con su mundo
 por mi calle
 y no sabremos nunca quién hablaba
 a esas horas.

Y yo pensaba en otros amigos que pudieron estar aquí
 y hoy están lejos,
 detrás de otras fachadas,
 quizás despiertos, quizás pensando en nosotros
 al escuchar otras voces que pasan y se alejan
 por sus calles, sus lejanas calles,
 a estas horas.

YA SABÍAS...

A F. SCOTT FITZGERALD

Ya sabías, algo en ti lo sabía
 que todo lo mirado es ya nostalgia
 que toda espera es la espera de un recuerdo.

Ya sabías, oh revisitador, que no hay una segunda vez
 sino otra y otra primera
 y que nunca se aprende

y que el doliente corazón es a la vez el mismo
que sube hasta las vastas terrazas de la fiesta
y las promesas
ya cargado de sombra.
Ya lo sabías, ya todo lo sabías sin saberlo
y por eso no entendiste quizás
hasta el final
ese tan ensanchado atardecer
dentro de un fruto verde—o lo creías—
y acaso pensaste que era una enfermedad,
una debilidad, una cobardía o algo ajeno
esa punzante y lenta música lejana
como el olor almendro.

La noche no era ya joven
ni anterior a otro día, ni pasaba;
era algo que venía, algo que se quedaba,
una tristeza familiar
—quizás lo poco que es solamente de uno
y que por eso vuelvo.

Habías llegado a casa y no sabías qué hacer
en un tan breve tiempo.
Y sin embargo lo habías citado,
Lo habías escrito,
hasta lo habías olvidado.

Tierna es la noche, tierna es la noche
entre lo recobrado siempre a medias,
en el silenciosos estrépito de este fugaz instante
que siempre se nos pasa.

SOMEWHERE MAN

A JOHN LENNON
PAUL MCCARTNEY
GEORGE HARRISON
RIGO STARR

Ahora que ya no la tengo
miro la juventud
y me siento más cerca que nunca
de su risa tan torpe y tan perfecta,
de esa ceguera que atraviesa paredes
con su afilada lucidez,
de ese temblor que pisa el esplendor de la hierba
con la seguridad de los grandes carnívoros,
de ese faltarle todo
y ese tener de sobra.

Y yo recuerdo las encrespadas olas
—verdes, atravesadas de luz—
golpeando sin cesar contra mi pecho
ante un cielo abierto y más abierto
y una paz inmensa y sin sosiego.

Oh corrompida madurez,
amarga y pequeña sabiduría
que sabe qué se esconde en los espejos
y hábilmente sospecha lo peor
y sabe defenderse;
yo no.
Sea bienvenida, oh bienvenida,
esta risa que hoy sube por mis años
a despertar en mí
al hermano dormido.

*EL CAZADOR SOLITARIO*A CARSON McCULLERS
IN MEMORIAM

Sí, el corazón es un cazador solitario
que camina despacio por los parques de la noche.

No hay que cejar, en algún sitio
un puente conduce hacia algún sitio
por encima del humo de los trenes tardíos
por encima del pasto después de la lluvia
por encima de la grava silenciosa
y de las fuentes abandonadas.

En algún sitio, quizás en otro tiempo
—y arde súbitamente la esperanza—
quizás en otro espacio
—y no sabemos todavía el camino.

La noche es larga de farol en farol
de calle en calle
buscando la ventana que un ser desconocido
ha dejado encendida para nosotros a estas horas,
buscando la habitación tras la ventana
buscando en la habitación ese calor que deja
un cuerpo humano
buscando en el calor las amarillas flores
de repente
de una sonrisa que dice bienvenido.

IN MEMORIAM

Trane ha muerto, John Coltrane,
como si nuevamente
hubieran muerto Charlie Parker
y Eric Dolphy.
Una vez más alguien deja de buscar
en el sonido
ese lugar donde se alcanza el silencio
en un solo fugaz irrepitible instante

ya para siempre desaparecido
como quedan el mármol y el granito.

Buscaban la fijeza en el río que nunca se repite
ese latido en donde el corazón se vuelve inmóvil,
alcanzado.

Una vez más alguien deja e buscar
y nosotros dejamos de encontrar
en la fijeza
el movimiento que nos acorda al mundo
y a su pulso.

In memoriam, esa inútil memoria
ya vacía,
porque en ella, a pesar de los discos,
a pesar de las notas sabidas de memoria
de ese rozar el todo
de ese increíble maravilloso casi,
ya no volverán
oh the sound oh the search
de Parker, de Dolphy, de Trane,
John Coltrane.

IMAGEN DE CHOPIN

A JULIÁN Y TANGUI

Se sienta,
lleva en él un estanque de sombra
como un cuerpo dormido, antes del sueño.

Lentamente tantea
un escondido mapa por los dedos
que despierta en el agua la luz justa,
vago temblor de joya
en su nivel suspensa.

Debajo de esta luz deja la sombra
donde respira el tiempo
dilata mareas,

en el hondo silencio
medio desde arriba por estrellas,
medido en trazo claro
como un final de lluvia
gota a gota.

VUELTA

Por el valle sube el gris azulado de la tarde
y la extraña tristeza del campo sin sentido,
despojados del sol, del advenir del día
—este estar de ida por todos los campos de la tierra
con sólo salir de la ciudad.

Ahora queda el valle en sí mismo, hecho materia
recostada, primera,
aprisionada por un tiempo fuera de todo pulso
de tan lento;
queda tan sólo tierra.

La noche es natural aquí, todo lo cierra
sin mucha variación: una fugaz tormenta,
un rojo resplandor,
un ostentoso juego de nubes coronadas de luz
como en un canto
son modos de adornar un solo golpe:
el grave son, el retumbar callado
de la sombra, el cielo negro y ciego
sobre la terca tierra
(nosotros, en el coche, la cruzamos,
le hemos robado lo mismo que trajimos de mañana:
este dar vida al aire que nos une,
este algo distinto pasará hoy, todo está nuevo).

DE NUEVA YORK

El alba despierta la inmensa poesía de esta ciudad
espacio de nostalgia.
Amor me llegas por los vidrios azules

de todas las ventanas,
por la canción pequeña,
por las interminables avenidas de esta isla sin mar
de esta ciudad de cielos desbocados
y ardillas en mi corazón.

Oh taxis amarillos como estar tu conmigo por el alba,
oh taxis amarillos como estar tu conmigo
por el inmenso parque de las camas!

Nueva York y tu cuerpo son lo mismo,
como salir temprano y cantar por las calles,
Nueva York y tu cuerpo son lo mismo,
como querer vivir entre el verano.

QUISIERA.

Quisiera ser poeta verdadero
y llevar en las manos las palabras
con qué nombrar las cosas
simplemente.

Quisiera rozar el mundo, sin tocarlo,
como el más fino polvo
o como el humo azul que sube del cigarro
en una habitación cerrada;
y quisiera también atravesarlo
como la silenciosa explosión del amor
en nuestros cuerpos,
el cegador instante que no cesa.

Quisiera hablar de las cosas, desgajar su silencio,
conocer los pequeños crujidos de los muebles
en la quietud del alma,
decir el peso de las piedras
el frío del metal cuando se vuelve ajeno
y la profundidad de la madera
que acude a nuestra mano como un perro.

Quisiera hablar del hombre, compañero de viaje,
hablar de este dolor y esta alegría
de despertar a la mañana clara
y de dar, bajo el oro del sol,
un corto paso más hacia la muerte.

Quisiera hablar de todo, hablar a todos
y que nadie dijera qué hermoso este poema
sino sencillamente esto es verdad.

Y AL ROMPER LA MENTIRA...

Y al romper la mentira
descubro otra mentira,
debajo de la máscara otra máscara y otra.
¿Habrá por fin un rostro al final del camino,
antes de quedar hecho pedazos de recuerdo
por tantos otros seres, cada quien a su modo,
en cada quien tan sólo una pequeña parte
quizás máscara aún?

Y esto que escribo ¿qué encubre, qué oculta?
¿cómo usar la palabra para nombrar lo cierto?
¿y si lo cierto es sólo máscara tras máscara,
la última descubriendo de nuevo la primera?

3. DURAR

24 DE MARZO DE 1967

HOW MANY ROADS MUST A MAN WALK UP
BEFORE THEY CALL HIM A MAN?
BOB DYLAN

Hoy cumplo cuarenta años
y ya tengo que hablar para el futuro,

darme cuanta²⁷⁵ del alba, cada día,
piedra de bulto en la verdad del tiempo
que deshace nostalgias y mentiras.
Tengo a mi cargo los seres que yo quiero,
mi casa y mi trabajo
y si soy portador de sombras y de muertos
he de saber donde dejarlos, cobijados
en un ya fijo amor, sin hurtarle calor a la mañana
que llega con su paso a darme la responsabilidad
de cada día.
Sé que añoro, y por mi voz el llanto subirá muchas veces
a verterme su vaso de tinieblas,
y tendré que beber, saber qué bebo
y dejar las tinieblas en su rincón oscuro
escondido en la casa de mis muertos.

He aquí la vida, incomprensible y dura
pero cierta.
Es hora de salir, cantan los gallos.
No todo es alegría, todo es; yo debo ser también
para poder decir mi nombre a quien me llame.

DURAR

Oh qué poco sabemos de todo esto.
Oigo la música y muerdo suavemente
la dorada ciruela de paz de este momento.
Oh que me fuera dado darle al tiempo
sus horas lentas, su don de este sosiego.
Saber amar, saber amar
sin este duro andamio de tropiezos.

Ser fruta al fin después del agrio
y verde crecimiento
desdoblar este instante, su premura,
en cielo vago y lento
y sentir mi saliva como en siesta
lejana de dejarse y de recuerdos.

²⁷⁵ [sic.] cuenta

Saber amar, saber amarse,
durar durar en gracia por el viento.

AQUÍ, DONDE ME VEN...

Aquí, donde me ven, yo también era joven como ellos
triste como ellos, eufórico como ellos
tan solo como están ellos
y sin saberlo, como ellos.
Y miraba la vida con su largo futuro
—ahora impreciso, medido sin saber la medida—
y nunca soñaba ser como soy ahora
y no haber cambiado tanto desde entonces:
triste
eufórico
solo
aunque sí he envejecido
y tengo ya una bastante grande experiencia
que no me ha servido para nada.

Aquí, donde me ven, todavía espero ser joven algún tiempo
y vivir algún tiempo todo lo que he dejado escapar
entre los dedos
entre los ojos
y sobre todo, sobre todo, por el corazón.
Que algo quede en él y en él asiente
y en él me dé el calor que necesito
para seguir hablando
para seguir viviendo
para ser una persona, un ser humano
que es a todo lo que aspiro,
y no es poco.

UN MOMENTO

Y la balanza se ha quedado quieta.

En el jardín las plantas silenciosas
apresan en su tinta la oscuridad total
del puro sueño en el que no se sueña.

Desasido, voy por el acantilado
del tiempo del reloj, el que es espacio
—en el cuarto está el otro, el que se enlaza
con la veta de la madera
con el vino que duerme en las barricas
con la playa lejana en que ulula la noche
hasta su destilar que es el silencio.

Afuera, en su forma más simple
está la eternidad, como una mancha inmóvil
toda negra.
Estoy entre los dos, como el instante,
y el papel es un cielo, un alto mediodía
donde la pluma tiende las gaviotas
¡palabras!

Pasado este momento vuelvo despacio al cuarto,
al sueño vivo de carne que se sueña,
apoyado el costado sobre las grandes olas
que me empujan al tiempo.

*ESPERA*²⁷⁶

En esta espera tierna, descontada del tiempo
gota a gota,
mientras la tarde acaba
se enciende tu sonrisa por mi pecho.
Oh tan delgado rayo de alegría
que puedes separar mi noche y día
y poner en los párpados del aire
un cielo azul que curva el horizonte,
un vuelo, la distancia
que recorre una alondra en la mañana.

²⁷⁶ En la reproducción de este poema en *Un modo de decir* (1975) se añade la dedicatoria "a un recuerdo".

HA LLOVIDO

Es hermoso empezar de nuevo cada día
y procurar el acto o la palabra
que nos finquen aquí, a darle luz al tiempo
que corre ciegamente a su rodar secreto.

Sólo el amor contesta a la sustancia opaca
y una sola sonrisa más ligera que el humo de un cigarro
deshace las oscuras preguntas que toda muerte pone
noche a noche en los cuartos.

No hay un tiempo de odiar
ni un tiempo de hacer daño
ni un tiempo para el reproche
ni un tiempo para los escombros.
Ha llovido, la leve telaraña hila su luz temblando,
cuajada de rocío,
como en este breve, esplendoroso corazón
que por la sombra andamos.

QUE NO VUELVAN...

Que no vuelvan los años, que no vuelvan
cargados de esperanza
de terrible esperanza.
Hoy quiero, piedra a piedra, edificar mi casa
por la calma,
ser otra vez lo que no supe ser
entre el fulgor y el viento, en lo triste del agua.
Hoy quiero edificar mi vida por el alba
—en equilibrio fiel
ya quemada la sangre de su paja.
Quiero cerrar mi puerta a los fantasmas
que llaman sin cesar por esta tarde larga,
ya demasiado larga.

HACER UN POEMA

Hacer un poema vivo, como una ventana
abierta sobre el mar
con ligeras cortinas que el aire balancee
y naranjas y sol
y espuma en la proa de los barcos.

hacer un poema en que las palabras
se queden en el cuarto
como las flores en la repisa
blancas
como la siesta
como el sabor de un vino, ligero en la cabeza.

Hacer un poema que empiece al terminarlo
y zumbe despacio como una tarde de verano,
como las vacaciones
como ir con el coche en carretera
descubriendo los pueblos y los valles.

Hacer un poema y darle la libertad
para que viva en otros
como la risa.

No dejar que caigan las palabras
hermosas y tristes
como se cae el polvo del ala de una mariposa
como una colección de sellos
como la mancha de una lágrima sobre una carta
como la ropa usada
como el polvo que fue roca, piedra y arena
como la tinta sobre un viejo cuaderno
como una moneda de otro país desconocido.

Hacer un poema como se lanza un pájaro al aire
como llevar a un hijo a que juegue en el parque
como empezar una semana
como el amor.

OH NACER CON DOLOR...

Oh nacer con dolor
y no saber hablar ante las cosas
que el aire leve mece
en el dorado ser de la mañana.
Ancho es el valle y tiemblan
las hojas de la vida
y yo, tan viejo y nuevo,
quisiera hablar, no puedo
quisiera hablar, no puedo
quisiera hablar.

¿Cómo he podido estar aquí sin ver nada de todo esto
un solo día?
¿Cómo he podido tirar tanta belleza
tanta fruta de tiempo a mí ofrecida
por cada tarde suave, por el dorado brillo
de las nubes
al final de las calles?

¿Cómo he podido tirar tanta canción
tanto vasto latido
tanto mi amor cerrado y defendido
noche tras noche
año tras año
siglo tras siglo?

¡Cuánto mar he dejado a mis espaldas
v cuánto hermoso campo, cuánta tierra
fértil de ríos, perfumada de palmas y de frutas!

Cuánto tiempo sin verte, oh mundo mío, mío,
que he tirado en papeles ,
que he quemado en palabras y ceniza.
Cuánto tiempo sin verte,
cuánto tiempo...
Oh dame una ocasión, espera un poco,
una sola ocasión
de dar algo de este amor que me ahoga en el pecho
antes de haberme equivocado para siempre.

UN CAMPO DE BATALLA

Hoy, levemente desasido,
miro a mi alrededor el desolado campo de batalla.
Han rodado las horas de tanta gente amiga
por el áspera hierba que se extiende
de tarde en tarde a tardes sin descanso
y llueve tanto sobre su soledad
que la vuelve madera.

Cruelles y precisas son las horas
y el pico de las aves
y yo miro los ojos conocidos
donde el pánico lento invade como un atardecer
toda la casa
hasta perderse en los largos corredores
que conducen allá, adonde no se nombra
ni se enciende la luz.
Y yo miro los ojos conocidos
en que se pudre el tiempo
hacia un duro cristal en su mirada
y sólo me queda quererlos
como nunca los quise cuando andábamos juntos
—como otros—
y odiar la sombra que los invade
y respetar su intocable destrucción
con el sabor amargo de la acelga
interminable.

ESTOS ÚLTIMOS AÑOS...

Estos últimos años yo he aprendido muchas cosas
después de haber oído, a mediodía,
un silencio estrépito
un derrumbe de bolos sin sonido
un lento desgarrarse de la tela del tiempo
un largo grito mudo por la grieta del miedo
que todo lo atraviesa
como la luz la inútil voluntad del vidrio.

Si, estos últimos años yo he aprendido
poco a poco a mirar y ver las cosas:
los girones de nube entre los corazones
el gemido del viento sobre los llanos de tanta soledad
y el niño que se oculta en el desván.

Al irse amueblado el cuarto de mi alma
he visto el desamparo y las desnudas duelas
de las casas vacías
las huellas de los cuadros sobre el muro
y los viejos periódicos en un rincón del piso,
he visto las botellas de la leche,
la hoja de afeitar en la repisa
y la mancha amarilla del agua más remota
entre un polvo de cal, en el lavabo.

He visto todo eso, y he escuchado la voz
de los que me hablan
y por primera vez he comprendido algo
de lo que tanto tiempo quise a mi vez decir.

A MI HIJO

Diego, hijo mío,
hoy quisiera escribirte un poema de amor,
un poema que dijera un poco
del cielo que me abres por este difícil corazón
de rota alfarería.

Sé que no puedo, como la torpe mano
no alcanza a trasvasar en la caricia
estas aguas doradas que me llenan
como tu cara al viento.
Henchido estoy de ti,
como el pájaro henchido está del vuelo.
Quisiera darte el mundo,
su camino derecho,
sus noches con la paz más dulce de tus sueños,
la aventura de ser,
la libertad, mi pecho.

BUENOS DÍAS

Buenos días, mundo apretado y difícil,
mundo terrible, mundo.
Hoy hay amor dentro del aire que me llena el pecho
y en mi pulso
y hoy veo la luz como si fuera una mañana sin gastar
por tanto año perdido
echado al tiempo como los trapos y los papeles.
Estoy naciendo al fin de mi memoria
a todo lo que es, y a todo lo que fue
que empieza a ser, ahora, verdadero
después de haber sido arrastrado por todas las calles de la noche,
por todas las alcantarillas, por el polvo del polvo,
por el hambre que no acaba y se devora a sí misma.
Estoy naciendo, oh luz, a vislumbrar el primer temblor apenas gris
de la aurora.

LIBERTAD

¡Oh libertad, nostalgia del mar verde
desmelenada espuma que corre con el viento,
cuerpo desnudo contra el desnudo cuerpo de la costa!
Así quiero la vida, así quiero mi pecho,
ola tras ola, latiendo desbocada
hasta el descanso suave de la arena

jugando allí, despacio, bajo el sol,
con tu yaciente lacia cabellera.
Quiero el vasto silencio de la tarde
cruzada de veleros, madura y fatigada
sobre la almohada blanda de la playa,
ya mi cuerpo en reposo, dejado al manso empuje
de las olas.

Quiero sentir la curva de la tarde
como tu suave cuerpo, oscurecido de paz y de recuerdo,
donde empieza a brillar ese primer lucero
que fija todo el cielo.

Oh libertad de estar ya de de regreso
como el camino a casa, la ventana encendida,
tus párpados cerrados, cruzando lentamente
el otro vasto mar, el de tu sueño.

UN MODO DE DECIR

I. UN MODO DE DECIR

UN MODO DE DECIR

Escribir poesía es hablar de huecos y presencias,
de cosas que suceden
y de cierto color que da la vida
al cuerpo de la mañana o la madera.

Escribir poesía es un modo de decir
como ha pasado el tiempo por nosotros
y cual su sedimento de rumores
en ese olvido oscuro que llevamos por dentro
y donde despertamos cada noche
y escuchamos los trenes que se alejan.

Escribir poesía es haber visto, desde la cima de la infancia,
la esperanza que nos amanecía
y haber sentido ese sordo dolor entre los huesos
de que el amor es cosa que se pierde.

Y es muchas cosas más, tejidas en el tiempo,
tardes de lluvia o sol a bofetadas,
salas de espera y dunas y amores y hospitales,
cuerpos del ser, memoria de los vientos.
Escribir poesía es silencio y palabras,
un modo de decir que estamos existiendo
y que esperamos a que empiece la vida,
y que se nos acaba.

ESTAR AQUÍ²⁷⁷

Este afán de decir
y este tropiezo

Con las velas hinchidas de nostalgia
y de un antiguo amor que no fue usado
subo desde la lejana distancia de mí mismo
al encuentro del tiempo
y su cuerpo fugaz y desatado.

Quiero nombrar las cosas, su materia
que late en mi garganta,
asirlas de palabras,
penetrar en su estancia
y hacer mi vida en ellas
acordando mi pulso a su cadencia.

Quiero estar, estar aquí por fin,
quedarme estando
y no sentir mi sombra
que pesa hacia la nada.

²⁷⁷ Preceden los poemas "Todo comienza" (pp.10-11), "Apenas, tan apenas..." (pp. 12-13), "Sentarse aquí otra vez..."(p. 14), "Poema es" y "Hacer un poema" de *Haber estado allí* (1966)

II. EL TIEMPO Y LO QUE PASADEL TIEMPO²⁷⁸*a Emilio García Riera*

A cierta edad, una cierta distancia de las cosas
se establece.

No volver a sufrir la misma entrega, la misma separación
de la materia amada,
esa despoblación de la presencia,
esa decoloración de la mañana,
aquel largo dolor y su impaciencia.

Ya no. Es cierto que algo familiar se pierde
que nos acompañó desde la infancia:
el sueño antiguo de que todo dure
y de sentir nuestro peso en nuestra herida.

Pero a cambio hemos ganado el aire,
su modificación cruzando el día,
sus distintos colores y su curva constante:
un nuevo ser de tiempo que se goza
como arena caliente entre las manos
—y que vuelve a empezar, filtrando más despacio cada grano,
hasta sentirlos todos en las yemas
y hasta sentir su ausencia, ya agotados.

A cierta edad empiezo a amar de nuevo
de distinta manera:
a amar lo que transcurre y lo que al fin se pierde,
a amarlo porque es otro
Y porque dura, afuera, y porque acaba.
Su duración me da mi residencia
que es cambio al fin, otoño de presencia;
su fin le da calor, y su distancia
me establece en el mundo
estando, estando más acá de la muerte

²⁷⁸ Comparte título con uno poema incluido en *Estar aquí* (1966), ratificando el interés temático. A continuación, aparecen los poemas "Recuerdos", que casualmente se dedica también a Emilio García Riera como "Del tiempo", pero en esta versión no aparece la dedicatoria; "Cita", "Hoy domingo", "Inventario" del poemario *Haber estado allí* (1970), y "Uno se ha acostumbrado..." del poemario *Seis poemas al margen* (1972)

que no será ya nunca una sorpresa.

ESO

Un día esperamos la Navidad
con su explosión de silenciosa luz
y en los altos pasillos de un alba dilatada
el esplendor de la sorpresa y el regalo;
y no era eso.

Un día esperamos el latir de una mano y en un beso
Conocer de una muchacha el ligero sabor
De vino entre los labios y campanas,
Y más tarde un cuerpo de mujer, sueño inimaginado
Hecho de noche y viento,
De mar inacabable, de ancla y centro;
Y no era eso.

Al paso de mujeres, esperamos también
De nuestras propias manos
Hecha palabra o libro la materia
De un sueño muy antiguo;
Y no era eso.

Y de los años esperamos una más lenta brisa,
Un cierto peso de manzana oscura
Y el signo de las voces
Por las habitaciones en las que pulsa el tiempo;
Y no ha sido eso.

No esperamos la muerte.

ANOCHECER

Es hora de cerrar
y la ciudad entera, tocada por la noche,
late como un gran animal de fósforo marino.
Es hora de cerrar, es hora de salir hacia la vida,
y despierta un galope de ilusiones
del fulgurante amor o la larga conversación
mirándonos los ojos

en cafés donde pasa un momento el infinito
—y sentimos que vamos a durar
que vamos a durar más allá del cielo, de los árboles,
de todas las canciones que cantan por la radio.
Es la hora en que todas las muchachas llevan gabardina,
cuando todo es posible y la sombra está abierta
Como corre un caballo
como soplan los vientos del verano.
Es la hora poderosa del antes
y sus anuncios que giran, luminosos,
cuando la vida llega llega con el cabello suelto
entre gotas de lluvia
y el son de sus tacones en la acera.
Es la hora de perderse entre las cosas
como el cielo se pierde por las avenidas
donde largas manadas de luz roja
se alejan hacia la inmovilidad de los suburbios.
Aquí es la hora de amar
o de querer amar
y de buscar por las altas ventanas de la noche sonora
una hermosa pelota de colores
que rebota y rebota.

EN LOS CAFÉS

Estamos aquí varios y juntos otra vez, sentados frente a una mesa,
esperando el milagro del amor
la ascunción de la carne a ese temblor tan alto que nos llena.

Hablamos, hablamos larga y ansiosamente,
hablamos
y las palabras desgastan poco a poco
las hermosas aristas de este sueño.
La piedra se va puliendo,
el corazón se aquieta,
El tiempo y el café van tomando despacio su nivel, su lento frío.
La realidad emerge entre platos y tazas
y un olor se deshace tarde y de colillas.
Llega otra vez la espera, las horas grises de la noche

la soledad en la sombra.

Nos decimos adiós, hasta mañana.

Esta fue hoy, como ayer, como otras tantas veces
nuestra casa.

Volveremos mañana a la larga desesperación
de la esperanza.

LOS PATIOS²⁷⁹

Y a fuerza de querer uno se va gastando
como un papel en el que nadie escribe,
y este dolor de Mel y de ventanas
se hace silencio y yeso y patio oscuro
donde la vida borra lentamente
viejas cosas escritas en los muros.

¡Oh patios del amor, escondidos del aire,
donde mi corazón buscaba a tientas
la distancia del mundo
y la caliente arena de las playas!

¡Oh patios, la estancia más antigua de mis sueños
y una fiebre esparcida por los huesos
como el lento dolor del crecimiento!

Allí estáis, todavía,
iguales a la lluvia y el recuerdo
con un polvo más fino
y la piedra más lisa por el tiempo,
iguales, sin tocar,
tan sólo usados una vez con todo el alma
en el tenaz empeño de encontrar la vida.

²⁷⁹ Tras este poema se reproduce "Que no vuelvan" del poemario *Haber estado allí* (1970).

CERCA DE OCHO AÑOS

Yo he bajado una vez
por la oscura escalera
y he visto la locura
con la terrible cara de mí mismo.

He llorado inacabables horas
por las largas veredas del ocaso
y he mirado las mañanas vacías de todo ser.

Y muchas veces, sí muchas veces,
no he podido soportar
ni un minuto, ni un segundo, ni un instante más.

Pero me he afeitado cada mañana
aún en los lívidos días
en que la ventana se abre sobre la nada
y me he vestido
y he salido a la calle
y he ido a psicoanálisis cerca de ocho años
y hoy estoy vivo
y tengo esperanza.

ESE RARO MOMENTO

a Ana Luisa Liguori

Y luego, cuando no lo esperábamos,
hay a veces ese raro momento
en el que se descubre a otra persona:
ese inmenso paisaje, ese bazar de baratijas y diamantes
ese barco de vela y esa pequeña caja de cartón
que son otra persona.

Y allí, en la inaugurada estancia de los ojos
y entre palabras que parecen recuerdos y delfines
es compartir
—como dos viajeros encontrados de noche
comparten pan y vino y el fuego y el contraste—

compartir, digo, este oscuro valor de estar viviendo.

Por esta vida incierta, tan de noche,
en mirar y decir se teje entre las migas y los vasos vacíos
y en el reloj el ruido de las horas
—cuando no lo esperábamos
ese raro momento
de algo gozoso y grave llamado
—no existe otra palabra—
comunión.

A ROSARIO CASTELLANOS

Hoy, pensando en tu muerte Chayo, me doy cuenta
de que nos conocimos en verdad muy poco:
una de las charlas a veces, antes de empezar la vida de a de veras,
una excursión adolescente en la que me gustaste,
años de breves encuentros entre gentes y voces
y ya.

Y hoy, pensando en tu muerte en tu estúpida muerte
me doy cuenta
de que dejaste toda una vida atrás
—como la mía —
y que sentiste cosas que las que yo siento ahora al escribirte:
el calor de la tarde, el sabor del café, el tiempo en las terrazas,
y el miedo y el amor y la sospecha inacabable
acerca de todo esto y de su oscuro fondo y su sentido.
(He oído algunos versos tuyos por la radio,
me gustan, hablan de ti,
hablan de lo que al fin sabías
o ibas sabiendo, año con año, arruga con arruga,
en la luz de los ojos y en palabras).

Y hoy, pensando en tu muerte y en tus versos, me doy cuenta
de que quedó pendiente
una larga conversación entre nosotros.
Quizás nos hubiéramos hecho más amigos,
quizás no.

Pero todo, todo, se ha convertido en nunca.

MARTA

a *Marta Lamas*

La fragilidad de tu sonrisa
es como uno de esos días de primavera anticipada
aún cercada por el frío viento transparente
del ya tan largo invierno.

Te cruzan los caminos como a un bosque,
llama de lamparilla que atraviesa la noche
llevada por tu mano
 tan delgada
y por tu incierto y decidido paso.

Y llena de un calor desmelenado
puede abrir un día
al torrente de sol de algún verano
la gran casa de cal que lleva dentro.

ESPERANDO EL DOMINGO

Súbitamente conmovido por algo que me dicen,
por un tono de voz,
por alguna cosa que desconozco
pero que, dentro de mí, resuena tanto
me doy cuenta de que todavía estoy esperando
que me quieran,
todavía estoy esperando a quien
después de la infancia
vendrá a substituir y modificar a mis padres,
todavía estoy esperando a quien contarle mi vida
a quien mostrarle mi vida
a quien decirle mira lo que estoy haciendo.

Qué difícil es ese niño pequeño
que todos llevamos dentro
y que sigue esperando el Domingo

que alguien, no sé cuándo ni cómo,
le prometió.
Y uno pasa la vida creciendo y disfrazado
y troncando todo lo que esperamos
por lo que se nos da
y esperando aún que algún día alguien
—y de allí debe haber surgido la idea de Dios—
nos diga ven niño
ahora sí te voy a hacer caso.

OCTUBRE

Una grieta de invierno, en este octubre
me arremolina el tiempo en la garganta.
Con un sabor de sopa y de lana mojada
oigo a mis padres, vivos, hablar junto a la lámpara.
En un instante fijo, detenido,
soy, sigo siendo el niño asomado a la tarde
de ese mundo tan grande y esperanzas
(hoy como desde el revés de un catalejo, lejos,
pequeño como una almendra en el recuerdo).

¡Y cuántas cosas fui que nunca fueron!
Esperando que llegaran los días de vivir
esperando el gran advenimiento,
la inauguración del ser sobre esta tierra.

Pero no hubo fiesta, eran días como los demás
que yo tenía que reconocer y se me fueron.
Y ahora es cuando pesan, todos juntos,
como una bola henchida de monedas
sin curso, de otras lenguas.

OTRA VEZ

Y de repente,
en medio de un olor de hojas quemadas

y de un cristal de bruma,
es otra vez Navidad
y luces en las calles
y tiendas afiebradas
Y en los ojos de los niños un poco de vértigo
aunque en el fondo sepan que serán decepcionados
—pues lo que en realidad quieren es ser grandes
y tener cosas de verdad.

Es uno, saber
que hace mucho que uno no cree en esto
—ni la efímera alegría—
ni en otras muchas cosas.
Pero es necesario jugar un poco
para que no rechine y se quiebre
este acuerdo sin grandes esperanzas
y porque de todos modos hay antiguos sabores
—turrón, vino, castañas—
que no se pueden evitar
como ese momento, inevitablemente conmovidos,
en que abrazamos amigos que nunca vemos
y que probablemente hemos querido
en algún instante del camino.

AQUÍ SENTADO

Sobre la mesa, en mi alma,
estoy mirando hoy la variada moneda de mi vida.

La suma no es gran cosa,
no representa una fortuna,
pero algunas monedas tienen un gran valor
por separado
según está el cambio de luminosas mañanas
apenas despuntadas,
de fulgurantes alegrías que nos desmadejaron
(antes de habernos dado cuenta de su paso)
y de tristezas no acabadas de creer
lentamente asimiladas —mucho tiempo después—

a los atardeceres y a la substancia oculta del otoño.

La variedad no es grande:

cosas que nos ocurren a los hombres

entre cuatro paredes

en la cale

o en el sueño

o en el espejo lívido del alba.

Todos las conocemos, más o menos.

Hoy me ha sucedido, entre esas cosas,

que hemos traído del sanatorio a mi segunda hija, Issa,

nacida hace tres días.

Está dormida, parece muy tranquila, su madre le sonríe.

Yo aquí sentado

en su nombre doy gracias.

ESTE MILAGRO

a Soren²⁸⁰

Miro a mis hijas y no comprendo bien

la parte de mi carne que está en ellas.

Si comprendo la especie,

lo inmemorial nacido en una cueva,

los instintos, el hambre o la saliva:

no comprendo otra parte:

este gesto súbitamente análogo, esta sonrisa,

cosas a veces mías

y a veces recibidas por mí

de otros seres que también me miraron

reconociendo en su propia existencia

mi misterio.

Ser donador y puente es

—no encuentro otra palabra—este milagro

que hoy tengo entre mis brazos

conmovido

y que irá su camino más allá de mi sombra.

Y este amor que yo siento no es solamente amor

²⁸⁰ Soren e Issa García-Ascot Ogarrio, fruto de su segundo matrimonio con Gina Ogarrio.

sino un empuje largo
 que viene por el tiempo de ola en ola
 y que sin fin repite sordamente el golpe de su espuma
 sobre este corazón, sobre esta playa
 dorada y pasajera.

CAMINO A CASA²⁸¹

Qué largo es el camino a casa,
 qué largo.
 Y yo he mirado todas sus señales
 todos sus indicios
 y he tratado de oler entre la brisa
 ese olor de reconocer
 de mar o hierba o pan caliente
 o sol sobre piedras
 o de ropa planchada
 ese olor que yo sepa que ese el olor de casa
 desde donde salí hace ya tanto tiempo
 y que busco y busco en vano
 hace ya tanto tiempo.
 solo sé que es mi casa
 y no sé dónde está
 solo sé que es mi casa
 Y descansar al menos una tarde muy larga
 mientras sobre las colinas el sol baja.
 y saber que he llegado donde alguien, desde dentro,
 me llame por mi nombre
 que tampoco conozco
 mi verdadero nombre
 que solo lo conocen en mi casa

DESPUÉS

Algún día, cuando haya terminado
 toda esta agitación que es el vivir,

²⁸¹ Tras este poema se reproduce "Hoy, en el cementerio" del poemario *Haber estado allí* (1970), "El grito", "Ventana" de *Seis poemas al margen* (1972), "Vida", "Pienso en las azaleas...", "Estos últimos años" y "De tanto pasar" pertenecientes a *Estar aquí* (1966).

Bajo una brisa fresca de mañana
Yo ya no estaré aquí.

Quedarán en la brisa breve de tiempo
El soplo del amor que una vez tuve,
Ciertas palabras, que tardarán más en desaparecer,
Un acomodo del aire por sitios en que pasaba,
Un alejarse lento de cosas que miraba.

Y después
nada.

III. LOS INSTANTES DEL AMOR

LOS INSTANTES DEL AMOR

Qué difícil pensar que esto es la vida
estos instantes precarios
como un delgado hilo de humo
borrado por el viento,
esta breve, tan breve felicidad
que nos pasa rozando
esta torpeza de no saber estar
con los seres que uno quiere
y no saber decir
y no saber callar
y perder nuestro tiempo
que es lo único que nos transcurre
y que al transcurrir también nos mata.
Qué difícil pensar que esto es todo
y que nada nos quedará
y nada nos llevaremos
y que aquellos instantes del amor
tan solo fueron eso: los instantes
en que creímos que el tiempo se paraba.

(Y se paraba

en aquellos instantes
se paraba.)

DEL AMOR

Qué sabor tan amargo
deja morder esta ternura y esta hermandad inmensa
que uno siente ciertas tardes
por todos los que se jodieron en su amor
antes o después o durante
—casi siempre durante y largo tiempo.

Y cuántos son, oh dios mío, cuántos son
que no volvieron nunca a conocer el sabor del verano
cuando se ablandaban las piernas
a la vista lejana de una prima
o ese loco corazón cuando nos habló súbitamente
la señora aquella
tanto tiempo soñada en la distancia, sin historia, sin meta,
sin sueños ni siquiera,
más que el temblor venido desde dónde
para llenar armarios y desvanes
y salones de clase y largos paseos en bicicleta.
Volver a conocer, ya con su peso grave de substancia
hecho ser, hecho persona con su nombre,
aquel correr de sienes por el viento
aquella boca seca, el dulcísimo miedo
de la misma presencia deseada hasta morir
y morir de vergüenza y de fulgores
del exceso de ser de esa presencia.

Vivir por una vez el sueño antiguo
recortado en papel, bailando al viento
y que pesó más, dentro,
que todo lo que después pasó en el tiempo
y creímos que era vida y era tan solo suceder,
nombres de cosas,
ramas que se movieron y pasaron su sombra

sobre la larga grava de este parque vacío.²⁸²

GINA, UN MOMENTO

Miro tus dientes, ríes
 y la mañana brilla y se evapora
 y yo no sé qué hacer con mis dos manos
 y se me vienen juntas las canciones
 y me atraviesan desbocados tranvías
 y palomas y dulces de colores
 disparatada música de pianolas, leve espuma
 banderas de papel y grandes barcos
 que bajan por los ríos.
 ¡Qué desorden de amor me dan tus grandes ojos
 tus grandes manos torpes
 tus pies de panadera campesina!
 La saliva me canta por la boca
 y salmones brillantes me salpican
 al ir saltando en mí sobre la espuma.

Cruza el momento, pasa,
 navegas por tu tiempo con tus abiertas velas
 yo me quedo tan lleno de campanas...

debe ser la alegría.

TÚ²⁸³

¿Y para qué ha de servir toda la poesía que yo he escrito
 y toda la poesía que he leído
 si hoy como todos los días en que miro tu risa de canción y de manzana,
 como todas las noches en que siento tu cuerpo a mi lado
 dormir como la tierra, como un establo, como el agua.
 si hoy, como todos los momentos en que quiero tocarte
 tan sólo para sentir una vez más que estás allí

²⁸² Tras este poema se reproduce "Durar", "De Nueva York" y "Espera" del poemario *Haber estado allí* (1970).

²⁸³ Comparte título con un poema incluido en *Un otoño en el aire* (1964).

que estás allí
que estás,
para qué ha de servir, digo, toda la poesía que yo he escrito
si no encuentro la manera de decirte de verdad
cómo te quiero?²⁸⁴
Porque te quiero como no sé querer,
como si tuviera de repente que escribir en una lengua desconocida
o fabricar un astrolabio o leer música
o ser como la yerba,
porque te quiero como si fuera sordo, o ciego
o enfermo de una inmensa torpeza milenaria
y sé tan sólo que en este pecho que cruzas como el aire
me quema este guijarro, esta playa, este pasillo del amor
que señala el centro de las cosas
tú,
el verano del ser sobre la tierra.

AMOR, YO TE SIGO...

Amor, yo te sigo la vida paso a paso
y esa tristeza tuya que no puedes decirme
la conozco.

Miro tu hermoso rostro
levemente borroso de dolor,
miro tus ojos que vagan profundos y distantes,
miro tu corazón tan malamente herido
y quisiera decirte todo lo que comprendo

y hoy no puedo decirlo
porque mi corazón debe de ser distancia,
saber que nadie apura a una manzana
a madurar
y que mi único presente
hecho con mis dos manos y con todo mi pecho
y mi dolor también como un lento cuchillo,
es sólo tiempo.

²⁸⁴ De nuevo, no aparece el signo de interrogación inicial

Y así vamos los dos, muy paso a paso,
unidos en el fondo del silencio
por la espera
como en una remota estación
la interminable noche del insomnio
al aguardar un tren
que pasa por aquí de madrugada.

NO QUIERO LA ESPERANZA

No quiero la esperanza, no la quiero
con sus hormigas brillantes
que nos roen
con su terrible vuelo desatado
sus fulgurantes horizontes
su sangre roja y dulce
mientras se desmoronan sin sonido
los grandes muros y las altas torres.
No, no quiero la esperanza
porque entre los escombros y el suspendido polvo
de los grandes derrumbes
no quiero una vez más quedar de pie
como un niño idiota
con los ojos de yeso
y una flor en la mano para nadie.

LAS COSAS SIN HACER

Al acabar lo nuestro
se me han de juntar en el dolor del aire
todas las cosas que quedaron sin hacer
suspensas en el tiempo, detenidas
como deslumbradas fotografías.
Cosas como unas flores blancas o la risa,
como un viaje lejano y despertar en un hotel
jóvenes de sorpresas y de azar,
cosas como Chapultepec en la mañana,

las Navidades y sus castañas de nostalgia
en la garganta,
las voces de las niñas por la casa,
un pastel, una tarde, en un café.
los libros como pan y como hiedra,
el placer de encontrarme por la calle,
un disco nuevo,
las noches de los cines, los amigos
y las horas sin nombre
en que sencillamente persistimos.
Cosas aún sin olor y cosas viejas
conocidas como el tacto de la lana.
Y amarnos
desde lo familiar y lo desconocido
de la sombra que duerme en nuestros cuerpos.
Cosas que quedaron por siempre sin hacer,
sin volver a hacer,
suspensas en mi carne y en la tuya
mientras nace de nuevo la mañana.

Y NUNCA MAS

Y nunca más y nunca
se volverán nuestros dedos a tocar
como un agujero
en la arena mojada de una playa.
Y nunca más y nunca
sentiré ese pájaro que aleteaba en mi corazón
al verte, inesperada, desde lejos
saliendo de un café comprando un libro
o llegando un poco tarde a nuestra cita.
Y nunca más y nunca
sentiré que tu cuerpo
es estanque de tiempo y estallido de luz
entre la sombra.
Y nunca más y nunca
latirás en la casa, por la noche,
como un vasto reloj
que señala las horas de la vida

Y nunca más y nunca y al fin nunca
regresarán aquellos días
que nosotros vivimos tan descuidadamente
como si no hubieran sido
oscura, cotidianamente, deslumbrantes.²⁸⁵

IV. OTROS LUGARES

D.F.

Esta ciudad ya es vieja
y en constante derrumbe y crecimiento
ha perdido sus aguas de memoria.

Esta ciudad ya es vieja,
vieja de cosas recientes, ya gastadas y rotas,
y de un polvo metálico y amargo
que cae como la sombra
(donde estaba la iglesia como un pan, las aguas frescas,
las tiendas de colores y olor a chile seco y naranjas).

Esta ciudad ya es vieja
y en su estanque de ruidos y cemento
se va desmoronando poco a poco
hacia el callar del muro y del olvido
(donde estaban las calles que pasamos,
la imagen de un amor entre un rumor de puestos y fritangas,
los nombres de las plazas
y nuestra juventud como un relámpago
entre sol de tortillas y voces de vecinas
en claros días como ropa tendida
cruzadas sus ventanas por canciones
en que se hablaba siempre de tus besos y el mar).

Esta ciudad ya es vieja
porque no tiene viento,
es decir que no tienen palabras sus mañanas.

²⁸⁵ Tras este poema se reproduce "Libertad", "Hubo una vez" del poemario *Haber estado allí* (1970) y "Del mar" del poemario *Seis poemas al margen* (1972).

ABRIL EN NUEVA YORK

Abril en Nueva York es un mes hecho a girones²⁸⁶ de sol y nieve
y alto cielo y azul y una niebla del siglo diecinueve.

Como un enorme tren, como un enorme barco
esta ciudad exhala un vapor muy blanco y silencioso
y se llena de gaviotas y de latas vacías.

Canta en mi corazón una canción antigua, de los treintas,
como la brisa joven de la tercera avenida
como un taxi amarillo que decidiera quedarse para siempre en Central Park
como la cara de la muchacha del subway
que se bajó demasiado pronto con sus libros debajo del brazo.

("Everything happens to me" se llama la canción)

Abril en Nueva York es volver a ser joven,
en la risa y el amor de Tangui y de Julián,
es la sonrisa egipcia de Yolanda
adolescente para siempre y sola
como un primer árbol en flor,
es la brisa de tarde del Caribe
que sopla desde la garganta de Marcia
y trastorna desde Manhattan a Queens las luces de los semáforos
y la orientación de las palomas
(mientras atraviesan el Village dos errantes judíos poetas y amigos míos
llamados Isaac Goldemberg y José Kozer).

Abril en Nueva York es un poema de amor hecho en graffiti
es el rostro de la joven que pintó Petrus Christus en Blue jeans,
es comer magdalenas con Proust en el olor del subway
y abrazar los hombros de Ajax y Diómedes en Shea Stadium.

Abril en Nueva York es también muchas cosas más
—de las que ocurren en Junio o en Noviembre—
pero ésas hoy no me interesan
aunque también son parte de mi vida.
porque hoy es dieciséis de Abril en Nueva York
y este es el mes más bello que ha cruzado, al azar,

²⁸⁶ [sic.] jirones

en medio de mi vida

LA PANNE

Las dunas del recuerdo se me extienden
entre un olor de sal, de espumas y de norte.

A través de los años, todavía,
los veleros de playa, desbocados,
me atraviesan los ojos como un filo
de delgadas gaviotas.

Desde Francia me llega, galopando,
la fina arena que el viento peina y clava
como un alfiletero en las desnudas piernas
con sandalias.

El mar, azul oscuro, azul glacial y plomo
rueda y se rompe, sordo, sobre la playa más larga
que han visto ojos de niño
mientras escudriñaban en las rocas
el diminuto camarón blancuzco
que convulsa la red con sus relámpagos.

Allí he vivido mis primeros recuerdos de salitre
y el olor del arenque en los tablones,
la lona color ladrillo bajo un sol de cerveza
y aquel silbante cielo
que desgarraba en flecos su dibujo.

Allí, en mañanas como palmadas de luz, salté por la sonora espuma
de un mar de tinta helada,
en lentas tardes curvas comí las cerezas ventrudas del verano,
en la grava hice un barco con cuerdas y maderas,
en malezas quemadas cogí saltamontes en cajas de cartón
y amé a un gran danés, callado, recio y bobo
que se acostaba junto a mí sobre la arena.

Otros mares he visto desde entonces, y su insolente azul

zumba en mis mediodías.

Pero no he vuelto a ver las largas dunas, las queridas dunas

mover su oscura cresta

bajo el viento de sal, de infancias y de norte.²⁸⁷

V. CUATRO HOMENAJES

Esta sección incluye los poemas "Imagen de Chopin", "Ya sabías", "In memoriam" y "El cazador solitario", todos ellos incluidos en el poemario *Haber estado allí* (1970).

POEMAS DE AMOR PERDIDO Y ENCONTRADO Y OTROS POEMAS

Este poemario apareció tres años después de *Un modo de decir*, en 1977. Se divide en cuatro secciones: "Final", "Intermedio", "Llegada a Teresa" y "Otros poemas".

I.FINAL

¿Qué mentiras esconden hoy tus ojos?

¿QUÉ MENTIRAS esconden hoy tus ojos
sinceros como el agua o como paja,
llenos de sombra vaga que interrogo
con la herida que queda en mi mirada?

Eres calor lejano, mal asido,
y que sube temblando en tu recuerdo
hasta mi corazón, en que yo fijo
tu imagen, la distancia en que te quiero.

Y eres también tu miedo, como un pozo
que centra su silencio en la mañana
y deposita sombra en cada gozo

²⁸⁷ Tras este poema se reproduce "El viaje", "La costa" —del poemario *Seis poemas al margen* (1972)— "Imagen de Chopin", "Ya sabías", "In memoriam", "El cazador solitario" del poemario *Haber estado allí* (1970).

y corta la caricia preparada
en mi mano, su gesto memorioso
que esperaba tu piel sobre mi cama.

Hoy Gina

HOY GINA, cuando pienso en ti
se me remueven cosas muy profundas
adentro de mi tiempo, en ese lugar
donde yaces desnuda, o donde callas
o donde hablamos interminablemente
o donde juegan las niñas con arena.

Te me has quedado
en la almendra del alma
en la melancolía y en la vaga alegría
que me sigue llenando cuando pienso en tu paso
y tu grácil torpeza
campesina y princesa
hecha de trigo y paja y terciopelo antiguo
y de jarras de barro y de nieblas de Whistler
y siega de verano y atardecer de otoño
delirios y pasteles, fresas con crema y sombras,
mujer tan sencilla y misteriosa
como una flor
como esa misma flor
guardada en tus libros sencillos y misteriosos como tú.
Tú que eres tú y a la vez no lo eres
por ser más tú que tú
yo sé que te he querido, te he querido,
y sé que en este tiempo y la distancia s
seguiremos queriendo nuestra ausencia.

Tú que no sabes

...Y LO QUE más me extraña de todo esto
es que nunca sabrás
ocurra lo que ocurra y ya vayamos juntos
o cada uno por su lado,
nunca sabrás, mujer.

No sabes el amor, el vasto amor,
su hierba de ternura, su transparente viento
de súbita alegría
sus grandes playas y sus pequeñas nueces
sus cintas de terciopelo antiguo, su olor a tinta violeta,
su peso de madera entre mis manos
su volar ligeramente torpe de paloma
y su nocturno resplandor de salvas.
Y lo que tú me importas y mi vida
y mis horas llenas de ti y mi silencio
hablando sin cesar contigo
y tu cintura entre mis brazos
y tu pecho de miel y de cosecha
y tus caderas y tu olor de cosa fresca
niña y mujer, de amanecer y pan y de todas las noches
y tu sonrisa como todos los soles del verano
y tus palabras, como frutas o manos tus palabras
y todo...
...lo que tu no sabrás ni entenderás
tonta mujer que quise
y que no sabe.

Despedidas

TODAS las despedidas llevan dentro
este mismo silencio
como un banco de hielo a la deriva.

Rodeados de aeropuertos, de calles a las doce,
de máquinas de escribir o ruidos de cubiertos,
gritos de vendedores, altavoces o timbres, teléfonos y niños
la pareja se mira en el mismo silencio
con que mañana se irá virtiendo el alba
por la cortina entreabierta,
con que, más tarde, verán aquella foto
o encontrarán un peine i una llave,
con que, por fin, escucharán ya noche
aquel concierto o el zumbido del elevador.

Todas las despedidas llevan dentro
el silencio absoluto de la muerte,
el eterno momento suspendido
en que, en cámara lenta,
vemos caer, infinitamente desgarrados,
una gota
o el saltador de garrocha
que
no
pasó
la
barra.

II. INTERMEDIO

Primera impresión

TU VOZ, primero,
ese claro cristal inteligente
atravesado de presencia viva
y de penumbra —curiosamente abierta—
a minuciosas y entrañables melancolías.
Ese raro equilibrio en que te mueves
de valor vulnerable, de frágil fortaleza
recta, entera.
Todo, difícil de explicar porque me es nuevo

y porque también sospecho que hay algo en ti
 que siempre será nuevo
 (como el tiempo se vuelve más ligero
 en el aire que pasa en tu sonrisa).
 Tus ojos que no sé, tus bellas manos, tus exactas manos
 y tus cafés, tu vida
 de la cual he sentido un oscuro pellizco de nostalgia
 —de otros cafés, de verte sentada allí, de aquellas charlas en otras noches, en aquel Buenos Aires,
 mujer como sospecho que ya no las hacen
 hoy en día.

Poema para ti

VICTORIA ¿cuál es el secreto lento, entretejido,
 que navega en tu ser, que cruzaba esa tarde
 de gran silencio lleno, preñado de campanas?
 Acudes como cuando la palabra
 convoca la cosa que es nombrada:
 madera, piedra, sombra, ventana o petirrojo
 —puntuación en el aire de algo que te dije y contestaste—
 y respondes al ser, como la yerba donde primero vi
 esa parte avellana de tus ojos.
 Pasábamos, los cristos del museo nos asistían
 caminar por un tiempo para ellos detenido
 —pero el oro cantaba, despacio, una canción sencilla
 y curiosamente modesta, a la medida
 de nuestras manos juntas, tu hombro contra el mío
 y saberte existir.
 ¡Qué difícil me resulta creerte! advenida, acudida
 a un llamado que no hice, a una voz que no di
 y que soy yo.
 Victoria, Victoria Delpiero, Azurduy, siempre Azurduy
 en donde ha puesto el azar su sello de labrada piedra,
 su sello de agua que me corre, su sello de palabras que decimos
 su sello de encontrar, en la mano cerrada,
 el guijarro que dice:estar aquí.

Poema un poco disparatado

Y OTRA vez y otra vez quiero escribirte
porque a medida que hablamos
—siempre de lo mismo, es decir de todo—
quedan más cosas por decir,
más cosas por decirte y menos dicho
y casi estoy volviendo al buenos días
al hola quién es usted, casi al silencio
a la primera mirada
—Foro 6, Churubusco, Distrito Federal—
que quedó consagrado en la memoria de mis años
como el lugar más hermoso e inesperado
a primera vista del abrigo forrado de borrego
y de a cara más dulce que imaginara Vermeer
O Petrus Christus.
Y yo ya no sé qué invento o qué me inventó la vida
para sentirme otra vez persona hecha de tiempo
ser-para-ti que escribiría un traductor de nuestro querido tío
Martín Heidegger,
ser mitad en la dulce locura de andar por ahí como una fruta
mitad en la serenidad de largas playas
que llenas de pequeñas caracolas y de largas pisadas
de manos como gaviotas
y de esa brisa de atardecer entre malvones
que sopla por tus ojos
allí donde pones el ser de tu mirada.
Quedo desordenado,
como una cama sin hacer
y qué carajos voy a hacer contigo
si ya estás en mi vida
hasta la pepa misma del instante
y flotando
hermosa por las horas que pasan
como góndolas absurdas
bellas hasta decir oh basta.

Victoria Delpiero en Nueva York

Y NAVEGAS, navegas
 con tu nariz sumeria
 por los vapores blancos y los cielos azules
 de este Manhattan que es también Buenos Aires
 y te salen gaviotas de los ojos
 y ardillas en la caricia
 y resultas total y absolutamente evidente
 bajo el alto resplandor de cúpulas verdosas y doradas
 de piedras labradas con absurdos leones
 y Atlantes que sostienen gárgolas que sostienen esferas
 que sostienen musas desconocidas
 —la musa de los taxis amarillos,
 la musa de la hamburguesa y la musa de las alcantarillas—
 y tú, venida desde yo no sé donde
 ni tu tampoco al fin
 ni siquiera tus padres sorprendidos
 en una vaga siesta de persianas doradas
 inesperada al fin como tus ojos.
 Y tú navegas y navegas
 calle por calle, cigarro por cigarro,
 como algo que me llegó desde un recuerdo
 que debo haber tenido
 hace ya muchos años
 hace ya muchos años
 o ayer, quizás ayer.

III. LLEGADA A TERESA

Eres, Teresa Clapp...

ERES, TERESA CLAPP, literalmente a prueba de poema.
 Tienes la calidad de los milagros
 que ya sabemos que no suceden
 —la que tiene la hierba o un vaso de leche
 o una ventana abierta en la mañana—
 de la sorpresa inédita del ser

—como la milenaria novedad
de una noche marina en una playa
blanca
o el canto de un pájaro no visto
que oí por primera vez aquella tarde.
Eres tan imposible y cotidiana
improbable y presente
como haber estado vivo hoy
como un minuto
como el agua
o como aquella película de Murnau
o Stanley Donen.
Teresa, Teresa Clapp,
huelas a prado recién cortado
y sólo a ti se te ocurre
querida
llamarte así.

La imagen de tu rostro

¿DÓNDE, en dónde estuvieron
(Paréntesis de un mes)
Estos tus ojos de color insondable?
Pequeña bailarina balinesa,
rostro súbitamente alterno de tristeza
y decisión de vida y esperanza
que acepta el tiempo y su carga de nada
y la vida cual es, siempre posible
e imposible a la vez.
Pequeña de dulzura y llamarada y llanto
y miedo en su valor
y piel más que dulce que en el recuerdo antiguo
de postres y alacenas de una abuela.
¿Dónde estuviste, pues,
si te olvidé sin olvidarte nunca
si te encontré y ya te conocía
entre otros sueños, perdida entre otras noches
con tu nombre ya escrito por mi frente?
Espacio, con la yema de los dedos,

toco esta tarde la imagen de tu rostro
en mi recuerdo.
Respiras suavemente
por la ventana abierta de las horas.

Poema de ventanas y cocinas

ESTA noche me asomé por tu ventana
mientras, abajo, elucubrabas una cena casual
con esa dedicación tenaz y dulce
que pones en las cosas cotidianas.
El árbol anónimo frente a tus emplomados
está en flor,
más allá la noche reúne todas las cosas improbables
de una calle, un patio lejano visto a medias,
aquel trapo que ondea en su azotea,
la música lejana que llega del parián, unos letreros,
diminutas estrellas después de haber llovido,
ese señor que pasa, su ruido, vagas sombras
y el frío del metal en que me apoyo.
¿Qué misterioso azar las ha reunido aquí
sin conocerse, conocidas por mí por este instante
que ya empieza a ser recuerdo?
El mismo, el milagroso azar que te ha situado
al paso de mi vida, mientras cruzas tu suelo de cocina
y escucho a lo lejos tus ruidos de cacerolas y cubiertos
otra música nueva por mi pecho.

Otro poema

Y A TI, Teresa, ¿quién te dio permiso
—sin sacar la mano,
sin tocar el claxon
cruzando todos los semáforos en rojo—
de entrar en mi pecho el mes de marzo
e instalar una tienda de campaña
en mi corazón?
Y caminas por él y cortas leña aún verde
y me prendes fogatas

y nadas en mi estanque
desnuda
esparciendo altas fiebres
y haciendo ramos de improbables flores amarillas
que crecieron por ti.
¿Quién te enseñó el lugar?
¿Cómo sabías?
Y allí estaba mi vaso, esperando
el líquido inagotable de tus ojos.

28 de marzo

Y DE REPENTE, Teresa, fue el silencio, el silencio poblado de tu cuerpo
el silencio poblado de tu estancia en mi estancia.
Callaron todos los trenes, las cigarras,
el rollo de pianola del ayer y el mañana
las palabras y las palabras y las palabras
las noticias todas de este mundo.
Lo demás es silencio, por él circula el tiempo murmurante
el recuerdo que tengo de ti
y el que tendré mañana después de habernos dicho buenas noches.
esparciendo altas fiebres
y haciendo ramos de improbables flores amarillas
El resto, Teresa, es el silencio del amor
que tu me has dado, memoria en el olvido.

Las palabras

CUANDO te quiero en silencio
me faltan las palabras
con que te digo que te quiero.

Cuando te quiero en palabras
me falta este silencio
en que repito en mi que yo te quiero.

Creo que por eso te hablo
cuando te hago el amor.

Y después del amor

Y DESPUÉS del amor

tu rostro como una playa en viento norte,
escombrada de besos y de espumas
del más bello naufragio de tu cuerpo.

Sopla una fina arena por la cama,
un canto de cabelleras y de largos gemidos,
y en las dunas de piel y de saliva dulce
una oscura marea que apenas se repliega
en su gran palpitante de muchas aguas.

Yo te miro.

Después, antes, después

PASADO el estupor, el siempre milagroso
y siempre repetido y siempre nuevo desnudo
y su marea tras la puerta cerrada a mis espaldas,
pasado el vasto y lento río que muge por la sombra
y que explota por fin en cegador espejo
de sol hecho pedazos,
pasado el largo suavísimo gemido
de volver a vivir
los ojos otra vez
y la salida por calles recién llovidas
en horas de los otros,
la ciudad, tu cuerpo ya vestido
recomenzando su misterio
las dulces ganas de dormir y que llegue mañana
y otra vez mi estupor
la infinita sorpresa de tu cuerpo
familiar, de vuelta inaugurado,
mi deslumbrado, mi minucioso amor.

Teresa en lejanía

HOY, DOCE de mayo, desde Miami, Florida,

estoy practicando por primera vez en la distancia
la nostalgia de ti.
He formado esta noche entre mis brazos
la forma de tu cuerpo,
he tocado despacio con mi mano
el peso de tu sueño.
Por la mañana ha entrado con la primera luz
la sombra inacabable de tus ojos abiertos.
He abierto la ventana, me ha llegado tu olor
de sol recién despierto
y una ligera brisa
nacida en el vagar de tu sonrisa cuando a veces me miras
sobre una mesa de café,
cuando bajas de prisa tu escalera
o a mi lado en el coche, cruzando por las calles y planetas
de nuestro tiempo juntos.
Hoy, doce de mayo, a distancia de mares y montañas
he sentido tu suave densidad
caminar por mi cuarto,
el temblor de tu piel cuando te beso.
Y, ya de noche, he colgado, ligero,
tu camisón en el gancho del cuarto
y he cruzado contigo, sueño adentro,
la lejana presencia de tu espacio.

Tepetzolán

ESTABAS en el jardín,
en el silencio de tu carne o la tierra
no lo sé
en el espacio de tus ojos o el cielo
no lo sé
y pasaban las nubes por mi pecho.
Estabas en el jardín como el jardín en ti
y yo pasaba, o la tarde, o los ruidos lejanos
o la vida.
Estabas, yo sólo sé que estabas
Teresa
y yo debí de estar

pues me mirabas.

Taxco

EL CIELO, hace un instante azul,
se ha vuelto de pizarra
y la tarde se inclina, silenciosa,
y resbala despacio
detrás del peso inmenso de los cerros de bronce.

En el patio, la breve fuente canta en su lengua
—un líquido gorjeo de pájaros de vidrio—
su frescura tenaz
su tallo de agua.

Las plantas, sin ruido, alzan su manso empuje
y mezclan, en sus venas de sombra,
el vasto terciopelo de oscuras mariposas.

Oigo tu voz, te voy perdiendo el rostro,
amo a una sombra que se vuelve fuente.
Desde la roja flor de tus palabras
ya me crece tu cuerpo que, otra flor,
me ha de abrir el valle de su tiempo
cuando el cielo llegue a donde se vuelca
y cae
y sea de noche.

Tu sonrisa

TU SONRISA, Teresa, es tan clara
que me despierta cuando te sueño
y me levanto y me afeito
y resulta que son las tres de la mañana.

Tu sonrisa, Teresa, te precede en la espera
y canta
y yo la escucho,

me asomo por la calle y no veo nada.

Tu sonrisa, Teresa, me acompaña de noche
hasta mi casa,
y yo le hablo y me río
y la gente me mira.

Tu sonrisa, Teresa, vaga por mi habitación
y mueve las cortinas
y le da un sabor levemente salado a mi café
y desordena los colores de todas mis camisas.

Tu sonrisa, Teresa, esa alondra
que cruza por mi pecho, esa canción, esa cosa,
tu sonrisa.

Qué haremos, amor

¿Y QUÉ HAREMOS, amor, si ya no nos queremos algún día?
¿Qué haremos con tanto y tanto tiempo sin tu peso
con tanto y tanto día sin tu voz
con tanta y tanta noche sin la espera o el recuerdo de su cuerpo
con tanto espacio sin tu mirada
sin el líquido y negro terciopelo de tu mirada?
¿Qué haremos con todos nuestros gestos
con todas nuestras manos
con todas nuestras bocas
si ya no nos queremos?
¿Qué haremos con tanta habitación
y con tanta mañana más allá de las puertas y ventanas?
con tanto cuerpo sin puerto
con tanta palabra sin oído
con tanto silencio sin paredes
con tanta mirada sin playa
con toda nuestra vida, con todo nuestro viento.
¿Qué haremos ,amor, con tanto amor adentro?

El domingo en la tarde

EL DOMINGO en la tarde nos damos cuenta
de que arde o temprano
nos vamos a morir.

En nuestra habitación, bajo este techo
y bajo el alto cielo infinito y ajeno,
es la hora de abrazar muy fuerte
al ser querido
y amasar este instante como un pan
y hornearlo de amor
a que levante,
efímero y dorado,
ya que éste ha de ser nuestro alimento
sobre la tierra fugaz y pasajera.

Otra vez tu sonrisa

CUANDO el invierno tiñe de palomas
la habitación, los libros, la memoria
descorres tu sonrisa
como quien descorre una cortina
y le das su sentido a la mañana.

No sé qué sol te habita
como una flor que te sube del alma
y gira.
No sé, en tu terciopelo de tristeza vaga y dulce,
qué rocío tiembla en la punta de tus pétalos o dientes
o estrellas en tus ojos
o tu piel.

Pero la mañana se llena de amarillas monedas
que llueven y que suenan
al rodar por el piso.

IV. OTROS POEMAS

a la amistad de siempre:

*Tangui y Julián Orbón, Lucinda Urrusti,
Manuel Rodríguez Vizcarra, Bella y Elíseo Diego,
Fina García Marruz,
Cintio Vítier y
Emilio García Riera*

Del poema

UNO COGE una palabra, como una compañera
y ya desde niño, sin saberla escogida,
la va llenando de cosas y de tiempos, de latidos.
A veces despacio, sin espuma,
como una lenta cerveza sobre el vaso inclinado;
a veces de un solo golpe y sobresalto
sin haberlo visto venir, sin estar preparados;
a veces sin saberlo,
como van sucediendo las cosas que no miramos,
como las plantas crecen como la leche hierve.
Y un día la palabra está llena
y su cabeza oscila, pesada, como falta de sueño,
y la tenemos llena de nuestras cosas
como una gran canasta
como un gran perro acostado a nuestros pies
esperando la voz, el gesto, este momento
en que por fin la usamos.

Y nos parece que inunda la cuartilla
y desborda el papel, y late, y zumba
como un oscuro sol en la página blanca
y hasta nos parece demasiado visible,
demasiado evidente.

Espera

YO QUIERO ser usado
escrito como un papel
grabado como un muro

pronunciado.

Yo quiero ser usado, no pasado,
usado como el pan
como una habitación
o como el agua,
vivir por otro, en otro,
hecho a sus manos,
estar en su sabor y su saliva,
respirado.

Yo quiero ser usado para el frío
y para las tardes largas que declinan
y para las breves mañanas de júbilo y ventanas
y el desayuno.

Yo quiero ser usado, cotidiano,
para tomar café, para ir al cine,
para el callado roce de las manos
y para hablar de Conrad y Fitzgerald
para hacer el amor o la esperanza.

Yo quiero ser usado para la soledad,
para los malos ratos y las cosas amargas,
para la enfermedad, las cosas rotas
(no para las cosas acabadas).

Yo quiero ser usado:
se ruega tocar, se ruega pisar los prados,
se ruega dar vuelta a la izquierda, se ruega pintar las paredes,
se ruega estacionarse, se ruega hablar en voz alta.

Del tiempo y unas gentes

a J.L. Borges

FRENTE a los montones que yo imagino azules
de Efeso,
Heráclito inventó la nostalgia
que es una forma, la más cotidiana, valerosa y entrañable
de apaciguar el tiempo y su terror.

En el repetido recuerdo del río que nunca se repite
descubrió la presencia del pasado y su palabra,

la frescura de esa agua, renacida en la voz de su frescura,
 en su memoria,
 en los nombres que son también cosa de las cosas
 y que van llenando nuestro adolorido pero vivo corazón.
 Inventó,
 como siglos más tarde Proust, Conrad o Scott Fitzgerald,
 que revivir es una forma posible y atenuada
 de vivir.
 Porque vivir nomás, así,
 en una sola trayectoria sobre nada
 sobre la nada
 es nada al fin, presentes que se anulan
 como la flecha de Zenón en su vértigo eterno y detenido
 y el horror de Pascal, suspenso
 sobre sus infinitos espacios silenciosos.

El filo del invierno

EL FILO del invierno
 va pasando su mano por la calle
 y nivelando el ojo y la distancia
 en la mañana baja y en el árbol desnudo
 negro sobre este muro.

Mi memoria es un yeso con graffiti²⁸⁸,
 un llanto que me tiembla
 —y no sé por qué pues no estoy triste—
 una como asma que cruza por mi pecho,
 este pájaro lento que regresa hacia el mar.

El filo del invierno me corta de repente
 sin estar preparado,
 con este olor a lana, a hojas quemadas
 a mentoles y ponches,
 un modo de tener las manos en las bolsas

²⁸⁸ [sic.] grafiti

y castañas.

Pero hay también, en la puerta,
niños que se quitan abrigos y descorren mejillas
entre vahos y risas,
mi corazón, que corre, navidades,
y un cielo de vidrio frío
donde resuena en vilo
el punto de campana de un lucero
lejano
oh
tan
lejano.

Esa larga mentira

SI LOS PADRES dijeran a sus hijos la verdad:
que el hombre está mal hecho para esta vida
o esta vida para el hombre
—todos los padres, a todos los hijos—
quizás, dentro de muchos años,
las cosas empezarían a ir mejor
o más sencillamente.
Si nuestros padres nos hubieran dicho
cuando seas grande no verás
no sabrás
no podrás
mas de lo que ves, sabes y puedes ahora,
no hubiéramos vivido más
éste tan breve tiempo entre dos sombras.
Pero los padres también tenemos miedo
de hacer sufrir demasiado pronto a nuestros hijos
y ponerlos aparte de su mundo.
Y yo les digo a los míos
que esta vida es buena y que verán,
y mis cuentos acaban siempre bien
y me duele sentirme cómplice y prisionero

de esta larga mentira
que llega de tan lejos.

Un viernes

Y EN ESTA tarde escucho
el concierto de violín de Samuel Barber
que he llevado conmigo desde hace siete meses.
Quiero escribir,
no sé de qué hablar en esta soledad
no triste, sencillamente así
como en espera.
No he podido querer sin que me quieran
no he sabido vivir sin que me vivan
y tengo miedo, recién cumplidos cuarenta y nueve años,
de no haber aprendido,
de haber estado más vacío
de lo que oculté por esta vida
y de llevar conmigo menos equipaje
que el que debe llevar un hombre
para cruzar el tiempo honradamente
—honradamente como aquellos jinetes que sabían
(The Westerner, The Tin Star, The Man from Laramie...)—
y yo miraba desde mis sueños aún de niño.
Hoy, ayer siento que no he cambiado mucho
en lo profundo,
que lo que da la edad es sólo menos tiempo
Para labrar la vida.
Por eso, quisiera cierta serenidad
y la justeza
ara hacer bien las cosas,
para vivir como un trabajo honesto y aceptado,
palmo a palmo.

Ensayo de decir

ESTA TARDE de marzo, aquí sentado
en el estudio que mis soledades
rentaron a un pintor en largo viaje,

leo a Borges y quiero, a su dictado,

enumerar mis bienes, la memoria,
de unos cuantos amigos cuyos cuadros,
libros, conciertos o lejanos labios
dejaron en mi carne sus historias.

Vagas y minuciosas son sus cosas,
y mientras de Fauré suena a mi lado
un quinteto de cuerdas y de piano
otros discos esperan, como rosas,

abrir su voz que yace en espirales:
Brahms, Chopin, Bartok, Stravinsky y el Polo
Margariteño, que resuena solo
sin más autor que naves catedrales

que lo dejaron, vivo, en una playa,
Y recuerdo a Bonnard, Monet y Turner
que me dieron la luz y este saber
donde poner los ojos en la trama

que lienzo y mano tejen sin descanso
en la grande pintura de las cosas
testarudas de ser y memoriosas
de serena substancia y aire manso.

Conrad me dio la duda que es medida
del horror y la angustia de la vida,
Scott Fitzgerald la gran sabiduría
de aprender que sólo el olvido dura

bajo los párpados de la memoria
que Proust midió con la melancolía,
Dickens llenó de bulto y alegría
y Flaubert con el pulso de una historia.

Borges, fin y principio, me remite
a mí mismo y al grito de Carranza

frente al amor que rompe la balanza
y que Salinas con su luz repite.

Visconti y Murnau en la sombra ordenan
el movimiento exacto de lo bello,
todo lo que yo asisto como a un sueño
y es realidad en que las cosas pesan:

el espacio de Ford y aquella tarde
en que Bergman gritó, callado y largo,
mientras Donen bailaba en sólo un plano
que Max Ophuls llenó de joyas que arden

Estos mis bienes son, éstos y el tiempo.
Y yo que estoy, y el aire que me envuelve
y este escribir que trata vagamente
de arrancar sus memorias al silencio.

Todo es vida que pasa, decantada.
Y esto que veo, escucho, lo que digo
como me lo dijeron mis amigos
es lo poco que dura entre la nada.

Estancia

¿RESULTARÁ que nada más es esto esta llamada vida?

Hay que mirarlo todo

y hay que guardarlo todo en la mirada hay que llevarlo todo en este adentro que pasa y pasa y pasa,

hay que llenarse de huellas

de manos

de pisadas

como una playa.

Como una playa

como un papel

como una carta como el cemento de las aceras frescas

como las paredes de los excusados

como los carteles del metro

como los sobres viejos

como las servilletas de papel de los cafés
como las bardas de los lotes baldíos
como los márgenes de los libros queridos
como los papelitos que uno lleva en los bolsillos
como lo que sea
como lo que sea en el mundo
pueda dejar su huella por nosotros escribir algo en nosotros
dejarnos la dirección
o la ciudad
o el número de teléfono
en que alguna vez vivimos
fuimos
estuvimos
pasamos por el tiempo
con el sabor de nuestro propio cuerpo
en nuestra boca.

Lento y vertiginoso...

LENTO y vertiginoso pasa el tiempo
por las ventanas, dentro de nosotros.
Es un coro de voces, y es silencio
y es polvo y agua y barro de los otros

que no sabemos ver, y que miramos
con el temor y la distancia fría
que párpado con párpado juntamos
hasta llenar de sombra nuestra vida.

Yo pido al alba la quietud que tiene
al asomarme a un lunes de semana:
orden entre mi vista, entre mis sienes,

para poder sufrir cada hora mala
un vivir y un morir que nos detiene,
un quedar y un pasar que nos desgarran.

El tiempo finge plomo...

EL TIEMPO finge plomo, detenido,
 y es breve soplo que al borrar su seña
 no deja ni su canto ni su huella
 y antes nos toma cuando va y es ido.
 Es como agua y viento y suave arena
 que cae en su reloj como un suspiro
 y roza los espejos sin un ruido
 y borra del cristal la luz entera.

El tiempo no se ve, pero es tocable
 en la almendra del alma, por su yema
 en donde pesa, tejido y desgarrable.

A la vida deshace, letra a letra,
 y por la sombra, que es su polvo arable,
 Va dejando las gotas de su pena.

La obra

HACE ya mucho tiempo, en el Principio, Dios reunió a las criaturas y les leyó la gran obra que iban todos a representar. Luego, minuciosamente, asignó a cada una un papel. Pasaron años, los siglos, los milenios. Dios tuvo que ocuparse de otras cosas. Se le olvidó la obra, se le olvidaron los personajes, se le olvidó el escenario. Las criaturas fueron indicando oralmente a sus propias criaturas el papel que les tocaba. Se infiltraron y se multiplicaron los olvidos, las omisiones, los errores. Se introdujeron improvisaciones, interpolaciones e inventos. Hoy nadie sabe en la obra, qué prosigue, qué parte corresponde al texto original (si alguna), ni que fue olvidado o añadido. Nadie sabe qué parte desempeñan aún Dios, las criaturas o el azar.

Inacabablemente repitiendo

INACABABLEMENTE repitiendo la misma extracción
 insistente, precisa, oh tan frágil de la palabra buscada
 entre el montón de cosas y de nombres

que llenan las calles, los suburbios, los valles,
la helada profundidad de los mares y de los hospitales,
el aparente silencio del cielo nocturno,
el sueño cotidiano o desbocado,
las voces dichas o no dichas,
la mesa de este café.
Inacabablemente volviendo a empezar
a tratar de empezar
a tratar de tratar de empezar
algo imposible al fin que se llama poema.

De los recuerdos

A mi grupo de terapia

UNA VEZ más estoy mirando
adentro de mí mismo
la carga que me ha dejado el tiempo de la vida
como barcos hundidos en el fondo del mar.
Es toda una chatarra de recuerdos,
de inservibles imágenes de esplendor o de pena,
de altas noches y súbitas mañanas
que parecieron alguna vez detenerse para siempre
de tanta vida o muerte metidas en su puño.
Hoy todo es viejo ya
como un periódico de ayer
como una película muda
como una taza de café frío.
Tan sólo sirve para evocar a alguien que fuimos
y que ha cambiado mucho
y que quisiera a veces regresar a esos momentos
pero tiene temor a las nubes que entonces
se iban acercando
oscuramente.

DEL TIEMPO Y UNAS GENTESLA MARCHA RADETZKY²⁸⁹

Al apoyar la frente sobre el silencio frío del vidrio en la
 ventana
 el reflejo del cuarto se perdió
 y aparecieron la noche y sus estrellas.
 Un poco más arriba de su vaho, la sombra abrió el espacio
 de todos los recuerdos:
 los soldados muertos, el campo cubierto de escarcha,
 los cuervos, el olor de la sopa de la abuela,
 el humo de la estufa, la distancia del piano,
 el ruido del reloj en la pared, la huella
 de un cuadro quitado hace ya mucho tiempo,
 la fiebre por las camas, la madera.
 Más allá del vidrio, mas allá, estaban ahora todas las cosas
 que siempre estaban dentro
 y las cosas de otros, que él sentía haber vivido
 en muchos libros, y el nombre de Joseph Roth
 en otras lenguas que también eran la suya.

"Qué cosa", pensó... "¿y dónde quedó el tiempo?"
 el traslúcido tiempo que envolviera alguna vez
 a todos sus hermanos, desde los surcos, desde las trincheras,
 desde todas las noches como esta que habían ido, una tras otra,
 levantando la inmóvil piedra de los siglos y los siglos
 y los siglos.
 Y entonces sintió su edad. Y ya no importaba:
 Había nacido antes de haber nacido. Y quizás moriría después
 de haber muerto. Y otro escribiría este poema. ²⁹⁰

²⁸⁹ Precede "Del tiempo y unas gentes" del poemario *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977). Tras este poema se reproduce "El capitán" perteneciente al poemario *Estar aquí* (1966).

²⁹⁰ Siguiendo el orden de la antología aparece "Hoy domingo" de Haber estado allí (1970), no presenta modificaciones, excepto la pequeña dedicatoria inicial: *a mis padres*.

LOS DUELISTAS

La gente está en silencio,
ellos están en pie, frente a frente, mirándose a los ojos
y cada uno piensa en espejo del otro.
Tienen sus diferentes armas en la mano, por su cuerpo
corre el estremecimiento de lo que van a hacer
en el instante en que empiece la acción
—el decisivo y veloz movimiento que todo lo define.
Ya se conocen de duelos anteriores
o minuciosos recuentos o leyendas.
Sabén de su fuerza, de su habilidad, de su fulgurante
rapidez.
en el instante en que algo se decide.
Respiran hondo. Ha llegado el momento. Miran la seña, quizás equivocada.
No oyen nada.
En el ignorado decreto de este tiempo que ahora se desata
hay un destino sellado, tal vez ineludible,
hecho de números y espacios
como un vasto ajedrez suspenso de futuro.
Unas palabras lo abarcan y definen
y le dan su peso a los duelistas:
dos outs con bases llenas, tres bolas, dos strikes.
El lanzador inicia el movimiento...

DE UNA NUEVA CIUDAD

Qué extrañeza de estar, muy poco a poco,
en una ciudad tan poco imaginada y tantas veces vista,
una ciudad que no se enfrenta al mar, sino lo asume
y se va haciendo junto a él, con él, como si fuera un parque
no acabado
pero ya decidido por el ayuntamiento de los cielos
y algunos olvidados desconocidos que deben tener bustos aquí
y allá.

Ni el nombre corresponde: San Francisco,
de Asís, de Carmel, de Sausalito, de la Isla de Minos
llamada aquí Alcatraz y de la cual no pudo nunca escapar el Minotauro.

Ciudad sin prisas donde las nubes y el sol desaforados suben y bajan

colinas tocando las campanas de los tranvías, y la niebla—que no se ha aprendido nunca su horario—llega, se queda para siempre y se va de repente sin firmar sin pagar las cuentas.

Aquí los hombres parecen ser felices como lo puede un hombre, y lo saben tan poco como lo puede un hombre
—aunque se dan vaga cuenta de que este es el lugar donde hace cientos de años se ensayó cómo debería ser una ciudad hermosa.

Acudieron a ella desde China, y así como son difíciles los chinos, se fueron convenciendo.

Y luego llegaron españoles sudorosos y sembraron de letreros sus palabras y nombres,
y luego los hombres inhóspitos que llegaron del Este
con grande estrépito de pólvora y cosas de metal y ansias de oro y ligas de mujer.

Y europeos que quisieron repetir algunas cosas de su Europa y darle acento a este mar vasto y frío que no tenía nada que ver con el Mediterráneo ni cosa alguna; y le dieron olor a las panaderías y sabor al jugo de las uvas doradas.

Y todo se fué²⁹¹ haciendo y alguien recortó para su hijo una casa de cartón con las ventanas salidas y le salió muy bien y decidieron hacerlas todas más o menos iguales, con distintos colores y emplomados.

Y los niños quisieron puentes y los papás ingenieros y carpinteros y Albañiles se los hicieron, largos y hermoso, esbeltos y fuertes y flexibles.

Y todo se cayó una vez, pero de alguna manera aquellos hombres ya habían Decidido volverla a hacer y la volvieron a hacer igual o más o menos.
Y les quedó bellísima y—como uno ha dicho otras veces en Sevilla, en París, en La Habana, en Buenos Aires o en Nueva York—yo podría vivir aquí.

²⁹¹ [sic.] fue

Y bebería el vino delicioso del valle del Napa
y miraría desde cualquier punto de vista otro punto de enfrente
igualmente bello, ciudad caleidoscopio hecha para los ojos y
los ojos y los ojos.

Ciudad para el espacio de una ciudad, para el viento y la lluvia y unos

cielos de azul que ensaya todos los días y nunca se repite.

Ciudad para saberse vivir en otro sitio.

Ciudad con un nombre que no dejará de sonar en la alegría de mi oído.

Y OTRA VEZ NUEVA YORK²⁹²

Abro el libro y de golpe
de golpe de esta nostalgia en la garganta
—el día nublado, una ligera brisa, unas palomas—
por Nueva York.

Miro las fotos, las altas torres,
la piedra que despierta de su sueño
y recuerdo ese sol que no calienta
mientras dora el otoño la grave superficie de los muros,
cúpulas y minaretes, templos y ziggurats,
señores del alto silencio en los pisos ochenta
de las primeras luces
de los aviones que entretejen inacabablemente el cielo
de lluvias y nubes aún vírgenes
Y el esplendor de los relámpagos.

Del golpe recuerdo las llegadas
el largo viaje por todos los asfaltos
y los letreros verdes
y los varios niveles de trenes suburbanos
hasta el puente de plomo
la gran puerta de plomo
el río de plomo

²⁹² Tras este poema se reproduce "Recuento de poemas, "La casa del verano" pertenecientes al poemario *Estar aquí* (1966) y "Mañana" de *Un otoño en el aire* (1964).

el horizonte de querido plomo
y el leve trazo de las primeras gaviotas.

Y luego todo es abajo, todo es olores y vapores blancos
y gente con abrigos y números de calles
la impaciencia del largo laberinto
hasta la esquina prometida, mis pies sobre la acera
el aire de metal por nuestro pecho
y la mojada sal de lágrimas que corren
por los años, por los años, por los años.

DOS INFANCIAS

Yo tuve dos infancias.
La primera, remota más allá de la imagen,
es de Túnez, frente a un mar
que debió ser del más hermoso azul que no recuerdo.
De allí sé del calor, de lo dulce detrás de la garganta,
del silencio poblado de colores
y unas lejanas voces como abejas
que zumban detrás de unas persianas.

Mi segunda infancia es la de Lille,
en el norte de Francia,
lámparas encendidas
desde las tres de la tarde.
De allí viene un lento olor a sopa
un roce de aguanieve
la tristeza infinita de los patios, las anginas,
y el azul de la tinta y el sabor de los lápices.

Ambas infancias vuelven, ya despacio o de golpe.
Una cuando el Caribe, lágrimas en los ojos
de recibir el sol a bofetadas
el querido calor zumbando en los oídos,
y por el cielo azul las mismas velas blancas
sobre piedra de siesta y cal de canto.
Otra, cuando los cielos grises y esa grieta del frío
entre un sabor a lana y hojas quemadas

y el peso de la tarde en mis espaldas.

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.

TELÉFONO

Después de marcar el número
ese nombre cifrado de un mundo ajeno, una casa con su vida
y la luz y el olor y el aire que vive en otra persona
Y después de los secretos ruidos
con que el destino empalma sus leves terminales
se hace la voz
como un río, como los dedos se tocaban ¿recuerdas? Al fin
de los agujeros hechos con nuestras manos en la arena mojada,
como abrir los ojos a la mañana, como el aleteo de un pájaro,
como cuando al fin sopla en la tarde la brisa que mueve en
el trópico las hojas de los tamarindos
Y allí está la presencia.

Este común aparato, sobre la mesa,
está dispuesto a todas las heridas y todas las canciones
de nuestro corazón.

LA CANCIÓN²⁹³

¿Quién canta, a estas horas, en una casa vecina?
Lo súbito irrumpe a veces, como ahora,
para tal decirnos

²⁹³ Siguiendo el orden de la antología aparece a continuación "El grito" de *Seis poemas al margen* (1972).

que aún existen ciertas fuentes
 en jardines ocultos y olvidados.
 La canción no es lo que importa
 —es esta vez vulgar y no especialmente sentimental o alegre—
 pero suena en la noche como una concha de mar entre montañas,
 como una voz que tenía otra cita con otros,
 también desconocidos.

Hay, en algunos bosques
 —así lo he oído decir—
 flores que no les pertenecen
 o que se abren, ignorantes, en otra estación del año
 que no les corresponde.

Canta seguramente una sirvienta joven,
 —ellas muchas veces tutean a la vida.
 Nosotros, demasiado, esperamos una hermosa canción
 en un lugar debido.
 Ella esta noche nos ofrece en su canto sin gracia
 la gracia misma de las cosas que son,
 la fuente oculta en le jardín antiguo,
 lo que es y vive y no reconocemos casi nunca.

VACÍO

*a Oliveiro, siamés de tres años
 el más bello, el más dulce, el
 más compañero de los gatos. Muerto
 el 23 de junio de 1984.*

¿Cómo has podido llenar una casa tan grande
 de vacío?
 ¿Cómo has podido dejar tu nombre incansablemente
 en el silencio?
 Un gato nada más, el movimiento entero hecho belleza,
 tu presencia calor, y tu lejano sueño permanencia.
 Oliveiro, el saludo temprano de mi mujer y mío,
 el alegre decirlo de mis hijas,
 las largas tardes y el ritual de puertas de la noche,
 tu presencia en las fotos, tu animal parentesco con nosotros.
 Oliveiro (y sólo lo supimos demasiado tarde)
 la parte irremplazable de dulzura que abrigaron nuestros corazones

y tu elástico peso entre nuestras manos desoladas.

FIN DE AÑO²⁹⁴

Hoy, enfermo, vaciado de mí mismo,
 miro por la ventana
 el lejano horizonte de la vida
 que pasa sin descanso y sin sonido.
 Nada apresamos, nada.
 ni siquiera la arena que, impalpable,
 sopla sobre las dunas, sopla desde los grandes desiertos de esta tierra
 y cubre la hierba y rechina entre las páginas de los libros.
 Nada apresamos, ni siquiera las notas del arpa costeña
 que salta y canta sobre la alegría de la espuma
 o el rojo vino que mancha de carcajadas los manteles,
 nada.
 Nada apresamos, ni las palabras
 que cambian de sentido y sirven apenas
 para indicar instrucciones en los folletos o los nombres de las calles
 de esta ciudad crecida más allá de sí misma.
 Nada apresamos, ni siquiera los hijos
 envueltos en su tiempo, separados,
 navegando su río, su futuro
 que no nos pertenece, ni siquiera nos atañe.
 Nada apresamos, ni siquiera el amor
 el ínfimo y anhelado amor
 siempre a destiempo,
 ni siquiera la fraternidad
 siempre surgida de un equívoco,
 ni siquiera la muerte
 que nos apresa al fin
 y no guarda recuerdo de nosotros.

ANTOLOGÍA PERSONAL POESÍA (1983)

DECIR

Se incluyen los poemas "Un modo de decir", "Del poema", "Poema", "Un poema" y "Recuento de poemas".

²⁹⁴ Tras este poema se reproduce "La obra" de *Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas* (1977).

MIRAR EL MUNDO

Agrupar los poemas "Hubo una vez", "Anochecer", "Los caballos el agua", "Hay", "Quieta paloma gris...", "Hoy, en el cementerio"; "De Nueva York", "Abril en Nueva York", "La costa", "Antillas" y "Homenaje".

ESTAR ENTRE LAS COSAS

Bajo esta sección se reproducen "El-Andalús", "La casa del verano", "Olor de navidad", "Otros ojos", "Eso", "Esa larga mentira", "Un viernes", "Vida", "Pienso en las azaleas", "Inventario", "Del exilio", "El grito", "Libertad" y "Espera".

DEL TIEMPO Y LO QUE PASA

Esta división está integrada por "Uno se ha acostumbrado", "Hoy domingo", "Hoy, ayer", "Este milagro", "Jardín de noche", "Un otoño en el aire", "Mañana", "Porque uno espera", "Dormido en la yerba", "Los años me van poblando", "Cita", "Todo comienza", "No quiero la esperanza", "Recuerdos", "Y de tanto pasar" y "Durar".

DEL AMOR

Esta sección alberga los poemas "Los instantes del amor", "Este amor", "Tú", "Un momento", "Despedidas", "Poema un poco disparatado", "Eres, Teresa Clapp", "La imagen de tu rostro", "Otro poema", "Y después del amor", "Tu sonrisa", "Tepotztlán", "Otra vez tu sonrisa", "Teresa en lejanía", "Qué haremos, amor", "El domingo en la tarde" y "Todavía".

TODAVÍA

A los cincuenta y dos años de edad
todavía me adviene en las mañanas muy nuevas
la vibrante gratitud de estar vivo
y que las cosas canten alrededor de mí.

En el frescor de las primeras horas
y el cielo vagabundo,
con el sabor aún de la pasta de dientes
por la boca
y el olor del café naciendo
de las cafeterías de ésta o de cualquier ciudad,
con ropa limpia en la piel,
el aire transparente,

y tu amor en mi corazón bien abrigado de ti.

PRESENCIAS Y HOMENAJES

La última sección termina con "A mi hijo", "A Emilio Prados", "Ya sabías", "Imagen de Chopin", "El capitán", "Cerca", "Del tiempo y unas gentes", "A Rosario Castellanos", "A Jaime Sabines", "Now is the time", "In memoriam", "Somewhere man", "En recuerdo a Ernesto Volkening" y "Ensayo de decir".

EN RECUERDO DE ERNESTO VOLKENING

Ernesto, ¿para qué carajos escribo hoy estas líneas
si lo que yo quisiera es que las leas
y tú te acabas de morir?

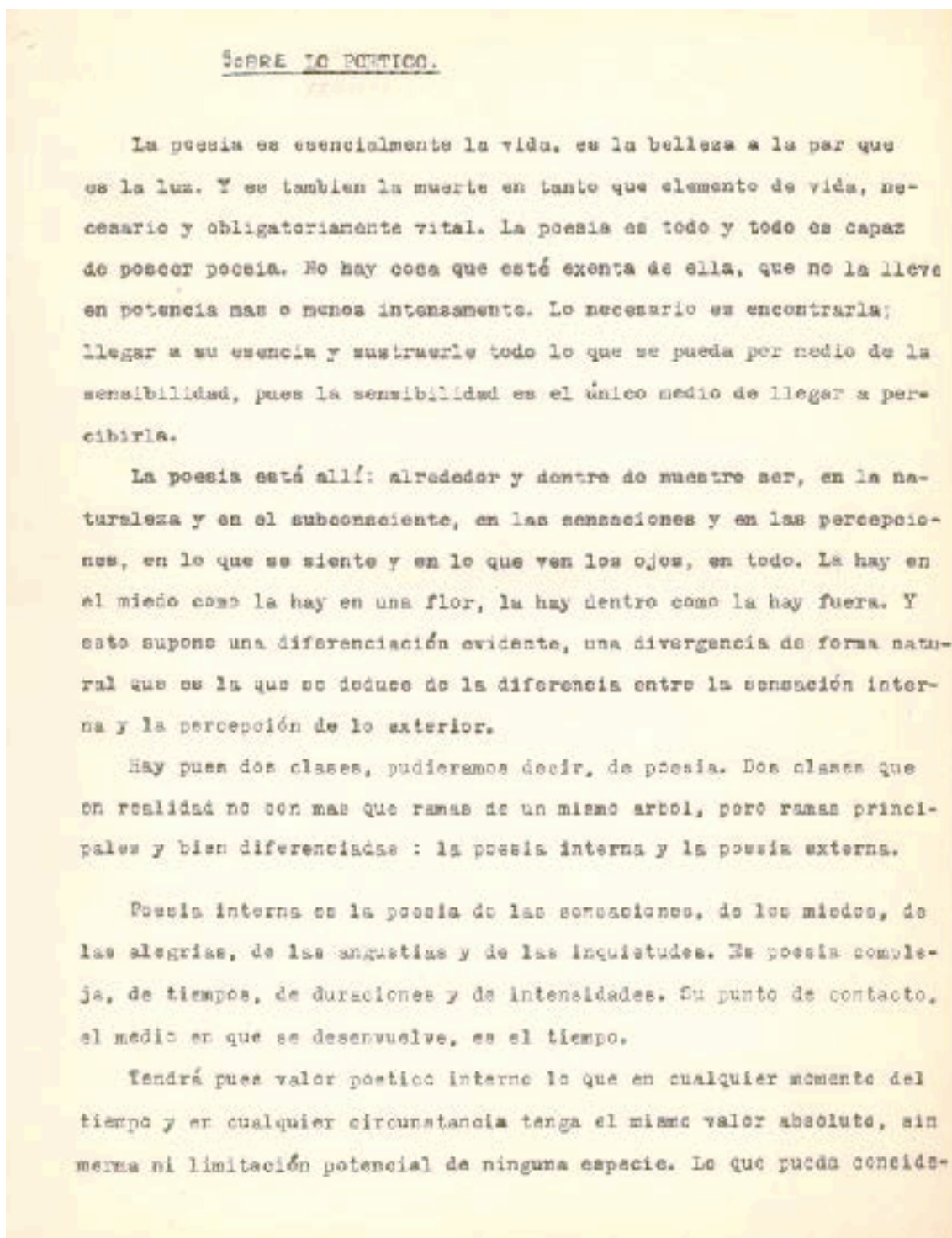
Ernesto, mil silencioso amigo bogotano
de la sonrisa sabia y los largos paseos y los cafés antiguos
y el entrañable cariño
tan discretamente callado por los dos.

Ernesto Volkening, hombre de letras de la lejana Europa,
como ya no se hacen hoy en día,
conocido por mí en la perfectamente igual cafetería del Hotel Tequendama
de Bogotá, Colombia,
una de estas tardes en que uno descubre algo de sí mismo
que nunca hubiera conocido sin el otro.
Ernesto, el otro, el mismo, el que sabía,
el que Mutis me dijo "velo a ver"
el que lloramos juntos
y el que me hace desear la existencia de un más allá convencional
—aunque fuera como la cafetería del Tequendama—
donde pueda volver a verte y todos los pendientes...

Pero quizás nos haya acercado, entre otras muchas cosas,
el que ninguno de los dos creyera en eso
y sí en Conrad.

ANEXO II**REPRODUCCIÓN DE MATERIALES: ARTÍCULOS DE REVISTAS, RELATOS, NOTAS PERSONALES...**

Sobre lo poético, original mecanografiado con notas manuscritas (3 páginas), el artículo fue publicado en 1949 en el nº 3 de la revista *Presencia*.



- 2 -

rará como norma definitiva en todos los puntos de un tiempo inmutable. Eso es lo que habrá que buscar, lo que es necesario encontrar para hallar los valores poéticos internos. Para hallar la total poesía interna lo que habrá que hallar es el tiempo mismo como compendio definitivo de todos los valores mencionados, como fin y como origen, como estado total y absolutamente completo. *Esta norma definitiva es la verdad del poeta.*

La poesía externa será la poesía de la vida misma, en tanto que acceda exterior a las sensaciones, será lo que perciba el ojo, el nervio, en una palabra la sensibilidad abierta al exterior. Será la poesía potencial, latente e imanente de los objetos, de la naturaleza, y ya no la del propio ser del poeta que tendrá que asimilar estos valores. Será poesía de figuras, de colores, de líneas y de luces, pero todas con vida propia, con ser y con existencia propias. Será poesía activa ejerciéndose sobre un poeta en actitud pasiva, o receptiva mejor dicho, en tanto que la poesía interna es toda ella activa y emisora.

Pero la ~~poesía externa~~ los valores poéticos externos se caracterizan también por poseer unidad poética equivalente al tiempo de los valores internos. Pero ya no podemos considerar en este caso al tiempo como tal unidad, sino a otro elemento que pudieramos llamar línea esencial del objeto, *(unidad esencial)*

Consideráremos pues como línea esencial del objeto aquella que la sea absolutamente necesaria para expresar toda su belleza, y la que en cualquier otro momento y cualquier otra circunstancia tenga el mismo valor inmutable. Pudieramos llamar a esta línea esencial belleza del objeto, pero una belleza definitiva que no sufra absolutamente ninguna pérdida de valor en otros casos.

- 3 -

Esto supone, como en la poesía interna, al llegar al fondo mismo del objeto, a su origen así como a un estado permanente y definitivo, un estado de pureza estética eterna y ya sin intencionalidad, puesto que estas se producen en la forma, y el corazón mismo del objeto no varía jamás. (Puro de la poesía externa por la interna. Lo objetivo por lo subjetivo)

Después de haber llegado a estos tiempos internos y a estas líneas externas, la labor del poeta, transformado en poeta psicólogo (en la más alta acepción de la palabra), es máximo buscador de lo esencial, será la de buscar la relación entre ellos, entre estos tiempos y estas líneas. Al encontrar esta relación última, máxima e infranqueable ya, habrá llegado a la belleza. Será entonces verdaderamente poeta, poeta absoluto, poeta Dios.

Algo sobre Joseph Conrad, original mecanografiado con notas manuscritas (14 páginas), el artículo fue publicado en 1985 en *El Semanario Cultural*, 177, pp. 1-4

ALGO DE JOSEPH CONRAD

Para empezar debo decir ^{sue)} de todos -absolutamente todos- los novelistas que he leído, Joseph Conrad es mi autor preferido. Desde hace ya muchos años y ya sea en ediciones en el inglés original, ya sea en traducciones al francés (excelentes, hechas generalmente por G. Jean Aubry en colección de Gallimard dirigida por el propio Aubry y André Gide) ya sea en traducciones al español (también excelentes, en la colección Encicli dirigida por Jorge Luis Borges), puedo decir que he leído -y muchas veces releído- todo Conrad: novelas, cuentos, relatos, su obra de teatro, sus notas, su correspondencia... y, por supuesto, varias biografías suyas.

Parodiando al ya paródico Woody Allen, solo me faltarían leer sus notas de lavandería...

A lo largo de estas lecturas -muchas de ellas anotadas y subrayadas- he pensado muchas veces en la posibilidad de hacer una selección de fragmentos de Conrad. El problema es que, partiendo de novelas, resulta difícil encontrar fragmentos autosuficientemente significativos. Todo está ligado, fundado en un estrecho desarrollo, todo remite a otra cosa, ya escrita o por descubrir. Además, después de varias lecturas, resulta tal el cúmulo de notas hechas con intenciones diversas, en etapas biográficas también muy diversas, que el trabajo de localización y selección se vuelve tarea prácticamente inabarcable. Pero el deseo no dejó de subsistir durante todos estos años. Y muy por fin de él se llegó a realizar.

JC . 2

En estas estaba, cuando encontré por casualidad un pequeño libro de la misma colección Gallinard publicado en 1967, en que G. Jean Aubry, que además de traductor fue corresponsal y amigo de Conrad, recoge algunos fragmentos de diversas obras del novelista polaco y las publica con el título de Sagesse de Conrad (Sabiduría de Conrad). El título no me parece acertado: en estos fragmentos - y en otros que llegué a localizar entre los anotados por mí - lo que más destaca es cierto elemento de penetración, de misteriosa lucidez acerca de la ambigüedad de la vida y del hombre, de la existencia misma. Pero, al fin y al cabo, el título puesto por G. Jean Aubry (y todavía no sé si la "G" corresponde a Georges o a Gustave, ya que él nunca lo aclara) no importa demasiado. Lo que importa es la ayuda prestada por este pequeño libro a una posible selección de "algo" de Joseph Conrad. Esta selección - con el añadido de algunos de los fragmentos anotados por mí - es la que por fin puedo realizar a continuación. Pero, no nos engañemos, como toda fragmentación de una obra esencialmente continua y de una ligazón apretadamente entrelazada, resulta menos que un botón para una muestra de Conrad. Lo mismo ocurriría con Proust, o Flaubert, o Dickens. Para una muestra de Conrad sería necesaria, por lo menos, la lectura completa de una de sus grandes novelas. Para ello invito al lector que aún no haya descubierto el mundo secreto de Konrad Tadeus Korzeniowski, nombre original del escritor, a Victoria, El rescate, La locura de Almayer, Lord Jim, Montano, El corazón de las tinieblas... y cualquiera de las demás.

Mientras tanto, aquí va pues el fragmento del fragmento del fragmento del botón:

SOBRE LA VIDA:

El mundo de los vivos hasta para conocer suficientes maravillas y misterios: maravillas y misterios que serían de manera tan inexplicable sobre nuestras emociones y sobre nuestra inteligencia que ello casi bastaría para justificar que se pueda concebir la vida como un encantamiento. Pero no, yo tengo una conciencia demasiado firme de lo maravilloso para poder fascinarme por lo simplemente sobrenatural, lo cual (a pesar de que se tenga) no es más que un artículo manufacturado, la fabricación de espíritus insensibles a las secretas delicadezas de nuestras relaciones con los muertos y los vivos en su infinita multitud; una profusión de nuestros más tiernos recuerdos, un ultraje a nuestra dignidad.

(La línea de sombra)

No se ponen diques a la vida como la corriente de un indolente río. La vida desborda y recubre las desgracias de un hombre, se cierra sobre un dolor como el mar sobre un cadáver, cualquiera que sea el amor que se haya hundido en su fondo.

(El final del ovillo)

No considero la resignación como la última palabra de la sabiduría... Pero creo que la verdadera sabiduría es la de querer lo que quieren los dioses, sin saber jamás con certeza cual sea su voluntad.

(Se ordena)

JC .4

¡Qué cosa más curiosa es la vida: esta misteriosa disposición ^{dependida} de ~~la~~ ^{la} ~~dependencia~~ para unos propósitos tan insignificantes!... Lo más que puede uno esperar es cierta claridad acerca de uno mismo -adquirida cuando es demasiado tarde- y que no aclara más que inagotables arrepentimientos.

(El corazón de las tinieblas)

Para cada uno de nosotros, los límites del universo están trazados por los seres que conocemos. No existe nada para nosotros más allá del murmullo de aprobación o de censura en labios familiares, y más allá de nuestra última relación no existe más que un vasto nada.

(La parva de las islas)

Es imposible de expresar la sensación de vida de una época dada de nuestra existencia, de lo que le da su realidad, su significado, la esencia sutil y penetrante. Es imposible. Vivimos, como soñamos, solos...

(El corazón de las tinieblas)

Mientras hay vida hay esperanza, eso es verdad; pero también hay temor.

(Lord Jim)

JC 5

El miedo persiste siempre. Un hombre puede sofocar todo en sí mismo: el amor y el odio, y la fe, e incluso la vida; pero mientras se agarre a la vida no sofocará el miedo: el miedo sutil, indestructible y terrible que invade su ser, que colorea sus pensamientos, que se agazapa en su corazón y aún vigila sobre sus labios el esfuerzo de su último suspiro.

(Una suzada del progreso)

Una sucesión de pensamientos no es nunca ilógica. Lo ilógico viene de las necesidades profundas de la existencia, de nuestros terrores secretos y de nuestras aspiraciones mal confesadas, de nuestra fe en nosotros mismos; a la cual se revela una secreta desconfianza de nosotros mismos, de la esperanza que acariciamos y de la aprensión de los inciertos días.

(Bajo las miradas de Occidente)

La experiencia no entra nunca en nuestra carne y nuestros huesos, y permanece siempre exterior a nosotros. Esto es lo que nos hace mirar el pasado con extrañeza; y esto aún cuando la costumbre y un endurecimiento progresivo nos dejan sin sorpresa ante los encuentros cotidianos de esta embestida ciega hacia un rey de sel que es la vida.

(Fortuna)

JC .5

Nunca encontramos el tiempo de pronunciar nuestra última palabra, de decir la última palabra de nuestro amor, de nuestro deseo, de nuestra fe, de nuestro reconocimiento, de nuestra sumisión, de nuestra rebeldía. El cielo y la tierra no quieren ser conmovidos, sin duda -por lo menos por nosotros que conocemos acerca de ellos demasiadas verdades.

(Lord Jim)

SOBRE EL ARTE:

Toda obra literaria que aspire, por humilde que sea, a elevarse a la altura del arte debe justificar su existencia en cada línea. Y el arte mismo puede definirse como la tentativa de un espíritu individual para rendir lo mejor posible justicia al universo visible, iluminando la verdad diversa y una que encubre cada uno de sus aspectos. Es el esfuerzo hecho para descubrir en sus formas, en sus colores, en su luz, en sus sombras, en los aspectos de la materia y los hechos de la vida misma lo que les es fundamental, lo que es durable y esencial -su cualidad más evocadora y la más convincente- la verdad misma de su existencia.

(El negro del Narciso)

El artista habla a esa parte íntima de nuestro ser que no depende de la sabiduría, a lo que en nosotros es un don y no una adquisición y es, por lo tanto, más constantemente doradero. Habla a nuestra capacidad de alegría y de admiración, se dirige al sentimiento del misterio que rodea nuestros vidas, a nuestro sentido de la piedad, de belleza o de sufrimiento,

30 7

al sentimiento de lo que nos liga a toda la creación; y a la convicción sutil pero invencible de la solidaridad que enlata la soledad de innumera-
bles corosones: a esa solidaridad en los sueños, en el placer, en la
tristeza, en las aspiraciones, en las ilusiones, en la esperanza y el
pavor que une a cada hombre con su prójimo y que une a toda la humanidad,
los muertos con los vivos y los vivos con los que todavía están por nacer.

(El negro del Narciso)

SOBRE LA JUVENTUD

No es más que en los instantes breves de la primera juventud cuando uno
posee el poder de salirse de sí mismo, de entrever las visiones y compartir
las emociones de otra alma. Para la juventud, todo es realidad en este
mundo; y con toda justicia, pues ella se apodera con ardor de esas indígenas
detrás de las cuales una larga vida nos hace dudar de que haya la menor
substancia.

(Notas sobre la vida y las letras)

La juventud es una cosa bella, una fuerza poderosa, -mientras no pienses
en ella.

(La línea de sombra)

JC 13

la juventud, ese sentimiento que ya no volverá, -el sentimiento de poder durar eternamente, de sobrevivir al mar, al cielo, a todos los hombres; ese sentimiento cuya descomulgante atracción nos lleva hacia alegrías, hacia peligros, hacia el amor; triunfal convicción de nuestra fuerza, orden de vida quedándose en un patinado de polvo, llamas en el corazón que, más vivo, se debilita, se enfría, decrece y se apaga, -y se apaga demasiado pronto, demasiado pronto,- antes que la vida misma.

[Aventur]

SOBRE LOS HOMINES:

Todos los hombres son hermanos y, como tales, toben demasiadas cosas sobre su cuenta recíproca.

[Gaspur Rufa]

La tolerancia es una virtud extremadamente difícil. Más difícil para algunos que el heroísmo, aún más que la compasión.

[Fortuna]

Confianza, palabra terrible para todo hombre por poco excepcional que sea, en un mundo en que el éxito no descansa ni sobre el reconocimiento ni sobre la buena fe.

[Fortuna]

Un ideal no es muchas veces más que una visión resplandeciente de la realidad.

[Fortuna]

JG. 9

El que alimenta una pasión puede siempre esperar algo de la vida.

(Nostrum)

El valor y la justicia no son virtudes populares. La práctica de la estricta justicia choca a la muchedumbre, la cual siempre -sintiéndose quizá oscuramente culpable- le otorga el significado de misericordia. A la mayor parte de nosotros, que deseamos que nos abandonen a nuestras ilusiones, el valor inspira una vaga alarma.

(Notas sobre la vida y las letras)

El pensamiento es el gran enemigo de la perfección. El hábito de reflexionar profundamente es, y estoy obligado a decirlo, la más perniciosa de todas las costumbres adquiridas por el hombre civilizado.

(Victoria)

Debe haber, en las palabras, un maravilloso poder de apaciguamiento, para que tantos hombres les hayan podido servir a sus confesiones.

(Bajo las miradas de Occidente)

El valor de una frase depende de la persona que la pronuncia, pues nada nuevo puede ser dicho por un hombre o una mujer.

(Nostrum)

JC 30

De la página impresa de los periódicos emana una especie de silencio estrófico, que retira a los hombres tanto el poder de la reflexión como la facultad de los sentimientos naturales, y no les deja más que la necesidad artificial de un apasionante tema de conversación.

(Notas sobre la vida y las letras)

El espíritu revolucionario tiene una inmensa ventaja de librarlo a uno de toda clase de escrúpulos respecto a las ideas. Su optimismo feroz y absoluto repugna a él naturalmente por lo que contiene de intolerancia y de fanatismo latentes.

(Recuerdos)

No se necesita un gran valor para declarar hoy que la revolución francesa, tan glorificada, no fue en sí misma, con excepción de su fuerza destructora, más que un mediocre fenómeno. El origen de ese gran levantamiento social y político fue intelectual; su idea era elevada, pero es el arango destino de toda idea el perder su forma y su noble poder, de perder su virtud apenas baja de su trono solitario para ejercer su efecto entre el pueblo. Es un soberano cuyo destino es de no conocer jamás la obediencia de sus sujetos más que al precio de su rebajamiento.

(Notas sobre la vida y las letras)

JC .11

Las naturalezas escrupulosas y justas, nobles y dedicadas, los espíritus generosos e inteligentes pueden poner en marcha el movimiento, aun pronto sobrepasados; no son los jefes de la revolución, son sus víctimas, víctimas del asco, del desencanto, muchas veces del remordimiento. Sus esperanzas abyectamente traicionadas, la caricatura de su ideal, esa es la definición del éxito revolucionario.

(Bajo las miradas de Occidente)

SCENE LAS MUJERES:

Ser mujer es terriblemente penoso, puesto que ello consiste sobre todo en habérselas con los hombres.

(Fortina)

Las mujeres tienen una singular facultad de comprensión. Quiero decir de los temas que les interesan: porque una vez su imaginación estimulada, ellas no tienen de dejarla correr. Un hombre desconfía más de sí mismo; pero las mujeres son, por nacimiento, mucho más temerarias. Ellas van y van, separadas por el secreto y el silencio, y mientras más profunda es la oscuridad de lo que quieren explorar, más grande es su valor.

(El rescate)

Las mujeres saben que buscar circunstancias que hagan de ellas lo que no pueden ser es tan razonable como, para la humanidad, el perseguir la inmortalidad en un mundo en que la muerte es la condición misma de la vida.

(Fortina)

JC .11

Una mujer en lucha con el mundo no encuentra recursos más que en ella misma.
Su único medio de acción es ser lo que ella es.

(Fortuna)

A las mujeres no les gusta la razón, pero no les falta ciertamente penetración.

(Fortuna)

Como la verdadera virilidad de un hombre, la verdadera ternura de una mujer se manifiesta por medio de una confirma conquista.

(Nostrano)

Hay poca intención razonadora en la mayoría de los matrimonios, pero no son peores por ello. La razón desorienta muchas veces a los hombres tanto como la pasión.

(Fortuna)

SOBRE EL MAR:

Oli et amo, tal es probablemente la profesión de fe de los que, consciente o ciegosmente, han dedicado su existencia a la seducción del mar. Todas las tormentosas pasiones de los primeros días de la humanidad, el amor de la rapia y el amor de la gloria, el amor de la aventura y el amor del peligro, y también el gran amor de lo desconocido y de los vastos sueños de dominio y de poder

JC .15

han pasado, como indígenas en el reflejo de un espejo, sin dejar ninguna huella sobre la faz misteriosa del mar. Impenetrable y cruel, el mar no ha dado nada de sí a los que pretendieran sus precarios favores.

(El espejo del mar)

Si quiere usted saber la edad de la tierra, mire el mar en furia. Su inmensidad gris, las olas en que el viento ahueca largos surcos, las largas estelas de agitada espuma, arrebatadas como enmarañados bucles blancos, dan al mar la apariencia de una edad innumerable, sin brillo y sin reflejo, como si hubiera sido creado antes que la luz misma.

(El espejo del mar)

Amar el mar es cosa vana. El mar ignora los lazos de la fe dada, la fidelidad al infortunio, a la larga camaradería, a la larga devoción.

(El espejo del mar)

Quien ha conocido la amargura del océano guarda para siempre su sabor en la boca.

(Folk)

El mar es un elemento incierto, pero ningún marino se acuerda de ello ante sus hechizos, como tampoco el mundo piensa en la proverbial inconstancia de las mujeres.

(Fortuna)

JC. 14

No hay nada tan misterioso para un marino como el mar mismo, que es el
 esa de su existencia y tan impenetrable como el Destino. Por lo demás,
 después de las horas de trabajo, un paseo fortuito o una juerga un tiempo
 le bastan para descubrir el secreto de todo un continente, y encuentra
 generalmente que el secreto no valía la pena.

(El corazón de las tinieblas)

¡Oh los buenos viejos tiempos! ¡Oh los buenos viejos tiempos! La juventud
 y el mar. ¡El encantamiento y el mar! El buen, el todo mar, el mar sano
 y salubre que murmuraba en nuestro oído y nos cortaba brutalmente el aliento...
 Entre todas las maravillas del mundo está el mar, el mar mismo -¿o bien es
 solamente la juventud? ¿Quién puede decirlo? Pero todos ustedes que han
 tenido algo de la vida: dinero, amor, lo que se encuentra en tierra; pero
 bien, ¡díganme! ¿no era ese el mejor tiempo, ese tiempo en que éramos
 jóvenes en el mar, jóvenes y sin nada nuestro, sobre el mar que no da nada,
 más que todos golpes -y a veces la ocasión de probar nuestra fuerza- tan
 solo eso, lo que ustedes intentan?

(Juventud)

Nadie vuelve jamás de un barco desaparecido para decirnos cómo duró la
 suerte de la embarcación, cómo repentina y abrumadora fue la órtiga angustia
 de sus horribles. Nadie puede decir con qué pensamientos, con qué pesares, con
 qué palabras en los labios murieron. Pero hay algo bello en el repentino paso
 de estos momentos desde la exuberancia de la lucha y de la fuerza y del
 pasmoso tumulto -de la rabia inversa e incesante de la superficie- a la paz
 absoluta de las profundidades que duran inmutablemente desde el principio
 de los tiempos.

(El espejo del mar)

Las notas de Francis Scott Fitzgerald, original mecanografiado (6 páginas), publicado como "*Las greguerías de F. S. Fitzgerald*" en 1985 en *El Semanario Cultural*, 181, pp. 1-5

LAS NOTAS DE FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Hacia el final de su vida, Scott Fitzgerald comenzó a recopilar una serie de notas sobre detalles de la vida, observaciones personales, instantes de la experiencia propia o ajena. Al parecer, pensaba utilizarlas ocasionalmente en obras posteriores de ficción: novelas o cuentos. Sin embargo muy pocas fueron utilizadas por el escritor y es solamente en su espléndida novela inconclusa The Last Tycoon (El último magnate) en que encontramos varias de ellas, muchas veces transformadas. Independientemente de esto, las notas de Fitzgerald constituyen una especie de obra aparte, que ilumina otros aspectos de su existencia, de sus emociones, sensaciones e ideas en los últimos años de su vida, más o menos desde la redacción de Tender is the night (Tierna es la noche). Edmund Wilson hizo una recopilación abreviada de dichas notas en cerca de 145 páginas. De estas, me he permitido hacer una selección, aún mucho más abreviada, con la esperanza de difundir en español esta parte casi desconocida de la obra del gran novelista de Minnesota. Resulta -como en el caso de Jules Renard- una invitación para que el lector interesado pueda comoverse con la particular sensibilidad de Fitzgerald y busque en una versión más extensa los demás ejemplos del inmenso talento de un autor prácticamente único en su género dentro de la literatura norteamericana de este siglo:

Su vida era una especie de sueño, como son la mayor parte de las vidas que han perdido su resorte.

frepentinamente su rostro resumió esa expresión que solo puede venir de estudiar una y otra vez revistas de cine, y solamente puede ser descrita como un largo deseo rubio hacia algo...

S. P. 2

"Por Dios", gruñó Lew, "Yo no quiero conocer gente. Ya conozco a alguna gente".

Ahora ya es todo tan inútil como repetir un sueño.

"El quiere convertirme en diosa, y yo quiero ser Mickey Mouse".

Cuando las muñecas estaban ya tan maltratadas que dejaban de parecer niñas de verdad y empezaban a parecer muñecas, las niñas les empezaban a tener cariño.

Tan tenue como un sueño repetido.

En la gran navejada del Escudo Azul, el baile de verano empezó a navegar.

El aspecto reluciente, el bien parecido dinamismo de Nueva York, su paso rápido de hombre alto.

Los gruñidos de una plumería moribunda.

De repente la habitación sonó como un gran reloj.

El ritmo del fin de semana, con su nacimiento, sus planicadas alegrías y su anunciado final, seguía el ritmo de la vida y era un sustituto del mismo.

Subió por una red de acero, concreto y vidrio, caminó bajo un amplio y resacañte duno y emergió en Nueva York.

Muéstreme un héroe y les escribiré una tragedia.

El optimismo es la satisfacción de hombres pequeños en altos lugares.

SF-3

Genio es la habilidad de poner en efecto lo que está en la mente. No hay otra definición para esto.

Ella tiene el propósito de ser una persona leal y franco, aunque tenga que jugar a todo el mundo para lograrlo.

Conocer es una cosa terriblemente difícil de hacer. Es mucho mejor omitirlo e ir de una infancia a otra.

Forsythe trata de ser Cristo, mientras yo trato solamente de ser Dios, lo que es más fácil.

La inevitable superficialidad de la gente que ha aprendido todo por experiencia.

La vitalidad se revela no solamente en la capacidad de persistir, sino en la capacidad de volver a empezar.

Su boca era simplemente un beso visto de muy cerca.

Su respiración era muy joven cuando ella se le acercó - joven y deseosa y excitante.

Brillante de irrealidad, para el baile de máscaras.

El vio que ella estaba riñiendo, pero era una mentira valiente. Hablaron desde sus corazones - con las verdades a medias y las evasivas peculiares de este órgano, que nunca ha sido celebrado como instrumento de precisión.

Una muchacha que podía leer telegramas mediante las lágrimas.

Una pequeña belleza oro y marfil con ojos oscuros y una conmovedora e infantil sonrisa que era como toda la juventud perdida en el mundo.

SF .6

Una de esas muchachas que te rearrreglan el nudo de la corbata para mostrar que en ellas descansa el espíritu eterno de la madre.

Mirando por última vez en sus ojos, llenos de frescos secretos.

Ella era desesperadamente adaptable, desesperadamente dulce.

El romanticismo es en realidad un infantil horror regresivo de estar solo en la cumbre -que es el verdadero horror.

Ella no planeaba; únicamente se dejaba ir, y la arrolladora vida que estaba en ella hacía lo demás. Es solo cuando la juventud se ha ido y la experiencia nos ha dado una especie de valor barato, cuando la mayor parte de nosotros se da cuenta que sencillas son cosas como esta.

Una familia como los últimos dulces dejados en un plato.

Idea: Una familia se deshace. Deja huellas en tres hijos, dos de los cuales se arrastran manteniendo unido a una familia y un tercero que no lo hace.

¿Cómo almacenamos el verano de nuestro amor?

Ya no tengo rencor, pero me gustaría saber si ella lo llevó donde me prometió que iríamos juntos.

Le he pedido mucho a mis emociones -ciento veinte cuentos. El precio fue alto, tan alto como con Kipling, porque había una gotita de algo -no sangre, no una lágrima, no mi simiente, pero algo más íntimamente yo que ellas, en cada cuento; era lo extra que yo tenía.

Era un guerrero, para él la paz era solo el intervalo entre guerras, y la paz lo estaba destruyendo.

SF .5

Extrovertida hacia todo, excepto hacia la gente.

La historia es una cortina con figuras, escondiendo esa terrible puerta en el pasado la cual todos debemos atravesar.

Nunca ha habido una buena biografía de un buen novelista. No puede haberla. Es demasiada gente si es lo suficientemente bueno.

El gran arte es el desprecio del gran hombre por el arte pequeño.

Hablo con la autoridad del fracaso -Hemingway con la autoridad del éxito. Ya no podremos sentarnos a la misma mesa.

El silencio venía de algún profundo lugar en el corazón de la Sra. Ives.

Nuestros padres murieron. De repente en la noche murieron, y en la mañana lo supimos.

Una idea corría de un lado a otro por su cabeza, como un ciego derribando los muebles.

Entonces anduve borracho durante muchos años, y luego me morí.

Su esposa se fué una noche de viento y le devolvió la custodia de sus horas libres.

Nunca he deseado que haya un Dios al que acudir. He deseado muchas veces que haya un Dios al que darle las gracias.

Un día lleno de telegramas imaginarios.

Después de todo, cada momento tiene su valor; puede cuestionarse a la luz de los acontecimientos posteriores, pero el momento queda. El joven príncipe vestido de terciopelo reunido en bella domesticidad alrededor de la reina entre el susurro de ricos cortinajes puede llegar a ser Pedro el Cruel o Carlos el Loco, pero el momento de belleza estuvo allí.

SF .6

Los pleitos familiares son cosas amargas. No funcionan de acuerdo con ninguna regla. No son como dolores o heridas; son más bien como grietas de la piel que no cicatrizan porque no hay suficiente materia.

Es en la treintena cuando queremos amigos. En los cuarentas sabemos que no nos van a salvar más de lo que lo hizo el amor.

¿Por qué las prostitutas tienen voces roncadas?

Desesperadamente y miserablemente, sin saber con qué propósito, como la gente salva en los incendios cosas que no quieren y les han disgustado desde hace mucho.

Solo tenemos un tiempo.

Si usted es lo suficientemente fuerte, no hay precedentes.

Algo en su naturaleza nunca se sobrepuso a las cosas, nunca aceptó su súbita ascensión hasta la fama, porque todos los escalones no estaban allí.

Una idea de Zelda: las cosas malas son las mismas en cada quien; solo las buenas son diferentes.

La razón de por qué los imbéciles no soportan las cosas buenas es que no les gusta comprender todo el tiempo.

— Fulano... volviéndose tan pequeño como el hombre con el que está discutiendo.

Sobre el "Poeta en Nueva York", original manuscrito (23 páginas), sin fecha

~~avanzar y degradación de los valores (purificación de los)~~
~~simbolos usados: es para lograr los nuevos valores~~
Sobre el "Poeta en Nueva York"

Cuando observamos el efecto producido por Nueva York en los poetas españoles que - o movidos por un impulso de descubrimiento y viaje o llevados por los azares de un exilio político - han conocido esta ciudad, nos damos cuenta del tremendo impacto que en sus conciencias ha causado el contacto con este símbolo de lo más ^{extremo} ~~radical~~ que ha dado la civilización norteamericana.

Todo poeta tiende ante todo a asimilar la digestión y transformación del mundo que le rodea. Y Nueva York se muestra, para los españoles, el alimento indigerible por excelencia. No se deja reducir a categorías familiares o, en caso contrario, exige tal transformación de estas categorías que arriesga destruir la conciencia y vida mismas del poeta. Es evidente, a la luz de los textos, que todos los poetas españoles que se han enfrentado a Nueva York han buscado, de alguna manera huir el busto, escapar de un enfrentamiento para el cual no se sienten fuerzas suficientes. Guillén y Carmona callan, Nueva York ^{como tal} no aparece como tema de ninguno de sus poemas. Alberti y Salinas reducen algunos de los elementos neoyorkinos a un panorama que se asemeja mucho más a las comedias de Molière que a la realidad viva de la ciudad. Por medio del humorismo controlan los elementos demasiado peligrosos y los reducen a un movimiento irreal y acelerado que les quita toda importancia existencial.

②

Juan Ramón lo que se atreve a hacer tal acierto con lo trágico en España (sobre los ciégoles ...) lo abandona en Nueva York. Juan Ramón Jiménez, por fin declara tranquilamente (¿ tranquilamente?) ... Es igual que Moguer Ya está eliminado otra vez lo específicamente distinto; todo ha quedado reducido a categorías familiares, ¡y tan familiares! Moguer... nada más que Moguer.

Todos hurtan el bulto, todos buscan el Mediterráneo en el Hudson, y Andalucía en Central Park. Nadie quiere ver Nueva York como tal. Todos buscan avidamente un café con terraza y limoneros; Todos menos uno. Menos uno y precisamente el poeta del Mediterráneo, de Andalucía, de limoneros y cante jondo. Todos menos el más regionalista de todos, el más limitado hasta entonces: García Lorca.

Lorca se enfrenta a Nueva York. Y se enfrenta con este minotaurio para sacarle las ^{visceras} entrañas, para desentrañarlo y dejarlo abierto, muerto en el poema así como es, así como está, tendido sobre la blanca hoja de papel, "tel qui'en lui même est fin".

~~Y Lorca sabe que para ello hay que buscar el minotaurio en su terreno. No buscar andaluces donde no los hay. Buscar cemento donde hay cemento, y~~

Es el único que no huye, el único que - en los terrenos de N.Y. - responde a la presencia con el reto y trata, en todo su libro de "poder - con nueva y/o ciudad".

③

Cuando llega Lorca a N.Y. en 1929, con un poco más de 30 años de edad, ~~ya~~ ha escrito y publicado ya el "Libro de Poemas" "Canciones" y el "Romancero citano". Es un poeta ya hecho, con un mundo ya hecho y formulado, con una simbólica $\frac{1}{2}$ clara y sin oscilaciones. Lleva su mundo dentro de él, mundo formado por elementos naturales (el agua, el aire, el fuego) por materiales característicos (la plata, el acero, el lino) por niños y hombres y mujeres jóvenes, por astros y estrellas, por la muerte y la sangre andaluzas.

En contacto con N.Y. este mundo va a sufrir una transformación radical. ^(nota p. 18) Frente a él se va a levantar otro que ineludiblemente lo reemplazará, lo cambiará. Los símbolos se conservan, la textura y el material nunca.

Desaparición ^{y repición} de materiales

La primera manifestación de este cambio de mundo en el poeta, la encontramos en la evidente desaparición de gran número de sus materiales los materiales expresados. No encontramos ya, en el poeta en N.Y. ni lino, ni plata, ni sábanas de Holanda, ni ^{la canela,} ni raso, ni almendras, ni $\frac{1}{2}$ café blanca, ni limones, ni doroso aceite de oliva. Lo que pertenece a un mundo en este ese mundo se queda, y Lorca deja los materiales familiares porque en este nuevo mundo no los hay.

Pero lo que pertenece a este mundo, en este

④

mundo aparece. Y surgen en los poemas de Lorca la tista, el orín, el amianto, el ciervo, la goma el óxido, el lacre y el celuloide

Desaparece la naturaleza, el mundo anterior de Lorca, aparece la ciudad, lo artificial, el mundo mismo donde se mueve ahora, y empieza a alojarse y a luchar

el único sitio donde sucede ^{id.} - Guardia Civil - huelga
igualmente - y destructora - del mundo gitano

Transformación de materiales y elementos

Entonces. Pero junto a esta desaparición de y aparición de materiales transitorios, propios de la estructura misma del mundo que los sustituye, encontramos en el poeta en N.Y. la transformación de las cosas que en ambos mundos integran la vida misma, los materiales, elementos y cosas que encontramos aquí y allá, en toda la superficie del globo, en Andalucía y en Nueva York. Estos son el agua, el aire, el metal, los vegetales, los astros, los hombres, las mujeres y los niños, la muerte entera, y la sangre que en ella se derrama. Todos estos elementos de la ^{simbólica} mitología de Lorca se repiten en Nueva York.

¡Pero como se repiten! En la transformación que se hace de un mundo a otro encontramos el elemento más significativo del libro de Lorca, es que nos revela la esencia misma de Nueva York para la conciencia del poeta. Todo está corrompido, ~~degradado~~, todo expresa la degradación que un mundo N.Y. hace sufrir a los elementos que - como toda realidad -

(5)

lo componen.

Punto. Pero veamos esta transformación punto por punto. ^{los ejemplos son infinitos.} Muchos ejemplos típicos bastarían.

Entre los elementos que constituyen la parte más fundamental del mundo lorquiano encontramos el agua. Es el agua en la mitología simbólica lorquina el factor que expresa la pureza, la limpieza, es agua límpida, clara.

"fuente clara, cielo claro"

es el elemento purificador de lo que al mezclarse positivamente con lo humano lo purifica

"Corazón, agua de pupila"

y el agua, en la noche lorquiana, sueña con su rumor eterno como los astros

"Barandales de la luna
por donde retumba el agua"

¿Y qué agua encontramos en N.Y.? Es agua sucia, estancada. Cuando

"agua que no detiene boca"

la poca agua que hay en la ciudad misma no es arroyo, no es manantial, es charco

• ~~las~~ negras palomas que chapotean
[las aguas podridas]

y ni líquido es este charco. Encontramos aquí la antitecís del agua misma

• El agua harapienta de los pies secos

⑥

Y cuando herca nos habla del agua en los ríos,
de los ríos que recorren a Manhattan, no menciona
siquiera el elemento, dice Hudson o East River.
No son más que espejos claros de denso
movimiento desapercibido.

El aire viento, la brisa son en forma el agua
del aire. Despejan, aclaran, bañan de luz los
cuerpos, limpian la vista y el espacio entre las
cosas, son el relieve de la desnudez:

"San Cristóbal desnudo
lleno de lenguas celestes"

Aunque a veces el viento ^{precioso} ~~muerto~~, ^{es} ~~perliga~~ con
crítico ~~de~~ ^{precioso} la figura de ~~solidez~~ ^{es}

"el viento verde"

cargado de presagios, ~~pero~~ y de oscuros mensajes
pero verde, vegetal y vivo, y limpio como las
plantas.

En N.Y. el viento se carga de aquello que
el ^{purifica} ~~limpia~~ en Andalucía, el polvo, el material
espeso

"Un viento sur, de madera, oblicuo
en el negro fango"

y el mundo, ya no es con ~~vida~~ ^{deseo}, ~~pero~~ ^{con}
deseo humano y carnal. Se vuelve inhumano,
esquivo - no de la carne que ^{quiere} ~~desea~~ poseer - sino
de la vida misma.

"La brisa que hiela el corazón
de todas las ciudades"

(2 bis)

y has

Por otra parte los colores, - que en ^{la poesía} el universo tan profundamente visual de Lorca desempeñan un papel tan importante - sufren el mismo proceso de degradación, de sucuciamiento. De los colores puros, francos: negro, rojo, verde, blanco, amarillo fundamentalmente pasamos a los colores turbios: azul cruziente, azul sin historia, bajo amarillo, grises, verdosos, cenizo, óxido

O si Lorca emplea la misma denominación, el mismo nombre de color, un complemento cambia totalmente su pureza cromática. En vez de faca negra, "negro fango", en vez de cielo azul, "cielo azul", ^{¡cualquiera azul!} en vez de blanca pechera, blanca "cero blanca", en vez de roja sangre, "rubor de fransí mandriado", ^{¡rojo rojo!} en vez de viento verde viento, verdes ramas, "las verdes estatuas de la malanía"

+ "la rosa gris"

(8)

y también se degrada lo eterno: los astros, los
callados moradores ~~del mundo de las alturas~~, del
cielo inmutable que preside el destino de los hombres.
Los astros en lo era eran familiares, parte integrante
de la vida de todos los días. Es hombre no encuentra
dificultad en asociarlos con las cosas de este mundo
"El mundo de la luna"

"La rosa luna estaba de broma
diciendo que era una estrota rosa"

El mundo era

"La luna sobre el agua"
"sobre el agua una luna redonda se baña"
y corsetta, o con su reflejo - ¡que coñada!
los gitanos tratan con

y la luna tiene ^{rosa} tenía corasones, y con él los gitanos
- familiares de ^{rosa} las cosas del universo - podían
hacer "collares y anillos blancos".

La luna preside a la muerte, sí, pero si misteriosa,
severamente, de manera limpia y pura, como la
plata en la tierra

"Por el cielo ve la luna
con un viso de la muerte"

Pero en N.Y. la luna no visita a los hombres
con su redonda y palpable presencia. Lejos,
inaccesible, preside la muerte y la noche y
los ~~prova~~ con agresiva crueldad

"La luna devora a un niño
detrás de los niños"

⑨

El hombre no juega con la luna ~~no se defienda de ella~~

"Yo estaba en la terraza luchando con la luna"

y si la vence, no la domestica, la encierra para impedirle ~~causar~~ ~~muchos~~ ~~daños~~

"la luna prisionera"

Porque aquel "navo de la luna" es ya

"la celeste luna de cancer"

"la luna de castigo"

Y en cuanto a los luceros, las estrellas, que se encuentran en ^{coi} todos los poemas anteriores de Lora, con su simbolizar la calma y la profundidad de la noche, desaparecen. Repite una y otra vez Lora en N.Y. "cielo desierto".

quiere y piensa

Bajo este cielo y bajo esta luna de castigo ~~de~~ ^{que fascina el destino} terrible ~~corriente~~, los hombres mueren en N.Y. y no mueren nunca como en Andalucía. Allí la muerte es caliente, bajo el helado clavarse de los cuchillos, aquí ~~la sangre~~

"su cuerpo lleno de lirios

y una granada en las sienes"

Aquí la ~~corriente~~ sangre también se corrompe, se ensucia, se degrada

"la turbia sangre, la sangre que lleva

las más quinas a las castañas y el

espíritu a la lengua de la colera"

allí / "Tres golpes de sangueteo
y se murió de perfil" (10)

y "Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre
tranquila de flor cortada."

aquí

"los médicos ponen en el níquel
sus tijeras y guantes de goma
cuando los cadáveres sienten en los pies
la terrible claridad de otra leona enterrada"

la sangre, roja sangre, venos. Friamente pasa el hombre a la muerte, a la otra leona, la enterrada, la que no espera sangre sino cadáver. La palabra mexicana es ~~es~~ tremendamente significativa. En Andalucía los muertos son muertos, en N.Y son cadáveres, y esto

"los momentos" se descomponen bajo el
reloj de las ciudades"

Donde no vemos nunca los cuerpos limpios y claros pasar a este estado (tal parece que los muertos del Rom. Git. han de quedarse ^{eternamente} ~~siempre~~ como "viva moneda" de su último instante) vemos ahora putrefacción, y ~~no vemos más que esto.~~ ^{solo putrefacción}

Pero estos hombres que aquí y allí mueren y de tan distinta manera, han vivido antes, han sido niños, jóvenes, hombres y mujeres. Y su vida los ha llevado a su muerte. ¿Que significado tendrían pues en los años de vida ^{pasado} en los dos mundos que lorca expresa?

(1)

Los niños han representado siempre en la obra
auténtica de los ^{o balsa} la pureza y la inocencia

"un bello niño de junco"

X "la niña del bello rostro
está cogiendo aceitunas"

la niña coge aceitunas. Es la actividad limpia
de otros niños

"comen pan moreno y rica luna"

Su actividad es ingenua, limpia, es la actividad
del maravilloso contacto inmediato con el mundo

"Se niño la mira mira (la luna)
se niño la está mirando"

En N.Y. los niños están ya degradados. Son los
retatos de lo inhumano que en ellos crece y de ellos
se alimenta

"Se niño con el blanco rostro de hueso"

"... niños de cara cubierta"

Su actividad es anti-infantil, y por lo tanto
anti-poética y anti-vital

"Los niños dibujaban escaleras y
perspectivas"

y esta actividad los hace enemigos - en vez de
cómplices - de la naturaleza

"Los niños machacaban pequeñas ardiellas
con un rubor de francés manchado"

(12)

y cuando mueren, es a manos de ese mismo mundo, y con la misma crueldad que en ellos se ha desarrollado

"no importa que el niño calle
cuando le clavan el último afiler"

En vez de irse de la mano de la luna alta, de la luna del cielo, la que miraba, de la que comía, ^{al subirse} ~~la sentían~~ hacia la otra, la defecación terrible ^{caricada} ~~resplandor~~ en los pies

"El niño que enterraron esta mañana
lloraba tanto que hubo necesidad de
llamar a los perros para que callase"

El cielo de Nueva York está bajo tierra. Y desde niños los hombres están condenados a él.

Los viajeros, en el lorca anterior al P.E.N.Y., siempre dentro del mundo limpio y claro expresado por el poeta, no son aún ~~los~~ aquellas que en su teatro se encuentran en el camino de la tragedia. Representan la belleza, un cierto misterio lírico y, mudos o hermosas jóvenes contribuyen a la estructuración del mundo poético andaluz

"Su luna de Pergamino
Preciosa tocando viene"

"la moza bonda alhelios"

"Thamar estaba desnuda cantando
desnuda por la ternura"

(13)

Mujeres Blancas o más morenas, las mujeres perpetúan la raza de los hombres familiares de la luna, del agua y del cielo.

"Anunciación, morena de ucrania"
Tendrás un niño más bello
que los tallos de la brisa

Ahora, en N.Y frente a Preciosa se yergue otra figura, diametral en idéntica actitud, y en diametral oposición

"La mujer gorda venía delante"
arrancando las raíces y mojado
el pergamino de los tambores, la
mujer gorda, sueñiga de la luna

La degradación de lo humano no puede expresarse con de manera más clara. Con la utilización de los mismos símbolos - la luna, la pandeta - laica consigue elaborar la figura de una mujer que destruye lo que Preciosa construye, que corrompe lo que Preciosa perfica.

Frente a Thamar encontramos

"Las pequeñas judías que tiemblan"
llenas de burbujas

y Frente a la rica maternidad de Anunciación

"las mujeres vacías"

o - degradando al embarazo mismo - otras mujeres

"las muchachas americanas"
llevaban niños y novadas en el vientre.

(19)

andaluz, el hombre poético
 Y el hombre ^{También} encuentra en N.Y. su antitesis.
 Su actividad ~~consistió en lo~~
 Eran todo sueño y misterio de la vida, juego poético

"Bronce y sueños los gitanos"

Eran todo juego poético con el mundo, magia de
 la íntima ~~comunicación~~ comunión con los elementos
 naturales

"a la mitad del camino ~~corte~~
 corte' limones redondos
 y lo fue' tirando al agua
 hasta que la peso de oro"

"luz, luna, luz, luna
 si vieran los gitanos
 varían con tu corazón
 collares y anillos blancos"

Todo era vida, vida plena, aun bajo la presencia
 de la muerte

"Salta corazón caliente"

ahora esta vida se ha cubierto de orín y de
 pedredumbre

"los corazones gritaban nombres oscuros
 salivas y ruidos de uiquel"

No existen individualidades, ni antónito el
 canabario, ni Federico García, perdido ^{ahora} entre

"la multitud que vomita"

"la multitud que orina"

(15)

"los hombres fríos que beben en el banco
lagrimas de niña muerta"

Si alguien esalta es el poderoso, el que ha
survivo entre estas multitudes aplastando a otros
a su paso. y su actividad es aún más helada e inhumana

"El director del Banco observa
el manómeto que mide el cruel silencio
de la moneda"

En este mundo no se cortan uniones redondas para
tirarlos al agua

"los ricos dan a sus queridas
pequeños monbundos iluminados"

Di.
"Mireia Varela"
"P. en N.Y."

En mundo entero, los elementos, los astros, las
flores, los niños, las mujeres, los hombres y su
sangre y su muerte ^{han quedado} ~~están~~ corrompidos, contaminados
de óxido, de orín, de muerte por degradación.

Pero hay que preguntarse ahora por qué. Porque
~~los que~~ Porque la vida en todos sus aspectos
- corazón caliente, sueño, sangre roja y limpia,
actividad poética de comunión - ha quedado
así con corrompida

Encontramos entonces, a lo largo de todo el
P. en N.Y. un proceso de profanación. Es la
profanación de lo auténticamente vital, lo que
ha degradado de esta manera la vida misma

- que es lo poético.

⑥

Profanación de la vida

La vida ha perdido su sentido originario al frastocarse los valores que la hacen positiva. Frente a la insensación, a lo totalmente "inútil", lo hecho con un sentido de comunión con el mundo, frente a la actividad poética, la actividad práctica, se ve que reemplaza la plata, las escaleras y perspectivas al rico pan uroeno, el manuscrito a los astros, el director de banco ~~al gitano~~ a Antonio el Camborio. Como resultado

"a veces las monedas en empujes furios
taladraron y devoraron abandonados niños."

Toda la vida es defensa contra lo que se ha erigido en valor vital. Todo es enemigo, los otros hombres, ~~la tierra~~, la moneda, los animales. Una vez perdido el contacto poético con el mundo, los hombres fin están condenados a la luna de castigo y a la que - bajo tierra - produce su helado esplendor de muerte.

Profanación de la muerte

Y como ya hemos visto, esta muerte está también profanada. No hay ya sangre caliente y roja que le de su sentido, aunque terrible. La gran pregunta, la única, la sola, la de llegar a Córdoba o no, la de vivir o morir, la que es la que le da sentido a la existencia toda, esa pregunta se ha olvidado. No hay problema vital.

(12)

esencia. Y donde no hay ese problema no hay vida, sino un otro remedo que se aferra a la existencia animal del corazón que late, aunque no llegue sangre por las venas.

Lorca observa bien esta causa cuando nos dice, en "Panorama ciego de N.Y." (y nótese lo significativo del título)

P. 71

De la "pena limpia de los gitanos" pasamos a un dolor de mera persistencia sin sentido. La pena limpia proviene del problema de ese mismo sentido. Aquí el problema no existe, se comprende - y se sufre por ello - pero no se vive hondamente y en esta vivencia se aumenta la comunión. ¿e "innocentemente"?

Prof. del amor

Y comunión es amor. Lo que se ha perdido en N.Y. es ~~el ser~~ la facultad de amor, que es ^{mundo natural y con,} facultad de comunicación con ^{el universo.} ya lo hemos visto en el tratar de las lenguas, y de la ^{hondamente} ^{claramente} ~~es~~ la homosexualidad.

Si, hasta la homosexualidad, turbia, equívoca - se degrada en N.Y. Menos considerada como natural, sino más bien lo contrario. Ueva sin embargo en Andalucía, en cello de amables ironía, de poca importancia

(18)

inclusión. Hasta la homosexualidad tiene rasgos de limpieza y naturalidad en aquel mundo lejano. y Lorca sonríe cuando habla de "Mariguata"

Canciones p. 70

Para mí ese poder de autor - que poder de autor al fin y al cabo es - encuentra también su profanación en N.Y. lo que parecía ya profanación a lo natural - nos aparece retrospectivamente como ingénua perversión cuando la contemplamos ahora, en su nuevo y terrible aspecto, en el mundo americano:

p. 130

Dos mundos, dos ciudades, Lorca resume en esta forma las dos vivencias de su obra poética hasta 1920

Ciudad de la Gitana R. Git. p. 103

Ciudad de N.Y. p. 127

Nota
cf. pag. 3 su [y también ^{las} formas poéticas. Lorca no puede hablar de N.Y. en romance. y se desquicia ^{al decirlo} ritmos y la expresión ^{usa} como la ^{usa} ~~idea~~. Volviera, significa. tiramante a recobrar ^{la} forma romanizada ^{de} los poemas ^{de} Cuba. utilizando ^{allí} el son - romance antillano - en ~~su~~ ~~de~~ ~~ellos~~ ~~is~~

20 (19)

Solo permanecen en N.Y. dos cosas que conservan o reproducen la vida auténtica, la vida de contacto inmediato con lo real de mundo. Dos cosas que son ^{una} una ~~una~~ recuerdo y la otra una raza, una ciudad esclavadas en el mismo N.Y que no ha conseguido albergarlas. El recuerdo es el de W. Whitman, aquel Gran Whitman paladín de este nuevo mundo, pero ~~que~~ que sucumbió a su anhelo dentro de un sentido, de una comunión con la vida

p. 129 - 130

Pero Whitman N.Y. ha traicionado a Whitman. Solo queda de él un símbolo inalcanzable, y el recuerdo de su cuerpo como la tierra, enterrado a orillas del Hudson, ~~traición~~

p. 131

Pero si Whitman ha muerto, otros viven, otros viven en una ciudad nocturna, casi ciudad de los gitanos, otros hombres con su reino cerrado y su rey, otra Tribu que conserva en el impulso de su sangre caliente, el sentido poético de la vida: los negros. En su Harlem se encuentra el último (y único) reducto vital, cercado por N.Y. pero como manteniendo su primitivo impulso de vida bajo la presión de su angustia

p. 46

(20)

Harkam se distraza ^{se esconde, ~~se~~} ~~conserve~~ ^{sea} su existencia
 al margen de la ley de la ciudad, ^{se} el latido pulso
 que bajo los andaluces late, el pulso de los
 hombres verdaderos

P. 49

El rey de Harkam está también degradado.
 Es prisionero y lleva traje de conserje. Pero los
 barcos llegan al mar. Mas allá y allí,
 mas allá del Hudson y del East River, como
 la raíz que busca la humedad a través de los
 secos terrones, absorbe la vida necesaria, la
 vida natural que le permite seguir viviendo.
 Y en el mar, en el vino, en el jazz y el baile
 primitivo, en el franco amor sexual y encarnado
 absorben sus subidos la torrisa y la savia
 necesaria para la sonrisa y la vida a pesar
 de todo.

la actividad de los negros es poética.
 Desquiciada, ^{por la acción de la tierra} no tiene el sello andaluz de profunda
 y tranquila compenetración con el mundo. Aquí
 no hay ya linosos redondos que cantar. Y se les
 arrancan los golpes "el truzero de los negros" con una
 cultura, nadie duda de "la infinita belleza de los
 filamentos, los saltadores, los cobros y las cacarolas de
 cocina". Mas acá del riqual, cercados por el
 cemento y el ruido, hay aún un mundo hermoso.

y verdadero, el mundo que hay que encontrar ⁽²¹⁾
para seguir viviendo

p. 42

Y dentro de esta vida queda un sueño. Un
paraíso, un acaso alcanzable felicidad para el
hombre que se expone con toda su vida a lo que
se encuentra más allá de los muros impasibles que
lo niegan

p. 43

Pero Lorca no puede hacerse negro, no puede ⁽¹⁹⁾ permanecer en esta lucha hacia dentro y ese sueño hacia futuro. ⁽²²⁾
 y la solución para vivir no puede ser ^{tampoco} para Lorca
 enfrentarse en una lucha total contra la ciudad
 americana. Este nuevo mundo, aunque desequilibrado,
 reposa sobre una tan vasta estructura de profanación
 y corrupción de los valores poéticos, que es
 indestructible ya. Si los negros pueden luchar
 hacia fuera. Solo queda la huida, la misma
 que algunos americanos emprenden, la misma
 que hace que ^{Jimmy} (Johnny) en el Manhattan Transfer
 de Dos Pasos aborde un camión, y contento al
 conductor que le pregunta donde quiere que lo
 deje: "no sé, pero lejos, muy lejos". Como recomienda
^{how} al hijo Stanton p. 98-89

Lorca está derrotado, derrotado como hombre
 por la ciudad anti-humana. ^{algunos} Se escapa, se
 escapa a Cuba, hacia los negros también,
 pero los negros libres, los negros que son ya
 casi andalucía.

Fu' a Santiago

~~Si, Lorca usa, según los autores, un son cubano
 para cubanizar este poema~~

Y entonces, en un ^{poes} ~~poes~~
~~Si, Lorca~~ ^{la repetición insistente} ~~el uso del estribillo~~ no es aquí
 ya una mera fórmula poética de son cubano
 para cubanizar el verso. La elección del
 estribillo, su ~~uso~~ ^{uso} insistente martillar son
 más que nada la expresión de la urgencia

Lorca en Nueva York, original mecanografiado con notas (4 páginas), sin fecha

LORCA EN NUEVA YORK

1929-1930

Ya publicado: "Libro de poemas" "Lancinias" "Romancero Gitano".
Poeta ya hecho, con un mundo.

Gran prueba de Nueva York que es símbolo de un mundo:

Defensa Va. N.Y. de los que la conocen:

- 1) los que no hablan: Guillén, Garnuda
- 2) Alberti, Salinas (en Nueva York, cine mudo, control humorístico.
- 3) J.R. Jimenez "Es igual que Negro"... defensa.

Lorca se enfrenta a Nueva York para consagrarle la estructura. Derrota.

Temas significativos de su Mitología:

- 1) agua, aire, las flores, los materiales (plata, lino etc.)
- 2) los niños, los hombres y las mujeres (jóvenes).
- 3) las astros: luna (pura, de plata) sol (de Domingo, Perce de Ayala)
- 4) la muerte y la vida poética.

Limpieza, pureza.

1. Desaparición de materiales: la naturalidad en general (tan suya)
aparición de materiales nuevos: tinta, orin, aliento, ciego, monedas
niquel etc.

2. Transformación de sus elementos básicos al contacto con nuevo mundo y
con estos nuevos elementos (doble transformación: vital y poética)

en metafora
EL AGUA

<p>Burundales de la luna por donde deturbaba el agua</p> <p>fuentes clara, cielo claro</p> <p>corazón, agua de pupila</p>	<p>Mejor poemas que chapotean las aguas podridas</p> <p>agua que no desahoga</p> <p>el agua harapienta de los pies</p>
---	--

LA TRISA, EL AIRE

San Cristóbalón desnudo
lleno de lenguas celestes

La brisa que hiela el corazón de
todas las madres

Lorca (2)

El viento verde (vegetal)

un viento sur, de asdera, oblicuo en
el negro fango

FLORES

(innumerables)

rosa quílica

ASTROS

El cerco de la luna

la colicte luna de cancer

La luna sobre el agua

la luna de castigo

Huye luna, luna, luna, si
vinieran los gitanos harían
con tu copación collares y
anillos blancos

yo estaba en la terraza luchando con
la luna.

sobre el agua una luna redonda
se baña

la luna prisionera

Por el cielo va la luna con
un niño de la mano

la luna devora a un marinero delante
de los niños

La luna estaba de broma
diciendo que era una rosa

la luna! los policías! las miradas de
los tasatlánticos...

(múltiples estrellas, luceros)

cielo desierto (repetido)

LA MUERTE Y LA SANGRE

Su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las cienes

la turbia sangre, la sangre que lleva
las máquinas a las cataratas y el espí-
ritu a la lengua de la cobra

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil

los médicos ponen en el níquel sus
tijeras y guantes de goma cuando los
cadáveres sienten en los pies la terri-
ble ciudad de otra luna enterrada.

El 23 de junio abrió los ojos a...
y el 23 de Ag. se tendió para
cerrarlos (seacillos)

Tristes mujeres del valle
hajaban su sangre de hombre
tranquila de flor cortada

Los muertos se descomponen bajo el reló
de las ciudades

Lorca (3)

LOS NIÑOS (pureza, inocencia)

Un bello niño de junco	El niño con el blanco rostro de huevo .. niños de cera caliente.
El niño la mira (luna) mira, el niño la está mirando	Los niños dibujan escaleras y persep.
Los niños comen pan moreno y rica luna	Los niños machacaban pequeñas ardillas con un rubor de fiesesi manchado.
La niña del bello rostro está cogiendo asitana	no importa que el niño caiga cuando le clavan el último alfiler.
	A veces las monedas en enjambres furiosos (no)
	El niño que enterraron esta mañana lloraba tanto que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase.

MUJERES (actividad poética)

En luna de pergamino fradiosa tocando viene y	La mujer gorda venía delante arrancan de las raíces y mojando el pergamino de los tabores, la mujer gorda sienta ga de la luna
La niña borda alhacina	Las mujeres vacías
La niña tocando una dulce gaita desente	Las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas
Thamar estaba cantando, desnuda por la terrazza	Las muchachas americanas llevaban niños y monedas en el vientre
Anunciación, morena de maravilla, tendrán un niño mas bello que los tallos deixaire de la brisa	

HOMBRES (actividad poética)

Si vinieran los gitanos harían con un corazón collares y anillos blancos	los hombres fríos que beben en el banco lágrimas de niña muerta.
Bronce y sueño los gitanos	la multitud que vomita la multitud que orina
alta corazón caliente	los corazones gritaban nombres oscuros salivas y radios de níquel
En la mitad del camino corta limones redondos y los qué tirando al agua hasta que la puso de oro	el director del banco observa el banquero que mide el cruel silencio de la moneda

Lorca (4)

pasó un joven que lleva rosas
y rirtos de luna

Los ricos dan a sus queridas pequeños
moribundos iluminados.

~~pensamientos~~

Contaminación de todo el mundo humano:

Por que?

Por la falta de sentido de la vida, por la pérdida del contacto poético con el mundo. Entonces:

PROFANACION

1) de la vida "a veces las monedas en conjambres furiosos taladran y devoran abandonados niños".

Lo práctico, el dinero. (Profanación de las materiales puras también)

2) de la muerte "No hay pregunta radical, no hay problema vital individual: "pag. 71 Poeta en N.Y."

La pena no es limpia, honda, pura:

"pena limpia de los gitanos" -- mundo turbio, equívoco.

3) profanación del amor (cf las mujeres, la maternidad etc.) pero también de la homosexualidad.

"gunciones" p. 70 vs. p. 130

CIUDAD DE LOS GITANOS p. 103 (romanceo gitano)

CIUDAD DE NUEVA YORK p. 127 (poeta en N.Y.)

(solución p. 89 Poeta en N.Y.)

Solo quedan en contacto con la realidad poética:

WALT WHITMAN p. 129
p. 131

LOS NEGROS . p. 45 p. 49 oprimidos y angustiados
p. 43 buscando la vida

como ellos ("sobre la ceniza de la danza") DERROTA y "Iré a Santiago".

Nota preliminar, mecanografiado original con notas, (2 páginas), sin fecha.

NOTA PRELIMINAR

Este libro, este testimonio auténtico, complejo y desgarrador es el primer libro de un hombre de setenta años. Su voz, su circunstancia excepcional, viene hoy a sumarse a la materia viva que es la historia de nuestros días, de nuestro difícil siglo.

En 1936 Luis Elío, perteneciente a una de las más destacadas familias de Navarra, formado por los jesuitas, emparentado con algunos de los nombres más notorios del carlismo y poseedor de una situación económica acomodada, es juez ^{Presidente} de los Jurados Mixtos en Pamplona. El 18 de Julio estalla la guerra de España. Desde el primer día los elementos franquistas toman el poder en toda Navarra. Y el 19 de Julio es culpa suficiente que Luis Elío haya sido, por íntima honestidad, liberal y republicano para que, a mediodía, vayan a buscarlo falangistas y requetés para sumarlo a los cientos de personas que, sin juicio, son asesinados en Pamplona.

Luis Elío consigue huir, milagrosamente, y permanece oculto en un pequeño cuarto durante más de tres años. Sin ver a nadie, sin hablar con nadie, sin saber nada de los suyos y del mundo que se extiende más allá de las cuatro paredes que lo encierran. Hasta que puede escapar por los Pirineos y sumarse al destino común de los exilados: Francia, México...

Pero estos tres años rompen su vida, concentran su destino de hombre en una espiral sin fin de soledad, de ansiedad, de pensamientos sin límite ni punto de apoyo. Estos tres años son los que aquí nos cuenta, como vividos ayer después de veintiseis años de silencio.

Esta es la obra de un hombre que ha vivido una experiencia única, y también la voz de un hombre que no ha dejado de vivir después. Tres años de aislamiento total, veintiseis años apresado en el recuerdo mudo de ese aislamiento. Por eso, cuando la voz al fin rompe el silencio es una voz extraña, la de un hombre hecho hombre en otro siglo, la de un mundo a la vez roto e

intacto a través de los largos años del destierro.

Hoy, en México, esa voz, cargada aún con el inconfundible acento de una prosa pulida y olvidada, llena de atormentadas e intrincadas digresiones, entremezclada de austera reserva y fulgurantes destellos de total abandono, esa voz de otra época tan reciente y tan lejana destrozada por el duro metal de un má ordera nuevo resuena con la vida permanente de las grandes verdades.

En el conjunto de testimonios que hoy nos quedan sobre la guerra de España el de Luis Elío ocupa un lugar aparte. El testimonio excepcional proyecta una luz distinta, ilumina rincones desconocidos, realiza el volúmen que la realidad levanta a nuestra espalda. Gracias a él podemos conocer mejor esta penumbra en que el tiempo nos conduce. Gracias a él podemos conocer hoy mejor algo de lo que al ~~mas~~ romper nuestra vida la ha formado.

Jomí García Ascot

Notas sobre una obra maestra, original mecanografiado (4 páginas). Se publicó en 1967 con el título "Cien años de soledad" en *La Cultura en México*, 281, pp. VI-VII

NOTAS SOBRE UNA OBRA MAESTRA.

Cien Años de Soledad, de Gabriel García Márquez es más que una de las grandes novelas de nuestro tiempo y de nuestra lengua; es una de las grandes novelas de cualquier tiempo y de cualquier lengua.

Dos razones iniciales -que emanan de un increíble riqueza- serían suficientes para darle ese puesto: su esencial solución al realismo americano y el esplendor de su lenguaje. Y es de estas razones de las que quiero arremedar aquí.

En el prólogo de El Reino de este mundo Aleje Carpentier pone el dedo en el meollo de lo esencial hispanoamericano -que solo mucho más tarde convertirá en expresión efectiva en su gran obra El siglo de las luces. Nos habla allí de lo real-maravilloso. Lo real-maravilloso es la extensión y ampliación de lo real insípida en lo real, y no -como creyeron muchos románticos y surrealistas- sumergida en el polo opuesto a lo concreto, en el polo de sombra y de tinieblas. Lo real-maravilloso, por otra parte, es el signo bajo el cual nace América a la conciencia del mundo. La fantasía "irreal" de las novelas de caballería se hizo realidad en las Indias, y empapa desde el viaje de Colón el impulso y el peso de los Conquistadores, está presente día con día en la exploración y el descubrimiento. Colón, Cortés, Bernal Díaz, Pizarro, Cabeza de Vaca y tantos otros desde los capitanes hasta los más humildes soldados viven en vida propia los Andises y Naplandises que pese al Quijote estaban aún palpitando en la imaginación enfervorada de extremeños, andaluces, portugueses y hasta alcazares. El descubrimiento y conquista de las tierras americanas es el descubrimiento para Europa de lo real-maravilloso.

A pesar de la Colonia, a pesar de la municipalización del Continente, esta realidad maravillosa no muere. Por el contrario se enriquece con la lengua más rica de aquellos siglos, asimilada y transformada en lengua mágica, se esponja de mitos que traen, más allá de Andalucía, de África o del Gancho Gregoriano otros misterios, se empapa de leyenda.

Lo que sí se adormece es su expresión. Si eliminamos su desahogado reducto

- 2 -

en la música popular que se extiende desde el Golfo de México hasta la pampa argentina, iluminando costas y llanos, tiñendo de melancolía masetas y serranías, nada o casi nada queda plasmada de ella en expresión comunicable. América, descubierta, se encubre. En su independencia descubre el verdadero sonido de su voz. Solo el recuerdo queda de su maravillosa realidad, por varios siglos.

Mucho más tarde, aquí y allá, surgen fragmentos de esta realidad en obras escritas. Martí, José Esteban Rivera, el Martín Piñero, Guiraldes, Borges, Juan Rulfo y el propio Carpentier levantan pedacos del espeso velo y nos descubren algo, fugas y deslumbrante, de la cegadora luz que baña el silencio de todo el Continente. El propio Valle Inclán lo intuye, y Conrad lo penetra sin saberlo, pero les faltan las raíces y el espacio necesarios a la cristalización rotunda y reveladora.

La grandiosa de Siglo años de soledad de Gabriel García Márquez consiste, ante todo en abarcar de un golpe la totalidad de esta realidad-maravillosa, en devolverle a Hispanoamérica su ser original, su esencia fundamental y fundadora, su signo.

Para descubrir una realidad se necesita una especial intuición ontológica, y esta, a la vez, está condicionada por una concepción del mundo. Es gracias a su inmediata y total concepción del mundo americano como logra García Márquez la genial intuición que le hará posible expresarla. El problema reside en el concepto mismo de realidad. Si se escribe en ella distintos tipos, grados o niveles de sur-real nunca es posible expresar una realidad total. Siempre he creído que no existe más que un realismo consecuente: aquel en que todo es real. Este es precisamente el punto de partida de la intuición de García Márquez, y el que le permite no solo expresar la totalidad de este mundo americano que nos comunica, sino resolver de una manera definitiva el falso problema literario que ha paralizado a tantos escritores y atormentado inutilmente a tantos teóricos.

- 4 -

de los grandes autores y cronistas del siglo XIV al XVI.

Y más allá. Porque lo que hace también García Márquez en esta novela de quinientas páginas escritas con la precisión y el rigor de un soneto, es remontarse a tradiciones aún más antiguas. Cien años de soledad es como una curiosa Biblia familiar, como un Antiguo Testamento de nuestra propia sangre y, en su extraordinaria combinación de lo más transparentemente lírico y lo más apelmadamente concreto hay un péndulo que no está lejos de Homero y de su acero que destroza el paladar y los dientes por el polvo mientras a lo lejos brilla sereno el mar color de vino.

Ante Cien años de soledad no resulta desproporcionado mencionar obras como estas.

La percepción global de lo real-maravilloso, su expresión antigua como el pan y que nos llaga aún caliente nos hacen colocar su autor al nivel de muy pocos, escogidos. En América solo puede pensar en Melville o Faulkner.

No falta, lo sé, hablar de la novela misma, de sus personajes, de sus hechos.

No puedo, ni creo que nadie pueda. No es posible desgajar una unidad tan apretada, tan indisoluble. No es posible señalar nada en un solo río continuo, en un solo caudal de tantas aguas. La lectura -como la concepción- de Cien años de soledad es una experiencia total, y es una experiencia de amor. Después de haber dicho alguna vez el autor "yo escribo para que no quieran más mis amigos" ha logrado no solo eso sino más: que nos hayamos puesto a querer profundamente todo un mundo.

- 3 -

La esencia misma de los real-maravillosos consiste en eso, en su realidad. Este punto de partida y la descripción de su existir en el tiempo hacen de Cien años de soledad más que una novela: la convierten en una antología de lo maravilloso, en un perpétuo revelar poético cuya intensidad se mantiene inalterable a lo largo de sus extraordinarias quinientas páginas. Aquí, con la misma plenitud funcionan los hombres y los objetos, los sueños y los recuerdos, la nostalgia, la lluvia, las flores que caen del cielo, la guerra civil y la peste del insomnio, la compañía bananera y los presagios, las bacinillas de oro y la condena de una sangre y la vida y la muerte, y los fantasmas y el olvido y el amor y la inocencia y la última y final lucidez.

Esto, por supuesto, no se puede expresar sin un lenguaje que también abarque la totalidad real que se quiere comunicar. Para lograrlo García Márquez ha devuelto al español -y al español americano- una inconcebible riqueza perdida que, como su objeto, también se encontraba adormecida bajo el uso y el desgaste de una cualquiera parte. Pero lo que más asombra es que efectúa esta operación en vivo, sin que un solo término de los que nos son así devueltos conserve el menor polvo, la menor rigidez, después de su largo desuso. Usando un término de Emilio Prados el lenguaje de García Márquez es la "memoria del olvido", y al llegar a nosotros se suiza, vive, palpita dentro del nuestro como si de siempre nos fuera familiar. No hay aquí una sola palabra sobrepuesta, aplicada desde fuera, insertada en el discurso. Todo está nacido a luz de dentro a fuera, todo estaba ya allí. Como todo gran creador García Márquez no crea, sino que revela. ¿Cómo es posible este enriquecimiento que se vuelve familiar, sea descubrimiento que no es del idioma de García Márquez, sino de nuestro propio idioma? Creo que el secreto está en que es un lenguaje de tradición oral. El verbo de García Márquez nos llega a través de generaciones que también son las nuestras como el del Rocanero, a través de la memoria viva, a través del caudal más profundo y colectivo. Aquí también se reinserta el autor en una tradición olvidada y, al escribir esta novela actual, prolonga el sentido del decir las cosas

Los motivos de la luz, original mecanografiado con notas manuscritas, (3 páginas). Se publicó en 1986 "Los motivos de. La luz" en *El semanario Cultural*, 201, p. 3

LOS MOTIVOS DE LUZ. Jomí García Ascot.

Muchísimas -demasiadas- críticas o reseñas cinematográficas se plantean de tal manera que, al terminarlas, el lector se queda preguntando: "Muy bien, pero al comentarista ¿le gustó o no la película? ¿le parece buena o mala?". Lo grave de esto no es tanto la opinión en sí del escritor, sino que de alguna manera ha soslayado un compromiso, una responsabilidad, un juicio personal. Y que este juicio tiene que ser parte de su comentario, es parte esencial de su posición ante la obra. Para evitar esto, empezaré por el principio, empezaré por decir que Los motivos de Luz me entusiasma, y que me parece una de las mejores y más importantes películas realizadas en México. Lo que me queda, si lo logro, es decir por qué.

Creo, en primer lugar, que hay una gran unidad en la concepción y la realización de la película. La intención, en ambos casos, es fundamentalmente seria: hacer una película que busque ante todo tocar una realidad, revelar la posibilidad de un cierto cine y de un cierto acercamiento a lo humano. El intento de producción verdaderamente independiente y el intento de una dirección que le corresponda se complementan y se logran en una obra compacta, densa, de un equilibrio raro. Los motivos de Luz abre así dos caminos complementarios: el de una auténtica producción libre y el de una auténtica expresión personal.

Los motivos de Luz es, sin duda alguna, la obra más importante de Felipe Cazals. Siempre muy "cineasta" y siempre muy profesional en todas sus realizaciones, Cazals pecaba con cierta frecuencia de una excesiva liberación de la violencia, de un "mostrar demasiado". En esta última película sucede lo contrario: hay tal "retención", tal sujeción de una violencia que es el trasfondo mismo de toda la historia, que esta misma violencia se convierte en permanente tensión, de una tensión casi intolerable en su constante intensidad. Toda la película está siempre a punto de estallar. Su no estallido, su no-catarsis es la que le da su mayor violencia. Cazals se revela como un maestro de lo implícito, y con ello revela nuevas capacidades en su carrera de director. Y creo sinceramente que estas nuevas capacidades son las que deberán orientar su obra de ahora en adelante.

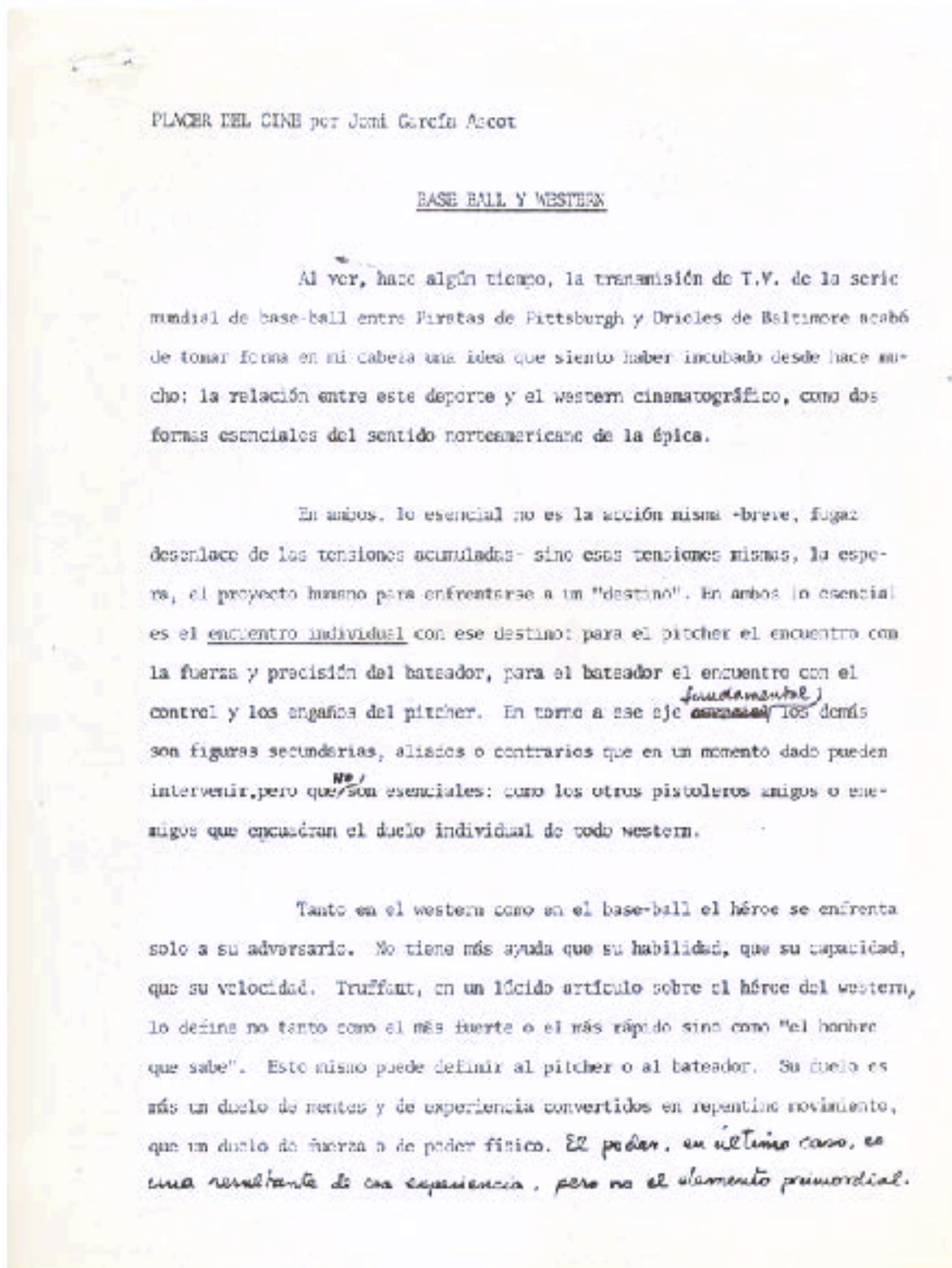
Primeramente la capacidad de equilibrar una visión muy cercana de los personajes (una visión que -por decirlo así- no deja de tocarlos), con una distancia brechtiana que le permite conservar una absoluta lucidez ante los sentimientos y las contradicciones que manifiestan. Cazals ha sabido combinar aquí el amor por sus personajes (condición esencial de todo creador) con el indispensable despego indispensable para poder mostrárnoslos cinematográficamente (condición esencial de todo gran realizador). En esta ocasión lo logra a base de una constante alusión a los hechos: en un espacio casi constantemente cerrado los rostros y las palabras de los intérpretes nos van develando un mundo exterior entrecruzado de actos y acontecimientos violentos, crueles, ambiguos, contradictorios, vitales. Casi toda la película es una referencia a la historia que la sustenta. En un mundo de agresiones, de promiscuidad, de golpes, hasta de crímenes, se desarrolla una tragedia esencial de la cual el espectador no presencia las mayores agresiones, casi ninguna promiscuidad, ningún golpe, y ni siquiera queda absolutamente seguro de la realización "material" del crimen. Cazals filma no los tiempos muertos, sino los tiempos "entre" los principales sucesos. Y, a pesar de ello -o gracias a ello- consigue realizar una película de sucesos, de hechos reales. Y una tragedia tan antigua como los mitos griegos. En efecto, Los motivos de Luz es, que yo sepa, la única película que, a partir de hechos de nota roja (¿y que es la nota roja sino la forma visible de nuestras raíces más profundas, de nuestros más profundos desarreglos?) desarrolla el tema del filicidio que incluso en la literatura psicoanalítica tan solo Arnaldo Rascovsky se ha atrevido a tocar en profundidad. Ello convierte la película de Cazals en mucho más que un testimonio sobre la marginación, la opresión de la mujer, el propio Edipo. Si establecemos una analogía con otra película que tanto en sus principales temas como en su calidad es el antecedente más profundo de Los motivos de Luz (y me refiero a Los olvidados de Buñuel), podremos ver que en la película de Cazals se amplían las perspectivas establecidas por Buñuel y -conciente o inconcientemente- Cazals abre nuevas perspectivas al acercamiento de la marginación, de la situación de la mujer, al tratamiento

de la violencia familiar, social y sexual. En este aspecto Los motivos de Luz es mucho más que una espléndida película, en una apertura no solamente en nuestro cine mexicano, sino para el cine mismo, en tanto posibilidad de penetración y de expresión de la realidad penetrada.

Otros elementos, además de Cazals, se conjugan en este logro. La inteligencia, el planeamiento y la intención de Hugo Scherer, su productor, el guión de Javier Robles que, a pesar de ciertas debilidades en los diálogos entre la psicóloga y la trabajadora social, logra momentos de extraordinaria intensidad ("el nahual... el nahual...") y de espléndida cotidianidad, la soberbia fotografía de Angel Goded, las actuaciones de Patricia Reyes Espíndola (una Luz de absoluta perfección), Alonso Echánove (un hijo de la chingada con la simpatía de un Pedro Infante), Ana Ofelia Murguía (magnífica Yocasta del sub-tercer-mundo), Delia Casanova (que consigue la difícil tarea de equilibrar las mejores intenciones con las limitaciones de una cultura de "niveles" y "parámetros" ante el abismo del ser humano), Marta Lara (que acompaña a Delia en sus logros) y Dania Saldívar que, a través de un enrejado de prisión, observa una realidad que niega por conocerla demasiado bien; todos ellos (hasta el casi invisible marido de Delia Zehate privado de Cazals?) se integran, se acoplan, aportan inteligencia y talento a esta gran película. La ausencia de música completa el acierto.

No estuvo en San Sebastián. ^{Por eso que} ~~Es una película excepcional~~
~~acepta que una película sobre la mujer sea excepcional~~
~~avata de México tiene, por muy bien que haya sido realizada,~~
~~hay un sentido más la Concha de Oro que la Concha de Plata profunda~~
~~inteligente y poco convencional en sus temas de Luz.~~ Por una vez la Concha de Plata ha constituido el primer premio de este Festival. Hay jurados que no entienden -o no quieren entender- algunas cosas que el cine expresa, y que van más allá del propio cine. Espero que nuestro público reconozca en esta película algunas de las realidades esenciales del mundo en que vivimos. Y que no sea solo México, ni solo el siglo veinte.

Placer del cine. Baseball y western, original mecanografiado con notas manuscritas (2 páginas). Se publicó en 1985 como "Épica, western y béisbol" en *El Semanario Cultural*, 173, pp. 1-3.



- 2 -

(así llamado por los nortistas: duelo)

Como en el western, el duelo pitcher-bateador ^{(conlleva una idea} de destino. Como un cierto pasado lleva a dos pistoleros a enfrentarse final e inevitablemente en el desierto corredor de una calle de Tombstone o de Yuma, otro ~~cierto~~ pasado lleva a un pitcher y un bateador a enfrentarse inevitablemente en el para ellos desierto corredor de ese espacio que separa la zona de lanzamiento del home y cuyo encuadre (espaldas de uno en primer plano, frente del otro al fondo) es tan similar al encuadre básico del western. El encuentro se produce en el momento en que, por fin, el destino alcanza a ambos. Lo importante es entonces la espera, esos minutos finales en que cada quien escogerá su gesto decisivo, sacar antes el arma, ^(abreviar el wind-up,) disparar primero, apuntar abajo o arriba, lanzar curva o recta, echarse a un lado, cambiar la velocidad, apretar varias veces el gatillo, esperar otra bola...

Todo western culmina en tres bolas y dos strikes, todo duelo de pitcher y bateador sucede en el O.K. Corral. En ese espacio que separa las miradas de dos hombres, en esa espera plena de gestos significantes antes del gesto decisivo, se encuentra ^(algo esencial) ~~la esencia~~ de la épica norteamericana.

No es extraño que los gestos de unos nos recuerden tanto a los gestos de los otros. Hasta el típico mascar tabaco de los protagonistas, que no se encuentra ni en otro deporte ni en otro género cinematográfico. En el instante privilegiado que antecede al lanzamiento o al disparo, súbitamente pasan a formar parte de una mitología con los héroes pasados, sus intérpretes y sus perpetuadores ~~que se repiten en el tiempo~~.

Y así Ken Tekulve se prepara a desenfundar su colt contra Gary Cooper que, frente al plato, empuña el bate y sueña con el hit que decidirá para ambos este western que es un deporte que es un western...

Luis Buñuel = Luis Buñuel", original mecanografiado con notas manuscritas (1 página). Se publicó en 1983 como "Luis Buñuel (1900-1983)" en *Revista UNAM*, 29 pp. 49-50.

JOMI GARCIA ASCOT

LUIS BUÑUEL = LUIS BUÑUEL

Todo artista, todo creador, asoma siempre la oreja. O, en otras palabras, deja siempre en la opacidad de su obra un algo de transparencia, transparencia hacia ciertos valores "universales" que es, en definitiva, transparencia hacia la propia identidad del creador como depositario o crítico de estos ^{en sí mismos} valores ~~universales~~. En toda obra hay así un cierto "esto es lo que yo pienso" y, en consecuencia "esto es lo que yo soy". La función de analistas, críticos o exégetas consiste entonces en ir tirando de esa oreja hasta -supuestamente- hacer surgir al hombre que está detrás de la obra.

En Buñuel esto no funciona. Porque su obra, sus obras, son de una opacidad total, de una concreción absolutista. Ni hay transparencias ni hay orejas. Buscar al hombre detrás de la obra se convierte en un ejercicio conjetural, basada en referencias biográficas, nacionales o literarias. Y nunca resulta. La mayor parte de los escritos sobre Buñuel suenan a latón intelectual.

Algo sobre Luis Buñuel, original mecanografiado con notas manuscritas. Se publicó en 1983 como "Algo sobre Buñuel" en *El Semanario Cultural*, 68, p. 1 (2 páginas)

JOMI GARCIA ASCOT

ALGO SOBRE LUIS BUÑUEL

con un beso para Jerome

Luis Buñuel era siempre todo lo contrario. Para quienes veían su retrato por primera vez no era el rostro esperado por una larga deformación literaria acerca de su genio: no se parecía a Antonin ~~Artaud~~^{Artaud}, ni a Van Gogh, ni a Klee (y era probablemente que se habían olvidado de Goya). Para quienes lo conocían en persona por primera vez no era el Caligari laberíntico e intelectual que el pretendido análisis de sus películas podía llegar a hacer imaginar. Para quienes recordaban al grupo surrealista, Luis no era ubicable entre Breton, Aragon, Ernst, Eluard o Crevel. Para quienes pensaban en el gran cineasta, Buñuel no resultaba ni un Bergman ni un Visconti; y entre otras cosas creo que en el fondo no le gustaba el cine, solamente hacerlo. Pero al irnos a los extremos opuestos, Luis Buñuel también resultaba todo lo contrario. El anti-~~Artaud~~^{Artaud} no era por ello un sentimental, el anti-intelectual no era por ello un personaje

elemental o sencillo, el anti-surrealista no dejó nunca de amar a ese movimiento. Por donde uno lo viera, Luis Buñuel era siempre todo lo contrario.

Al correr de los años me he convencido de que toda interpretación de Luis Buñuel es tiempo perdido. Y más aún cuando lo oigo calificar de "genio universal". Porque Luis era todo lo contrario: nadie se reconoce en su obra, reconoce a Buñuel. Y su obra es grande por eso mismo, porque es el contrario absoluto del lugar común.

Yo también confieso haber hecho muchas veces la tontería de caer en la interpretación de sus películas. Ya no lo volveré a hacer. Porque solo hay una cosa sensata que se puede hacer con ellas: gozarlas. Y una sola cosa sensata que se podía hacer con Luis: quererlo. Quererlo y gozarlo.

Eso, en la memoria (de la cual escribí tan bellamente en Mi último suspiro) es lo que pienso seguir haciendo. Porque Luis era un ser entrañable. Y en esto no fue nunca ni un poco de lo contrario.

Camarena, J. G. (1958): "La explosión retardada de vieja bomba artística o la repuesta de J. G. Camarena a un artículo de J. M. García Ascot" en *Novedades*²⁹⁵ (2 páginas)



²⁹⁵ Es respuesta del documento que precede "Ante un fracaso".

Veniamos. No es necesario salir muy interesados para saber que a comienzos del siglo se inicia la importante revolución plástica en Europa, de liberación contra el arte de representación naturalista. A partir de los "Pauques" se difunde la investigación plástica hacia otros caminos como resaca en cañones se venían todos los "ismos". Fue una formidable expresión que arrojó cantidad de escuela y cantidad de aperturas plásticas, al punto de extenuación importante hasta en el terreno teórico como prácticas de la pintura y que ya entonces ya dejaron de ser incluidas en la creación y la cultura universal de las artes plásticas.

Por estos aperturas plásticas, que van desde los primeros individualistas hasta el dadaísmo y los "ismos" de Mondrian, van surgiendo en el transcurso de los primeros 20 años de este siglo las tendencias relativamente las bases del abstractismo y son del manifiesto. El texto ha sido para conceptualización ejercida de estos principios, para ser resueltos hasta el máximo de precisión y agudeza.

Por otra parte, es bien conocido el proceso de difusión de un movimiento innovador, desde el momento de su creación hasta el tiempo en que alcanza su máxima divulgación y aceptación general para ser socorrida años, y se convierte en "moda". Se pasa de movimiento vanguardista a movimiento a la moda. Es el proceso de años se ha conocido. Especialmente el experimentación y sobre todo el abstracto en todas sus expresiones, ha tenido millares de seguidores gracias a su sencillez práctica que, según bien dice J. J. Linero de la Serna "es a raíz propia a que en ella se encuentran los fundamentos". Y estas gestadas fórmulas son las primeras novedades creadoras a algunos.

Aparte de considerar que lo importante en arte es el talento, y con él, dentro de cualquier tendencia se producen y pueden producirse grandes obras de arte.

En México se presentan tardíamente estas cosas ya

BIEN EN LA PAGINA OTRA

LA EXPLOSION RETARDADA

BIEN EN LA PAGINA OTRA

por de que artistas como Méjide y Cely trabajaron dentro de estas corrientes desde hace 20 años, porque hacia 1921 se plantea concretamente la creación de una pintura de carácter nacional, en el campo plástica y como ámbito para resolver los problemas del hombre, que en Europa había sido excluido de la pintura, de exclusiva especulación plástica.

El movimiento plástica mexicano, plástica incluso por milímetros en la exhibición innovadora europea, como Diego Rivera, fue un proceso creativo y los grandes rasgos de las obras se ven en esta época, una aproximación a importantes momentos de México, que había de captar los años que llegaron del Tercer Mundo para fortalecer como en el caso del portirismo. El problema de la pintura mexicana fue correctamente planteado: falta ahora llevarla a su cabal realización. Encontrar bien su trayectoria inmediata.

Pero que no se propongan modificaciones y se obcequen en cambio al estudio de las gestadas fórmulas internacionales ni huyan de apropiarse de ellas con que los plásticos se tornan al abstracto tienen el mismo error.

Es desde luego legítimo el que expresen sus opiniones en pintura hasta los más experimentados —sobre lo bueno de una forma— sus cuando se exhiben ingenuidades creativas al demostrar su entusiasmo por sus recientes descubrimientos de aristas de las fórmulas de arte, lo que resulta impensable de que alguien haga gala de su descubrimiento con impenitencia tardía.

No crea que proceso a toro no con la teoría interior: así sea "hablar al to por el con el resto de la actual plástica mundial". Aceptar estas gestadas cosas no es "cumplir el furore con las máximas abstractas". Es, simplemente, un cómo de descubrimiento.

Ascot, J. (1985): "Whodunits, trillers..., II" en *El Semanario Cultural*, 159, p.2 (3 páginas)

Semanario Cultural de Noticias
5 de Mayo de 1985

Jomí García Ascot

Whodunits, Thrillers, Suspense Stories, Spy Stories...

O Dicho en Otra Forma: Novelas de Acción, de Policiacas, Suspense, de Espionaje



Segunda y Ultima Parte

El género de Fleming es repetitivo, ilimitado y, básicamente, popular. Su personaje es el "álce-puro": alta, fuerte, bien parecido, elegante, seductor, cínico, con el pensamiento y con las manos, atrevido, hábil, y cínico. En cine es Sean Connery que le sabe dar al peligro su verdadero sabor —y no Roger Moore que no se toma ya nada en serio. En su realidad un héroe de fantasía, que lucha constantemente por lo increíble y muchas veces con él. Pero en donde reside el talento de Fleming es en haber convertido a ese moderno d'Artagnan-Robin Hood de un "realismo técnico" que lo convirtió en personaje de nuestra época. De nuestro mundo actual y concreto. Fleming analiza y describe los hábitos, las ideas de

Fiscal: la Revista o la Walter FFR, el asesinado Zippo, el señor Roler, el Bentley 1946, los trajes, corbato y botines que lleva, los llaves en su mano que usa, su vino preferido: el "Blanco de Blancos", la oficina de su jefe ("M") y la secretaria del mismo (Luis Montenegro), las "armas secretas" que le son proporcionadas, etc. etc. Todo este cúmulo de detalles realistas, minuciosos y concretos "balancea" adecuadamente la imaginación de sus novelas, con todo a un villano (que parece ser más bien del Fu Manché de Sas Polmer que de la realidad política de nuestro tiempo, ya sean el Dr. No, el doctor Big, el grupo "Smersh" con su anticomunista Boris Stovro Elshel) —a saber, hay que reconocerlo, creado con gusto—. Son, también, etc.] y dan campo al desarrollo cénico de sus heroínas (luchas o no). Fleming consigue así darles una perfecta verosimilitud a lo inverosímil. Y, paradójicamente, la evolución de estos sucesos y tramas de combate en los últimos diez-

pos se va infatigablemente enriqueciendo con la imaginación del famoso escritor inglés.

Entre las novelas más destacadas de Fleming se encuentran *Casino Royale*, *En No, For Your Eyes Only*, *From Russia With Love*, *On Her Majesty's Secret Service*, *Goldfinger*, *Live and Let Die*, *You Only Live Twice*, *Diamonds are Forever*, *Thunderball*, *The Man with the Golden Gun*, *Octopussy* y *The Spy who Loved me*. Posteriormente a la muerte de Fleming han habido algunos editores y se han publicado tres libros con el personaje de Bond. El primero es de Robert Markham (alias de Kingsley Amis), *Colonel Sun* y los dos restantes de John Gardner, *Licence for Killing* y *Special Services*.

Ninguno de los tres ocupa "the old scene", ni siquiera el de los últimos, más flojos libros de Fleming (*The Man with the Golden Gun* y *Octopussy*).

Modunits, Thrillers, Suspense Stories, Spy Stories...

a Pág. 5

Thomas Inard (*The Orion*), a Francis Clifford (*The Naked Runner*), a Tracy (*Six Days of the Siege of the Citadel*), a Gordon (*The Manchurian*), a Geoffrey Household (*A Time to Kill, Wat-Shadows*), a Andrew Osbourne (*Smile of the Tiger*), a Chapman Pincher (*The Conspirators, The Eye of the Do*), a Andrew Garve (*Yoko*), y a William Hallam (*Kill me, The Dead of the Ross Partery*).

Entre los autores los mejores, a mi juicio, son los siguientes: Clive Egleston (*Mr. Carry*), Brian Garth (*Albourn*), James Grady (*Grady*) y Leonard Davidson (*Davidson*).

Entre los autores los mejores, a mi juicio, son los siguientes: Clive Egleston (*Mr. Carry*), Brian Garth (*Albourn*), James Grady (*Grady*) y Leonard Davidson (*Davidson*).

de los autores demasiado ambiciosos "literariamente", lo que le resta el indispensable elemento de continuidad en el suspenso de la aventura. Tengo pendientes de lectura dos novelas que, por ciertas referencias, sospecho puedan caer en esta categoría: *Talk to me About England*, de Paul Ferris y *The Men who Lost the War* de W. T. Tyler.

Un Género de la Ambigüedad

Y es que esto de las categorías es un problema: los autores no creaban siempre en alguna de ellas, o van cambiando de estilo o de capacidad creadora, o declinan, o resurgen, o se despiden. Y aquí habría precisamente mencionar a algunos de ellos a veces muy destacados, pero que en obras posteriores han acusado importantes irregularidades, tanto de estilo como de interés. Son ellos Frederick Forsyth y Kenneth Follett. El primero comenzó con una magnífica novela: *The Day of the Jackal*, a la que siguió otra de calidad: *The Odessa File*.

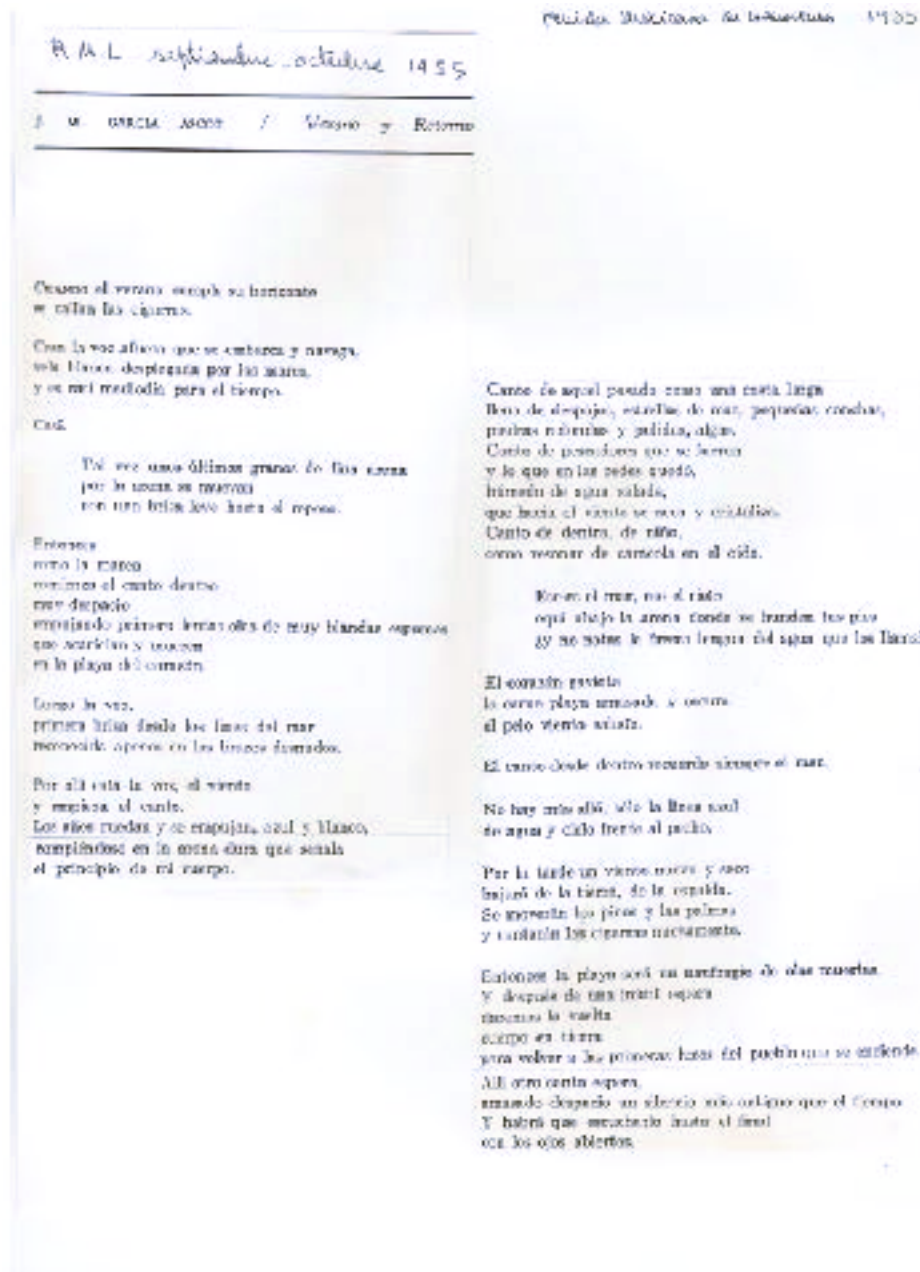
Posteriormente *Dogs of War* y *The Devil's Alternative* fueron francamente decepcionantes y, hasta la fecha, Forsyth no ha vuelto a recuperar su talento original. Lo mismo ocurre con Kenneth (Ken) Follett, cuyo inicio con *The Big Needle* fue sensacional y que, después de una buena continuación en *The Key to Rebecca*, ha sufrido un auténtico desplome con *Triple* y el repostaje novelesco *On Wings of Eagles*.

Y así llegamos a una categoría final, la de los más grandes escritores de novelas de espionaje, aquellos que con continuidad han sabido

equilibrar una trama de alto interés con un suspenso mantenido sin caídas y con un estilo literario de auténtica categoría. Estos son Len Deighton (*The Incessant File, Horse Under Water, Funeral in Berlin, An Expensive Place to Die, Billion Dollar Brain, Spy Story, Yesterdays Spy*), y la menos convincente Berlin (*Came*); Georges Markstein (*The Cooler, The Man from Yesterday, The Guernsey Testament, Traitor for a Cause*); Adam Hall, creador del gran personaje Quiller (*The Quiller Memorandum, The Warsaw Document, The Mandarin Cypher, The Scorpion Signal, The Siskiang Executive, The Cobra Manifesto, The Volcanoes of Santo Domingo, The Ninth Directive, The Striker Portfolio, The Tango Briefing*) y quizá el mejor de todos ellos, Robert Littell (*The Detection of A.T.*

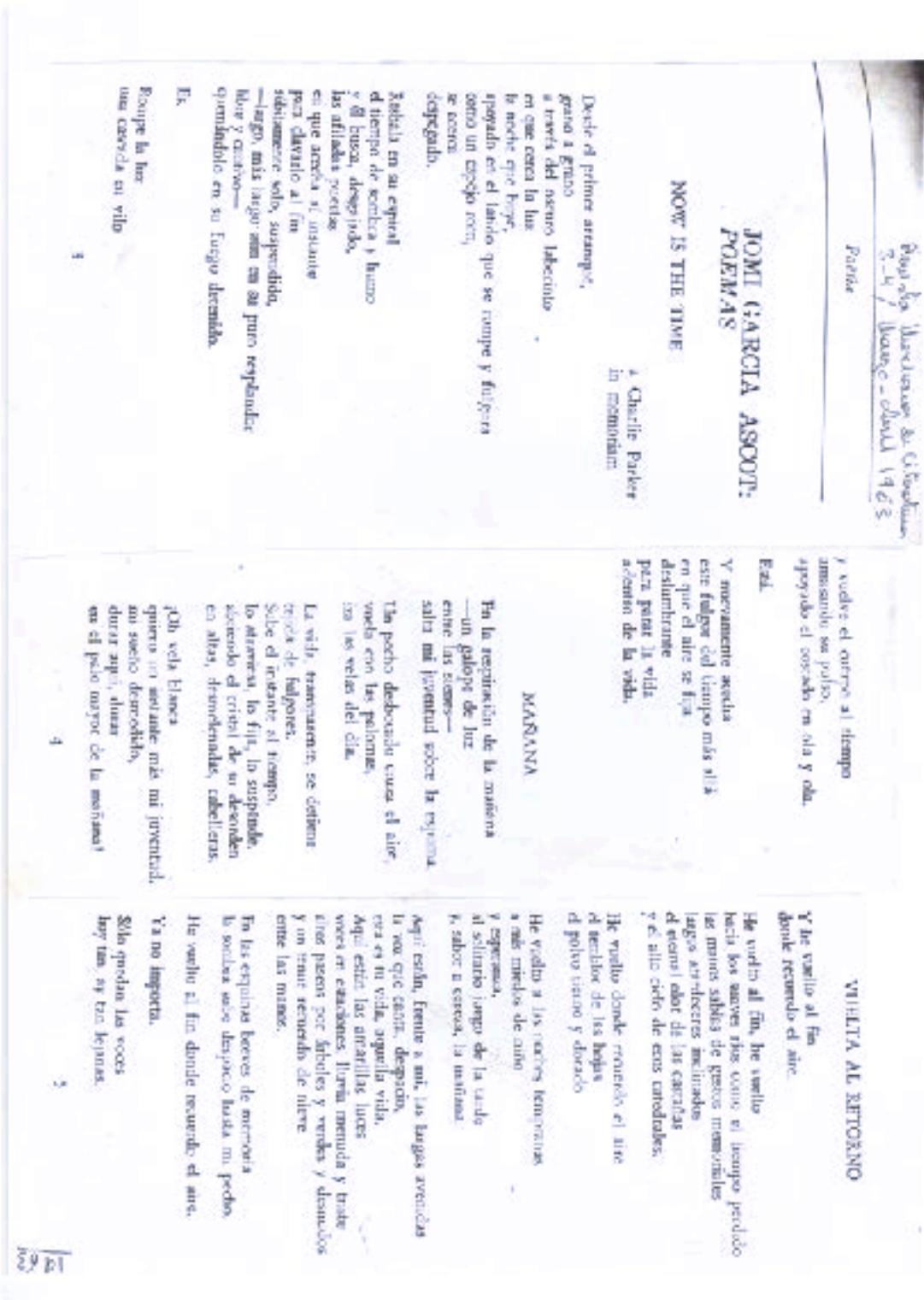
Lewister, The Debriefing, The Amateur). Estos son, para mí los más grandes de un género que, en pocos años, ha producido desde la literatura más superficial hasta nuevas clásicas de una época en que, por desgracia, la realidad sobrepasa muchas veces la ficción. Esto hace de la literatura de espionaje (y no conozco a los autores "del otro lado" de la cortina de hierro, pero tengo referencias de su obra, todavía empujada de cierto "primitivismo" y carente de una visión necesariamente más ambivalente de los temas) una literatura "sin género"; una literatura "de evasión" en donde el lector se adentra en ciertos aspectos verdaderos de una angustiosa realidad general. No creo que en ninguna otra época haya habido un género literario de tan curiosa y a veces apasionante ambigüedad. Solamente esto bastaría para darle sus cartas endenciales en la historia de la novela moderna. Y no es poco.

Reproducción del poema "Verano y retorno" en 1955 la *Revista Mexicana de Literatura*. Presenta la variación de los versos que no se incluyen en la versión publicada en el poemario *un otoño en el aire* (1964)²⁹⁶ (1 página)

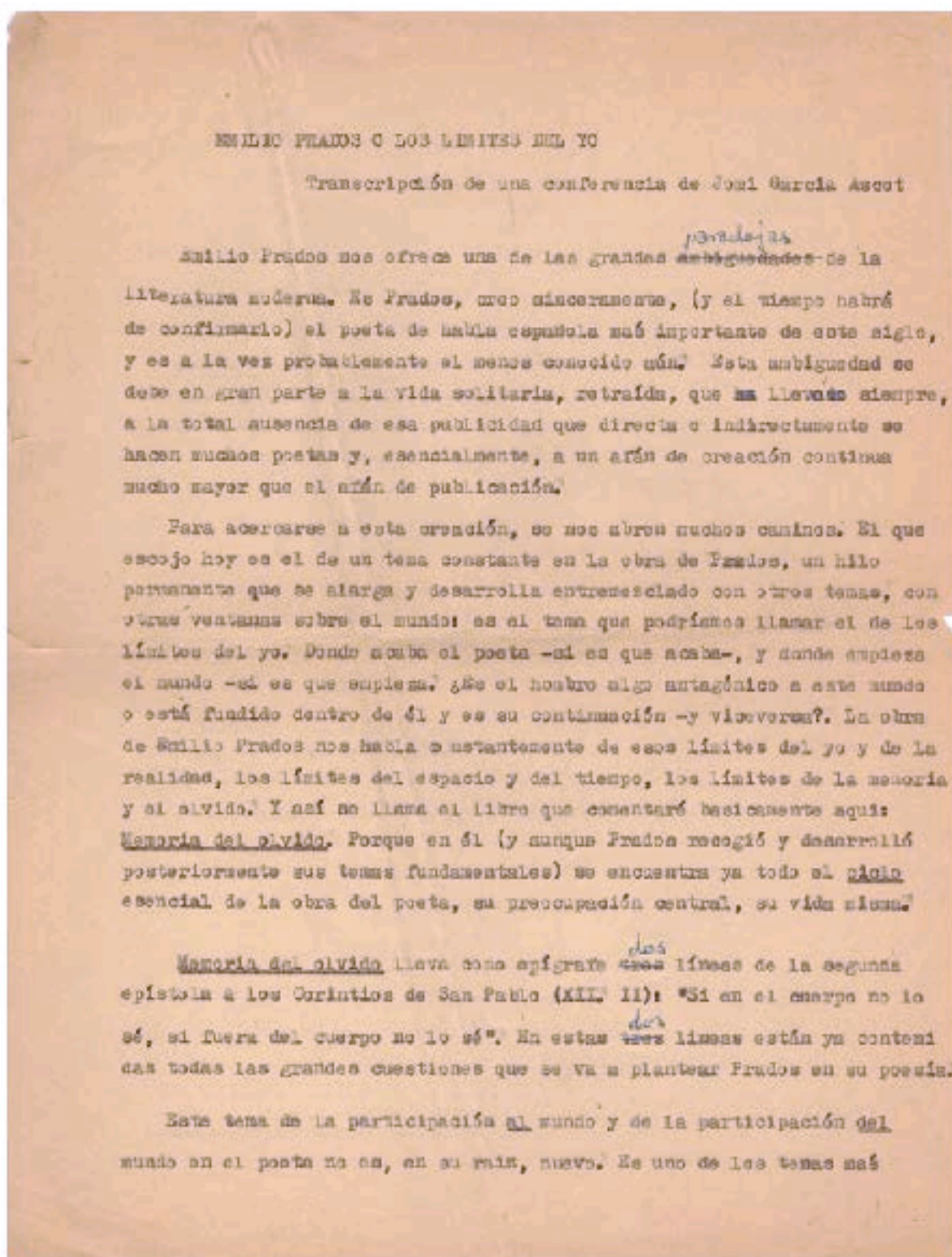


²⁹⁶ Véase análisis supra, pp. 87-88

García Ascot (1963): "Poemas" en *Revista Mexicana de Literatura*, pp. 3-5. "Now is the time", "Mañana" y "Vuelta al retorno" aparecerían posteriormente en el poemario *Un otoño en el aire* (1964)



Emilio Prados o los límites del yo, (13 páginas), original mecanografiado con notas manuscritas se publicó en 1962 como "Emilio Prados o los límites del yo" en *Revista Mexicana de Literatura* (se adjunta a continuación del original, el artículo en prensa para que puedan observarse las modificaciones).



importantes de la poesía moderna. Una de sus primeras formulaciones distintas se encuentra en Audelaire: ~~«Es un famoso soneto cuyo nos dice:~~

«La Naturaleza es un templo en donde, como en pilares vivos, los perfumes, los colores y los sonidos se contestan».

(solo en el mundo vivo)

Esta interrelación entre el mundo y el poeta ~~—perque perfumes, colores y sonidos implican oír, ver y oír—~~ se desarrolla aún más en otros poemas. Y Rimbaud nos dice «Ya soy un autre», ~~yo es otro~~. Otro que no conozco, otro que habla a través de mí. El poeta ya no es un ser aislado en su epidermis, sino un ser que participa de una naturaleza en donde las cosas también participan unas de otras. La función del poeta —según Roland de Benneville— «debe ser la de revelar la unidad del mundo. Cumpliré esta tarea con la ayuda de la imagen, es decir revelando las correspondencias estrechas que existen entre dos realidades aparentemente distintas. Mayor será la separación de estas realidades y mayormente serán las imágenes del poeta reveladoras de la unidad universal». Y André Breton, en el segundo manifiesto del surrealismo nos afirma: «toda nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo arriba y lo abajo dejan de ser percibidos contradictoriamente.»

La mayor parte de los poetas modernos, a partir de esta tendencia post-romántica, tratan en su obra de lograr esa visión unificadora en donde los opuestos dejan de ser percibidos contradictoriamente. Algunos la alcanzan. Lo que hace de Emilio Prados algo único entre ellos es que Prados no busca a alcanzarla, sino que parte de ella. Como San Juan de la Cruz partía del punto a que los otros místicos llegaban (Ángel del Río) a Prados la visión unificadora le sirve como base, como base para la integración de todo su ser dentro del universo. Toda la obra de Prados (una sola búsqueda continua a través de muchos libros, un solo poema que se alimenta de sí mismo a través de sus diversos poemas) nos revela esta integración. El surrealismo quería cambiar no la literatura o el arte sino al hombre mismo; Emilio Prados se cambia él mismo en relación al mundo. Ya no se trata de una visión, sino de una vivencia. No conozco a ningún otro poeta contemporáneo que haya vivido con tal plenitud su poesía.

En realidad, en Frados, la poesía no empieza en la pluma y el papel sino que termina en ellos.

Acerquémonos ahora al testimonio escrito para recorrer -y descorrer- el camino de la vivencia del poeta.

Si empezamos por un análisis superficial, casi mismo pudiéramos decir metafísico, del lenguaje de Frados observaremos ciertas palabras que nos revelan las constantes de esta vivencia. Hay en sus poemas continuas referencias a no-límites, a tránsitos. Se repiten en su obra palabras como "umbral", "dintel", "puerta", "sin frontera", "sin límites" "hacia", "fuera". Estos deslímites son generalmente físicos, se reflejan en el cuerpo mismo del poeta ("Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé") y así nos encontramos con imágenes como "el umbral de mi sangre", "abierta carne", "se me perdió la carne", "mi cuerpo atraviesa el umbral", "cruzando mi pecho" etc. entre cientos de ejemplos en donde se reitera constantemente el mismo tema del cuerpo que se abre y se derrama en el mundo. Los verbos de Frados son también característicos, y entre los que más usa abundan están: "salirse", "cruzar", "atravesar", "repartirse", "abrirse", "desangrarse", "derramarse", "perdersse", "confundirse" "fundirse", ~~fundándose~~ cuyo orden progresivo nos ofrece una primera revelación del tránsito del poeta hacia el mundo "exterior".

Esta auténtica transfiguración del poeta la encontramos también, de manera muy clara, en el uso casi constante de la palabra "por" que señala inequívocamente el tránsito esencial cumplido por la vivencia de Frados. Y así nos dice en distintos poemas:

"El cielo, por tu sangre se muere por el cuerpo..."

"Mi voz, bajo tu frente, muere por tu palabra..."

"Porque habito el sueño por tu sueño
habito por tu cuerpo por el cuerpo..."

Nunca se aguarda el poeta en un sitio determinado, siempre está por las cosas. Y las cosas también están por, cruzándose, atravesándose las unas a las otras sin fin. Podríamos decir en este sentido que Frados es un poeta de raíz heracliteana, en un tránsito continuo completamente

antiparacéntrico, ^{de} en un ser fijo e inmutable.

Pero veamos, ya ahora en los poemas, como se sitúa esta transición que se revela en una primera observación de su lenguaje.

Si estudiamos su obra en un orden más o menos cronológico (y me refiero aquí a Memoria del olvido que nos ofrece una especie de síntesis de su evolución primera evolución poética) vemos que Prados, frente a La realidad, frente al mundo, comienza por sentir una sensación de transparencia. Esta solidez, este peso del cuerpo, esta matidez que podemos llamar nuestro cuerpo presenta en él una forma completamente distinta. Emilio Prados no siente su cuerpo como una masa opaca situada frente al mundo sino como algo transparente a través de lo cual comienzan a jugar las formas de la realidad, especialmente la luz. Y así nos dice:

"Yo me he perdido
porque siento que ya no estoy
sino cuando me olvido..."

La presencia, la verdadera presencia de Prados es un olvido de sí mismo. El estar en el mundo de Emilio Prados es un perdersse. Yo es otro. Yo ya no soy yo. La historia propia se pierde y, como en Los místicos (en cuya obra encontramos los antecedentes fundamentales de su propia poesía), es al perderla cuando la podemos volver a encontrar, con una nueva plenitud.

La transparencia es progresiva.

* El labral de mi sangre
abierto está en mi sangre:

Ya sin cuerpo mi cuerpo
atraviesa mi cuerpo...

Quisiera hallar mi ley
igual que halló mi oficio como el aire,
igual que mi blancura,
como una luz, como una herida,
lo mismo que un cansancio igual que un ángel.*

Y aún más:

"Carré mi puerta al mundo;
se me perdió la carne por el sueño...
Me quedé, interno, mágico, invisible,
desnudo como un ciego."

Lleno hasta el mismo borde de los ojos,
me iluminé por dentro.

Empañado irésulo, transparente,
me quedé sobre el viento,
igual que un vaso llapio
de agua pura,
como un ángel de vidrio
en un espejo."

Llegamos aquí al límite mismo de la corporeidad. ¿Qué cosa podemos concebir con menos cuerpo, con menos sustancia que "un ángel de vidrio en un espejo"? Parece que un soplo bastará ya para borrar este estar frente al mundo, al mundo hecho un espejo. Habiendo llegado al límite de su transparencia, Prados, como a la Alicia de Lewis Carroll, solo le queda dar un paso para entrar, a través del cristal, a ese otro mundo en donde ya no se oponen lo interior y lo exterior, lo pasado y lo futuro, la realidad y el sueño, la memoria y el olvido. Y Emilio Prados, en un nuevo bautismo, da este paso.

(Conviene notar aquí, respecto a esta tema, la constante predilección de Prados por el agua, tema central de toda su obra, reflejo y espejo en que uno se puede sumergir, ahogarse, perderse.)

Desaparece entonces hasta el ángel de vidrio, desaparece todo límite físico del cuerpo.

"Paraiguiendo tu mano me he perdido en el pecho.
(El cielo por tu sangre me busca por mi cuerpo)."

Ya no hay afuera ni adentro. Todo está en todo. Yo, tu y mundo son una misma cosa.

"Yo ya no sé si el mundo
vivirá por su ausencia,
ni si la estrella rota
su carne por mis ojos...
Ya no sé si la aurora
la fuente o la tristeza
son mi cuerpo en el mar,
mi soledad o el agua..."

"Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé...". Prados ha alcanzado en carne propia (¿propia?) el epígrafe de su libro. De ahora en adelante, en lo que constituirá la médula de toda su poesía, comenzarán las ausencias de sí mismo que es en donde se encuentra el poeta. Una parte de Memoria del olvido, correspondiente a esta etapa su el libro, se titulará así Forma de la huida. Pero no es, como en Juan Ramón Jiménez quedarse con "La forma de la huida" sino un radical huir de sí mismo para volver a encontrar. Toda oposición entre el poeta y el mundo ha desaparecido:

"Un pájaro, en mi pecho,
cruza abierto tu sangre."

"¿Dónde coexisten el sueño y el agua
en tu piel o en mi sueño?"

Porque también el sueño ha dejado de ser algo diferenciado de "lo real". En una especie de panteísmo personal Prados alcanza aquel punto del espíritu que fue meta inalcanzada por los surrealistas, mundo presentido por Novalis, sombra buscada por Nerval y Rimbaud. Esto llega a tal punto que -sin buscar el juego de conceptos ni jugar con la forma, cosa que nunca hizo Prados- las cosas se vuelven intercambiables:

"El cielo sin estrellas
-párpados de tu ausencia por mi carne-,
buscando está sus ojos
-presencia de mi cuerpo sobre el aire-.
¿Dónde podrán los días susurrar
coexistir?"

¿Hasta donde
 Ha de llegar el cuerpo?
 ¿Cuando empieza la Muerte?
 ¿Dónde comienza el Tiempo?

Mi pecho sin estrellas
 -párpados de tu ausencia sobre el aire-,
 anda en busca del cielo
 -presencia de tu cuerpo por mi carne-."

Observemos la primera y la última estrofa. No se trata aquí de una intercambiabilidad de palabras; no, es el mundo mismo el que se pierde en sí mismo; y el poeta ya es parte del mundo. La palabra "yo" ya no volverá nunca a significar lo que antes en la vida y obra de Prados. Y así Prados resuelve así en verso y poesía el "yo es otro" de Rimbaud también resuelve otra de las notas de Breton: "creo en la resolución futura de estos dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta, de surrealidad: si la podemos llamar así." (Segundo manifiesto).

Pero ya hemos visto que al perderse uno se encuentra. Y uno también encuentra. En el fondo de esta "surrealidad" Emilio Prados encuentra el amor (¿dónde si no?). Un amor sin límites -porque él tampoco siente ya límite alguno- un amor en toda su plenitud metafísica:

"...cubriendo el cuerpo al mundo,
 carne sin duelo del viento;
 ni tú ni yo, ya sin sangre,
 o en ti o en mí, ya sin reino."

Y en el fondo de este amor total (otra vez la relación con la mística) aparece en la obra de Prados Dios:

"...Como un río mi sangre
 cruza en pie tu silencio;
 ¿Que posesión tan clara
 de Dios bajo tu pecho!"

Y es que Dios es, precisamente, ese punto en donde las cosas cesan de ser percibidas contradictoriamente, en donde todo se iguala, todo es todo y a la vez todo es plenamente sí mismo. Y Exilio Prados nos dice entonces "empiezo a conocer los nombres...". El abandonarse y perderse del poeta ha alcanzado sus aguas bautismales. Empieza para Prados, ya desde este punto, un bautismo poético del mundo. Y, al hombre ya sin cuerpo, se le empiezan a revelar los nombres de las cosas.

De aquí en adelante se -estos poemas están escritos en 1935- la obra de Prados hubiera debido desarrollarse en la misma forma de "río natural" en que la encontraremos en sus postrimerías. Pero aquí, en 1936, ocurre algo que la va a trastocar durante algunos años y que, arrancándola de su cauce natural, nos volverá a servir de manifiesta piedra de toque y confirmación de su tránsito interior. Llega la guerra de España.

Estalla la guerra de España cuando hemos visto que Prados acaba de alcanzar la primera plenitud de su vivencia poética, cuando ha perdido sus límites, cuando el poeta en realidad lo es todo. Y la guerra es algo que hiere a todo. Con una brutal sacudida el cuerpo desparado de Prados se vé herido, atacado, sitiado. El dolor es tan alto que le obliga a replegarse en sí mismo. El cuerpo vuelve a sus límites, se vuelve a encontrar encerrado en ellos.

"...Entre cañones se niro,
entre cañones se suevo:
Castillos de mi razón
y fronteras de mi sueño...
¿Donde comienzas Madrid?
¿o es, Madrid, que eres mi cuerpo?"

"...qué restallar de sangre
entre duros barrotea!"

La comunión -forma esencial de la vivencia poética de Exilio Prados- ya no es posible en medio de la guerra. Durante tres largos años el poeta llevará todo el dolor a GRANAS

"Como una blanca espada,
de golpe por mis ojos
clavó el dolor mi cuerpo.
Bajó por mí pisando en mis ruinas,
colonizando el campo de mi sueno."

Como un rayo de luz mojé mi sangre
en lágrima de fuego
y quedé iluminado, perseguido,
toda mi enjambra abierta al nuevo dueño."

La heredera al dolor de mi locura
desató las corrientes de su ejército
y hallando ya mis ojos sin fronteras
mi plaza, tomó en ellos."

Hoy canto con la flor de mi tristosa
oculta en el silencio:
"La guerra es ya de mí mi solo huésped
y esclavo de la guerra vivo entero."

Reviné con el sol mis dos miradas.
¡Recuperé la forma de mi cuerpo!"

Es tan clara, tan explícita, la poesía de Prados que uno siente el comentario inútil, pobre, redundante. En cada palabra, en cada línea nos da el poeta la expresión exacta de su vivencia, y al alcance metafísico de la misma: "clavó el dolor mi cuerpo...", "esclavo de la guerra..." "recuperé la forma de mi cuerpo...". Pero aún hay más. Prados alude a "sus dos miradas", su mirada doble (adentro-afuera) que ha tenido que "envainar", alude también al momento en que la guerra lo hirió "hallando ya mis ojos sin fronteras" y a "que quedé "perseguido"... El libro correspondiente, dentro de Memoria del olvido se llama precisamente así: Cuerpo perseguido.

Y perseguido llega en 1939 Emilio Prados a México. Herido, derrotado, finalmente pisado en sus "ruinas", con su cuerpo a oscuras y perdida la

de este

comuni3n con el mundo. ¡Qu3 distinta vivencia ~~del mundo~~ le encontraron
ahora! :

" ...Hora tras hora llega
arrastrando mi cuerpo.
.....
Miro arriba, la noche
y marchas lentas sus estrellas...
Miro luego hacia abajo:
sobre la tierra enflaquecida,
mi cuerpo sigue y vuelve
sin buscar un descanso,
mi cuerpo sigue y vuelve,
perdido en la visi3n de su tristeza."

En este mundo que se ha vuelto a dividir (arriba, abajo), encerrado
en su cuerpo que se ha vuelto a cerrar Pradaa diante la constante compa-
nia de la muerte.

"Nuevo vino caminando
y al llegar vuelvo a encontrarme
la muerte junto a mi lado..."

"Huyendo voy de la muerte,
vengo huyendo de m3 mismo,
que ya la muerte y mi cuerpo
tienen un solo sentido..."

Pradaa es cuerpo y muerte. Y no quiere serlo. C3mo los m3sticos
podr3a decirnos "vivo sin vivir en m3". Pero como en los m3sticos tambien
esta "noche oscura", esta noche oscura del cuerpo es el paso necesario
para, nuevamente, m3s all3 de ella, reencontrar la posible comuni3n con
el mundo.

"Abismo mudo es mi alma,
centro oscuro de mi olvido
adonde el mundo va entrando
igual que en el mar los r3os..."

La muerte es lentamente asimilada:

"...una cosa se resaca
y otra vivir con la muerte
para no quererla ver..."

"Muerto mi cuerpo, en mi alma
vivirá el mundo cautivo.
El mundo muerto, en mi alma
se alzará mi cuerpo vivo."

Pero el poeta se debate y grita en la medida en que aún siente el poder de sus límites, la dificultad de no-cer:

"...cuera planta lo que aún vive
anarrado a mi garganta,
rompe el collar que la aprieta
y en su alarazón se ata."

Un camino tengo abierto
y un corazón en el alma.
Corazón llámame tú,
que yo sepa quién me llama."

"Yo me acerco por mirar
lo que de esta gente entiendo;
pero no puedo olvidar
que estoy dentro de mi cuerpo
y en él me vuelvo a ocultar.
¡Pasen estos malos tiempos!"

Ha Siendo los poemas de esta época una diáfina definición de la vivencia interior de Prados (y por esto los cito, puede superar cualquier explicación) son generalmente inferiores a los que los preceden y siguen. Prados, poeta de comunión, necesita de esta para lograr su mejor testimonio.

Pero, entre esperanzas y desesperaciones, pasan estos "malos tiempos". Lentamente, jugándose en ello su ser mismo, Emilio Prados atraviesa su noche oscura del cuerpo y del alma.

"...te sueño en mis oscuras tempestades;
que un nuevo amanecer mi pecho aguarda
como tu, claro cielo."

Con estas líneas termina Memoria del olvido. En el libro que le sigue: Jardín cerrado, Prados nos anota minuciosa y maravillosamente los pasos de este segundo tránsito hacia la comunión, tránsito más sutil y complejo que en el anterior, tránsito definitivo ya, desde las primeras nuevas transparencias (Hostalicias y sueños), las etapas de derramarse y perderse (El dormido en la verba, La ciudad y el sueño), el cruce del espejo de los límites (Umbrales de sombras), hasta llegar a las forjas plenas de la nueva comunión (Ótro amor, La sangre abierta, Puerta de la sangre, El sereno que se cambia, El cuerpo en el alba). Los títulos de las diferentes secciones del libro son extraordinariamente significativos. Partiendo de la estructura de Memoria del olvido es fácil ver, a través de Jardín Cerrado el itinerario del mismo proceso, ahora más firme, más hondo, más definitivo.

Al final de Jardín Cerrado Emilio Prados nos da el testimonio del camino cumplido (y él nos decía "andar es sembrar camino/ y morir es despertar"). El cuerpo en el alba de la comunión canta:

* Ahora sí que ya se mire
cielo, tierra, sol, piedra,
como si al contemplaros
viera su propia carne...
.....
Hoy sí, si piel existe,
más no ya como límite
que antes me perseguía,
sino también como vosotros mismos
cielo herido y azul.

Tierra tendida..."

Ya soy, Todo: Unidad
de un cuerpo verdadero.
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empieza a sentirse
ya, sin aparte ni vida,
como rosa en presencia constante
de su verbo acabado y, en olvido
de lo que antes pensó aun sin llamarlo
y tenía ser: Dominio de la Nada."

Después de poco tiempo
el propio místico y
quedarse el poeta
en un mundo unívoco, en
el punto final de la
comunidad y paz.

Cumplido el tránsito Prados no volverá nunca atrás. A partir de
Jardín Carrado toda su poesía está escrita desde aquel lado del

copete, ~~desde la comunión~~ ~~firmemente bautizado con su nombre "verdad"~~. Conociendo los nombres de las cosas, habiendo atravesado la
noche oscura del cuerpo y del alma Bailio Prados nos dará algunos de
los libros más extraordinarios de la poesía española: Río Natural,
La sombra abierta, Circuncisión del sueño, La piedra oscura (título
original que creo más cabdado posteriormente). Leerlos bien, analizar-
los sería objeto de un estudio tan inagotable como inagotable su
riqueza poética. Desde la mística - y a partir de la mística - no ha
conocido nuestra lengua semejante testimonio. Sí, efectivamente, "morir
es despertar". Y la obra última de Bailio Prados es un despertar del
SER Y UN despertar de la poética.

Porque, como en un nuevo Génesis, el cuerpo es voz, el ser es
verbo. En sus últimas poemas Prados completa la unidad del yo, el
mundo y el sueño con la palabra. La comunión es ahora total. Bautizar
es dar el ser.

"Canta por mí la fuente que me canta..."

García Ascot, J.M. (1962): "Emilio Prados o los límites del yo" en *Revista Mexicana de la literatura*. (7 páginas)

Revista Mexicana de literatura / 11-12 / Nov. Dic / 1962
Ensayo

JOMI GARCIA ASCOT: EMILIO PRADOS O LOS LIMITES DEL YO*

Emilio Prados nos ofrece una de las grandes paradojas de la literatura moderna. Es Prados, creo sinceramente (y el tiempo habrá de confirmarlo), el poeta de habla española más importante de este siglo, y es a la vez probablemente el menos conocido aún. Esta ambigüedad se debe en gran parte a la vida solitaria, retraída, que llevó siempre, a la total ausencia de esa publicidad que directa o indirectamente se hacen muchos poetas y, esencialmente, a un afán de evasión continua mucho mayor que el afán de publicación.

Para acercarse a esta evasión se nos abren muchos caminos. El que escujo hoy es el de un tema constante en la obra de Prados, un hilo permanente que se alarga y desarrolla entremezclado con otros temas, con otras ventanas sobre el mundo: es el tema que podríamos llamar el de los límites del yo. Donde acaba el poeta —si es que acaba—, y donde empieza el mundo —si es que empieza—. ¿Es el hombre algo antagónico a este mundo o está fundido dentro de él y es su continuación —y viceversa? La obra de Emilio Prados nos habla constantemente de esos límites del yo y de la realidad, los límites del espacio y del tiempo, los límites de la memoria y el olvido. Y así se llama el libro que comentaré —así como aquí: *Memoria del olvido*. Porque en él (y aunque

* Transcripción de una conferencia.

Prados recogió y desarrolló posteriormente sus temas (fundamentales) se encuentra ya todo el ciclo esencial de la obra del poeta, su preocupación central, su vida íntima.

Memoria del oído lleva como epígrafe dos líneas de la segunda epístola a los Corintios de San Pablo (XII, 1): "Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé". En estas dos líneas están ya contenidas todas las grandes cuestiones que se va a plantear Prados en su poesía.

Este tema de la participación al mundo y de la participación del mundo en el poeta no es, en su raíz, nuevo. Es uno de los temas más importantes de la poesía moderna. Una de sus primeras formulaciones distritas se encuentra en Baudelaire:

*La Naturaleza es un templo en donde, como se pudiera véer,
los porques, los colores y las sonidos se contentan*

Esta interrelación no sólo en el mundo sino entre el mundo y el poeta se desarrolla aún más en otros poetas. Y Rimbaud nos dice "Je est un autre". Otro que no conozco, otro que hablo a través de mí. El poeta ya no es un ser aislado en su epidermis, sino un ser que participa de una naturaleza en donde las cosas también participan de otras. La función del poeta —según Roland de Renneville— "debe ser la ayuda de la imagen, es decir revelando la correspondencia estrecha que existe entre dos realidades aparentemente distintas. Mayor será la separación de estas realidades y mayormente serán las imágenes del poeta reveladoras de la unidad universal". Y André Breton, en el segundo manifiesto del surrealismo nos afirma: "todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo arriba y lo abajo dejan de ser percibidos contradictoriamente".

La mayor parte de los poetas modernos, a partir de esta tendencia post-romántica, tratan en su obra de lograr esa visión unificadora en donde los opuestos dejan de ser percibidos contradictoriamente. Algunos lo alcanzan. Lo que

aconde Emilio Prados algo único entre ellos es que Prados no busca alejarse, sino que *perde de ella*. Como San Juan de la Cruz partía del puro a que los otros místicos llegaban (Aquel del Río), a Prados la visión unificada le sirve como base, como base para la integración de todo su ser dentro del universo. Toda la obra de Prados (una sola base queda continua a través a muchos libros, un solo poema que se alimenta de sí mismo a través de sus diversos poemas) nos revela esta integración. El surrealismo quería combiar no la literatura o el arte sino al hombre mismo; Emilio Prados se cambia él mismo en relación al mundo. Ya no se trata de una visión, sino de una vivencia. No escucho a ningún otro poeta contemporáneo que haya vivido con tal plenitud su poesía.

En realidad, en Prados, la poesía no empieza en la pluma y el papel sino que termina en ellos.

Avergonzados ahora al testimonio escrito para recorrer —y descubrir— el camino de la vivencia del poeta.

Su empezamos por un análisis superficial, casi puramente decir estadístico, del lenguaje de Prados observaremos ciertas palabras que nos revelan las constantes de esta vivencia. Hay en sus poemas continuas referencias a nosotros, a nosotros. Se repiten en su obra palabras como "tambor", "daniel", "puerta", "sin frontera", "sin límites", "hacia", "fuera". Estas palabras son generalmente físicas, se refieren al cuerpo mismo del poeta ("Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé") y así nos encontramos con imágenes como "el umbral de mi sangre", "abierta carne", "soñando mi pecho", "mi cuerpo atraviesa mi sangre", "avanzando mi pecho", etc., entre cientos de ejemplos en donde se refiere constantemente el mismo tema del cuerpo que se dice y se derrama en el mundo. Los verbos de Prados son también característicos y entre los que más usa están: "saber", "cruciar", "atrazarse", "reputarse", "abrirse", "desaparrarse", "derramarse", "perdersé", "confundirse", "fundirse", cuyo orden progresivo nos ofrece una primera revelación del tránsito del poeta hacia el mundo "exterior".

Esta atención transfiguración del poeta la encontramos

Prados recogió y desarrolló posteriormente sus temas (fundamentales) se encuentra ya todo el *estilo* esencial de la obra del poeta, su preocupación central, su vida misma.

Moviente del estado lleva como epígrafe dos líneas de la segunda epístola a los Corintios de San Pablo (XII, II): "Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé". En estas dos líneas están ya contenidas todas las grandes cuestiones que se va a plantear Prados en su poesía.

Este tema de la participación *al* mundo y de la participación *del* mundo en el poeta no es, en su raíz, nuevo. Es uno de los temas más importantes de la poesía moderna. Una de sus primeras formulaciones distintas se encuentra en Baudelaire:

La Naturaleza es un templo en donde, como en pábrer vivos, los perfumes, los colores y los sonidos se convierten.

Esta interrelación no sólo en el mundo sino entre el mundo y el poeta se desarrolla aún más en otros poetas. Y Rimbaud habla a través de mí. El poeta ya no es un ser aislado en su epidermis, sino un ser que participa de una naturaleza en donde las cosas también participan unas de otras. La función del poeta —según Roland de Réneville— "debe ser la de revelar la *unidad* del mundo. Cumplica esta tarea con la ayuda de la imagen, es decir revelando las correspondencias estrechas que existen entre dos realidades aparentemente distintas. Mayor será la separación de estas realidades y mayormente serán las imágenes del poeta reveladoras de la unidad universal". Y André Breton, en el segundo manifiesto del surrealismo nos afirma: "todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo artillo y lo abajo dejan de ser percepciones contradictoriamente".

La mayor parte de los poetas modernos, a partir de esta tendencia post-romántica, tratan en su obra de lograr esa visión unificadora en donde los quistes dejan de ser percibidos contradictoriamente. Algunos la alcanzan. Lo que

hace de Emilio Prados algo único entre ellos es que Prados no busca alcanzarla, sino que *parte de ella*. Como San Juan de la Cruz partía del punto a que los otros místicos llegaban (Ange) del Río), a Prados la visión unificadora le sirve como base, como base para la integración de todo su ser dentro del universo. Toda la obra de Prados (una sola obra) queda confinada a través a muchos libros, un solo poeta que se eleva de sí mismo a través de sus divinos poemas) nos revela esta integración. El surrealismo quería cambiar la literatura o el arte como el hombre mismo; Emilio Prados se cambia él mismo en relación al mundo. Ya no se trata de una visión, sino de una vivencia. No comienza a ningún otro poeta contemporáneo que haya vivido con tal plenitud su poesía.

En realidad, en Prados, la poesía no empieza en la pluma y el papel sino que termina en ellos.

Acercámonos ahora al testimonio escrito para recorrer —y descubrir— el camino de la vivencia del poeta.

Si empezamos por un análisis superficial, casi podríamos decir estaticista, del lenguaje de Prados observaremos ciertas palabras que nos revelan las constantes de esta vivencia. Hay en sus poemas continuas referencias a los límites, a tránsitos. Se repiten en su obra palabras como "ambal", "difer", "puerta", "sin frontera", "sin límites", "hacia", "fuera". Estos deslindes son generalmente físicos, se refieren al cuerpo mismo del poeta ("Si en el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé") y así nos encontramos con imágenes como "el artillo de mi sangre", "abierta carne", "so me perdió la carne", "mi cuerpo atravesó mi sangre", "cruzando mi pecho", etc., entre cientos de ejemplos en donde se reitera constantemente el mismo tema del cuerpo que se abre y se cierra en el mundo. Las verdades de Prados son también características, y entre las que más nos están "sugiriendo": "travesar", "repetir", "abrirse", "degenerarse", "derramarse", "pedir", "condenarse", "fundirse", cuyo orden progresivo nos ofrece una primera revelación del tránsito del poeta hacia el mundo "exterior". Esta auténtica transfiguración del poeta la encontramos

también, de manera muy clara, en el uso casi constante de la palabra "poe" que señala inequívocamente el tránsito esencial cumplido por la vicinia de Prados. Y así nos dice en distintos poemas:

*El cielo, por tu amara, me busca por su cuerpo...
Mi voz, bajo tu frente, huye por su palabra...
Porque habite mi sueño por tu sueño
habité por tu cuerpo por mi cuerpo...*

Nunca se encuentra el poeta en un sitio determinado, siempre está por las cosas. Y las cosas también están por, cruzándose, atravesándose las unas a las otras sin fin. Podríamos decir en este sentido que Prados es un poeta de raíz heracliteana, en un tránsito continuo, completamente antiparmeniense, sin un ser fijo e inmutable.

Pero vamos, ya aboca en los poemas, como se efectuó en la transición que se revela en una primera observación de su lenguaje.

Si estudiamos su obra en su orden más o menos cronológico (y me referiré aquí a *Memoria del olvido* que nos ofrece una especie de síntesis de su primera evolución poética) vemos que Prados, frente a la realidad, frente al mundo, comienza por sentir una sensación de *transparencia*. Esta solidez, este peso del cuerpo, esta materia que poderíamos llamar nuestro cuerpo presenta en él una forma completamente difusa. Emilio Prados no siente su cuerpo como una masa opaca situada frente al mundo sino como algo transparente a través de lo cual comienza a jugar las formas de la realidad. Y así nos dice:

*Yo me he perdido
porque sueño que ya no estoy
sino cuando me olvido...*

La presencia, la verdadera presencia de Prados es un olvido de sí mismo. El estar en el mundo de Emilio Prados es un *perdersé*. Yo es otro, yo ya no soy yo. La materia propia se pierde y, como en los místicos (en cuya obra encontramos

los antecedentes fundamentales de su propio poema), es al perderla cuando la podemos volver a encontrar, con una nueva plenitud.

La transparencia es progresiva.

*El cristal de mi sangre
abierta está en tu sangre
Yo un cuerpo mi cuerpo
abrazaba mi cuerpo...
Quisiera bailar en ley
igual que hablo en ojitos como el agua,
igual que mi blancura,
como un día, como una herida,
lo mismo que un consuelo igual que un agua.*

Y aun más:

*Corre mi poeta al mundo,
se me perdió la carta por el viento...
Me quedó, anexo, invisible,
donado como un objeto.

Llevo busco el mundo donde de los ojos,
me donaron por dentro.

Y cuando, transparente,
me quedé sobre el viento,
igual que un vaso limpio
de agua pura,
como un ángel de vidrio
en un espejo.*

Llegamos aquí al límite mismo de la corporeidad. ¿Que nos podemos concebir con menos cuerpo, con menos sustancia que "un ángel de vidrio en un espejo"? Parece que un soplo bastará ya para borrar este caos frente al mundo, al mundo hecho un espejo, haciendo ligando al límite de su transparencia a Prados, como a la Altra de Lewis Carroll, solo le queda dar un paso para entrar, a través del cristal, a ese otro mundo en donde ya no se opone lo interior y lo exterior, lo pasado y lo futuro, la realidad y el sueño. La memo-

ría y el olvido. Y Emilio Prados, en un nuevo bautismo, da este paso.

(Caviebre notar aquí, respecto a este tema, la constante predilección de Prados por el agua, tema central de toda su obra, reflejo y espejo en que uno se puede sumergir, ahogarse, perderse.)

Desaparece entonces hasta el ángel de vidrio, desaparece todo límite físico del cuerpo.

*Peripetada la mano me he perdido en mi pecho.
(El ciego por tu sangre me busca por mi cuerpo).*

Ya ni hay afuera ni adentro. Todo está en todo. Yo, tu y mundo con una misma cosa.

*Yo ya no sé si el mundo
está por su ausencia,
si si la estrella rota
in carno por mis ojos...
Ya eso se si lo sacro
in fuente o la araña
con su cuerpo en mi pecho,
mi vocal o el agua...*

"Si es el cuerpo no lo sé, si fuera del cuerpo no lo sé...". Prados ha alcanzado su sacro propio (¿propio?) y el epigrafe de su libro. De ahora en adelante, en lo que consistirá la métrica de toda su poesía, consistirán las ausencias de sí mismo que es en donde se encuentra el poeta. Una parte de *Memoria del olvido*, correspondiente a este etapa en el libro, se titulará así *Formas de la huida*. Pero no es, como en Juan Ramón Jiménez, quedarse en "la forma de la huida" sino un radical huir de sí mismo para volverse a encontrar. Toda oposición entre el poeta y el mundo ha desaparecido:

*En papero, en mi pecho,
cruza abierto al surque,
¿Dónde comienza el agua
en tu piel o en mi sueño?*

Porque también el sueño ha dejado de ser algo del exterior.

do de "lo real". En una especie de panicismo personal Prados alcanza aquel punto del espíritu que fue meta analizada por los surrealistas, cuando presentado por Novallas sonaba buscada por Nerval y Rimbaud. Esto llega a tal punto que —sin hacer el juego de comentarios ni jugar con la ironía, cosa que nunca hizo Prados— las cosas se vuelven intercambiables:

*El cielo sin estrellas
—¿cuando de tu mano se tor mi cuerpo—
buscando estar en tu ojo
—presencia de mi cuerpo sobre el aire—
¿Dónde podrá los días
comenzar?*

*¿Hacia dónde
va de llegar el cuerpo?
¿Cuando empieza la Muerte?
¿Dónde comienza el tiempo?
Mi pecho sin estrellas
—¿cuando de la mano se tor el aire—
anda ya fuera del cielo
—¿cuando de tu cuerpo por mi cuerpo—*

Observemos la primera y la última estrofa. No se trata aquí de una interconmutabilidad de palabras; no, es el mismo de mismo el que se juega en sí mismo; y el poeta ya es parte del mundo. La palabra "yo" ya no volverá nunca a significar lo que antes en la vida y obra de Prados. Y si Prados resuelve así en carne y poesía el "yo es otro" de Rimbaud también resuelve otra de las metas de Breton: "creo en la resolución futura de estos dos estados en a partir de tan contradictorios que son el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta, de surrealizable si lo podemos llamar así." (Segundo Manifiesto.)

Pero ya hemos visto que el problema uno se encuentra. Y uno también encuentra. En el fondo de esta "surrealidad" Emilio Prados encuentra el amor (¿cómo si no?). Un amor sin límites —porque el tiempo, siendo ya límite alguno, un amor en toda su plenitud metafísica:

... cubriendo mi cuerpo al mundo,
 cuerpo sin dueño del viento:
 ni tú ni yo, yo sin sangre,
 o en ti o en mí, yo sin reino.

Y en el fondo de este amor total (otra vez la relación con la mística) aparece, en la obra de Prados, Dios:

... Como un río mi sangre
 cruza en pie tu silencio
 ¿Qué posesión tan clara
 de Dios bajo tu pecho?

Y es que Dios es, precisamente, ese punto en donde las cosas cesan de ser percibidas contradictoriamente, en donde todo se iguala, todo es todo y a la vez todo es plenamente sí mismo. Y Emilio Prados nos dice entonces: "empiezo a conocer los nombres...". El abolirse y perdersse del poeta ha alcanzado sus aguas bautismales. Empieza para Prados, ya desde este punto, un bautizo poético del mundo. Y, al hombre ya sin cuerpo, se le empiezan a revelar los nombres de las cosas.

De aquí en adelante —estos poemas están escritos en 1935— la obra de Prados hubiera debido desarrollarse en la misma forma de "rito natural" en que la encontramos en sus postrimerias. Pero aquí, en 1936, ocurre algo que la va a trastocar durante algunos años y que, arrancándola de su cauce, nos volverá a servir de piedra de toque y configuración de su tránsito interior. Llegó la guerra de España.

Estalla la guerra de España cuando hemos visto que Prados acaba de alcanzar la primera plenitud de su virenia poética, cuando ha perdido sus límites, cuando el poeta en realidad lo es todo. Y la guerra es algo que hiere a todo. Con una brutal sacudida el cuerpo desparatado de Prados se ve herido, atacado, asido. El dolor es tan alto que le obliga a repliegarse en sí mismo. El cuerpo vuelve a sus límites, se vuelve a encontrar encerrado en ellos.

... Entre amores me mata,
 entre odioses me revive;

castillos de mi razón
 y fortunas de mi sueño...
 ¿Divide concienzosa Madrid?
 ¿O es, Madrid, que eres mi cuerpo?

... qué restallar de sangre
 entre dichas baratas!

La comunión —forma esencial de la vivencia poética de Emilio Prados— ya no es posible en medio de la guerra. Durante tres largos años el poeta llevará todo el dolor a cuestas:

Como una Blanca espada,
 de golpe por mis ojos
 clavó el dolor mi cuerpo,
 bajo por mí pende ya mi cruz
 colonizando el cuerpo de mi sueño.

Como un rayo de luz, bajo mi sangre
 su lagrima de fuego
 y quedó iluminado, posegado,
 todo mi corazón absorto al nuevo día.

Lo detenera al dolor de mi herida
 desató las corrientes de su río
 y hablando ya mis ojos sin frontera
 mi plaza fumó en ellos

Hoy canto con la flor de mi tritona
 oculto en el silencio
 "La guerra es ya de mí mi solo habbspod
 y esclavo de la guerra vivo cubro"

Kazán me es el sol más dos miradas,
 ¿Kazán en forma de mi cuerpo!

Es tan clara, tan explícita, la poesía de Prados que uno siente el convencimiento íntimo, pobre, redundante. En cada palabra, en cada línea nos da el poeta la expresión exacta de su vivencia, y el alcance metafísico de la misma: "clavó el dolor mi cuerpo..."; "esclavo de la guerra..."; "recuperé

Pero, entre esperanzas y desesperaciones, pasan estos "malos tiempos". Lentamente, jugando en ello su ser mismo, Emilio Prados atraviesa su noche oscura del cuerpo y del alma.

....e sueño en mis oscuras temporadas:
que en nuestro amanecer mi pecho aguardo
como un, claro cielo.

Con estas líneas termina *Memoria del olvido*. En el libro que le sigue, *Jardín cerrado*, Prados nos aneta minuciosa y maravillosamente los pasos de este segundo tránsito hacia la comunión, tránsito más sutil y complejo que en el anterior, tránsito definitivo ya, desde las primeras nuevas transparencias (*Nocturnos* y *sueños*), las etapas de dejarse y perderse (*El dormido en la yerba*, *La soledad y el sueño*), el cruce del espejo de los límites (*Usurarios de soledades*), hasta llegar a las formas plenas de la nueva comunión (*Otro amor*, *La sangre abierta*, *Puerta de la sangre*, *El germen que se campie*, *El cuerpo en el alba*). Los títulos de las diferentes secciones del libro son extraordinariamente significativas. Partiendo de la estructura de *Memoria del olvido* es fácil ver, a través de *Jardín cerrado*, el itinerario del mismo proceso, ahora más firme, más hondo, más definitivo.

Al final de *Jardín Cerrado*, Emilio Prados nos da el testimonio del camino cumplido (y él nos dice "andar es seguir camino / y morir es despertar"). El cuerpo en el alba de la comunión canta:

Ahora sí que ya os miro
cielo, tierra, sol, piedra,
como si al contemplaros
nueva mi propia carne...

Hoy sí, mi piel existe,
más no ya como límite
que antes me perseguía,
sino también como nosotros mismos
suelo hermano y azul,
tierra tendida...

Ya soy, Todo, Unidad
de un cuerpo verdadero,
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empiezo a serme
yo, sin muerte ni vida,
como rosa en primavera constante
de un verbo acendado y, en olvido
de lo que antes pensó van sin olvido
y tenid ser: Dominio de la Nada."

Cumplido el tránsito Prados no volverá nunca atrás. A partir de *Jardín Cerrado* toda su poesía está escrita desde aquel lado del espejo, para después romper el propio cristal y quedarse el poeta en ambal mismo, en infinito tránsito de comunión y laudatio. Concretó los momentos de las oscuras, habiendo atravesado la noche oscura del cuerpo y del alma. Emilio Prados nos dará algunas de las líneas más extraordinarias de la poesía española: *Río natural*, *La sombra abirritada*, *Circuncisión del sueño*, *La piedra escrita*. Los otros libros, analizarlos, sería objeto de un estudio tan ingotable como ingratulable su riqueza poética. Desde la mística y a partir de la mística— a lo conocido nuestra lengua suscipiente testimonio. Si, efectivamente, "morir es despertar". Y la obra última de Emilio Prados es un despertar del ser y un despertar de lo poético.

Porque, como en un nuevo Génesis, el cuerpo es voz, el ser es verbo. En sus últimos poemas Prados completa la unidad del yo, el mundo y el sueño con la palabra. La comunión es ahora total. Bautizar ya dar el ser.

Canta por mí la fuente que por canto...

APARATO CRÍTICO

Orden alfabético de los títulos de los poemas y sus apariciones en los distintos poemarios:

24 de marzo de 1967					<i>Haber estado allí</i> (1970)			
28 de marzo					<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)			
A Emilio Prados	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
A Jaime Sabines			<i>Estar aquí</i> (1966)					<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
A mi hijo				<i>Haber estado allí</i> (1970)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
A mi madre *Un otoño en el aire*	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
A Rosario Castellanos					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Abajo			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Abril en Nueva York					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Ahora			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Aire	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Aire adentro	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Amor, yo te sigo					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Año nuevo			<i>Estar aquí</i> (1966)					

Año tras año...				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
Anochecer					<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Antes	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Antillas	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Apenas, tan apenas...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Aquí	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Aquí donde me ven...				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
Aquí sentado					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Arena tiempo	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Atardecer			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Buenos días				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
Camino a casa					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Canción lejana	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Canción marinera	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Cerca			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Cerca de ocho años					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Círculo			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Cita				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Ciudades			<i>Estar aquí</i> (1966)				
D.F.					<i>Un modo de decir</i> (1975)		

De aquella juventud			<i>Estar aquí</i> (1966)				
De esta vida			<i>Estar aquí</i> (1966)				
De La Habana	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
De los recuerdos						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	
De noche	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
De noche			<i>Estar aquí</i> (1966)				
De Nueva York				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
De un recuerdo				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
De una amistad			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Decir			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Decir			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Del amor					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Del exilio			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Del mar		<i>Seis poemas al margen</i> (1972)			<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Del poema						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Del silencio				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
Del sueño	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Del tiempo			<i>Estar aquí</i> (1966)				

Del tiempo					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Del tiempo y unas gentes						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Desde aquí	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Desde esta noche			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Desfile			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Desoladamente...			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Despedidas						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Después					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Después, antes, después						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Día			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Diciembre	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Dormido en la yerba			<i>Estar aquí</i> (1966)					<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Duermevela			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Durar				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
El capitán			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)

El cazador solitario				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			
El domingo en la tarde						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
El filo del invierno						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
El grito		<i>Seis poemas al margen</i> (1972)			<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
El solitario				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
El tiempo finge plomo...						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
El-Andalús				<i>Haber estado allí</i> (1970)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Ella	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
En el jardín del sueño	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
En el verano, antes de este verano	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
En los cafés					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
En recuerdo de Ernesto Volkening								<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Ensayo de decir						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)

Entre el cantar	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Eres, Teresa Clapp...						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Esa larga mentira						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Escribo			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Ese raro momento						<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Eso						<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
España	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Espera				<i>Haber estado allí</i> (1970)		<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Espera						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Esperando el domingo						<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Estancia						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Estar			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Estar aquí			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Estar aquí						<i>Un modo de decir</i> (1975)		

Este amor	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Este milagro					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Estos últimos años...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Exilio			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Gina, un momento					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Ha llegado el invierno				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Ha llovido				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Hablar la lengua			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Hacer un poema				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Hay tanto tiempo por decir...			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Homenaje			<i>Estar aquí</i> (1966)					<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Hoy			<i>Estar aquí</i> (1966)					<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Hoy domingo				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Hoy Gina						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Hoy no sé			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Hoy, ayer	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)

Hoy, en el cementerio...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Hubo una vez				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Identidad			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Imagen de Chopin				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
In memoriam				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Inacabablemente repitiendo						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Inventario				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Jardín de noche	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
La casa del verano			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
La costa		<i>Seis poemas al margen</i> (1972)			<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
La imagen de tu rostro						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
La libertad de estar...			<i>Estar aquí</i> (1966)					
La marcha Radetzky							<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	

La obra						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	
La Panne					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Las cosas sin hacer					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
las palabras						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Lectura			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Lento y vertiginoso...						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Libertad				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Lo súbito			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Los años me van poblando...			<i>Estar aquí</i> (1966)		<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Los caballos del agua	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Los instantes del amor					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Los otros			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Los patios					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Mañana	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)

Mañana primera			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Marta					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Memoria de la tierra	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
No quiero la esperanza					<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Nocturno	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Nombrar			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Now is the time	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)				<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Octubre					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Oh nacer con dolor				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
Olor de navidad			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Otoño vivo	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Otra vez					<i>Un modo de decir</i> (1975)		
Otra vez tu sonrisa						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	
Otro otoño	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Otro parque	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Otro poema						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Otros ojos			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)

Papel			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Pasar			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Paso			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Percepción			<i>Estar aquí</i> (1966)				
Pienso en las azaleas...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Poema	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Poema			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Poema de ventanas y cocinas						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	
Poema es...				<i>Haber estado allí</i> (1970)			
Poema para ti						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	
Poema un poco disparatado						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Por el mundo mi sueño	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Por el sueño	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Porque uno espera			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Presencia	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)						
Presencia			<i>Estar aquí</i> (1966)				

Primer invierno			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Primer recuerdo	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Primera impresión						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Puerto		<i>Seis poemas al margen</i> (1972)						
Qué haremos amor						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
¿Qué mentiras escondes hoy tus ojos? <i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)								
Que no vuelvan...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Quieta paloma gris	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Quisiera...				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Recomenzar			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Recuento de poemas			<i>Estar aquí</i> (1966)				<i>Del tiempo y unas gentes</i> (1986)	<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Recuerdo			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Recuerdos				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Reencuentro			<i>Estar aquí</i> (1966)					

Sentarse aquí otra vez...			<i>Estar aquí</i> (1966)	<i>Haber estado allí</i> (1970)			<i>Un modo de decir</i> (1975)	
Ser persona y buscar...			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Sombra del tiempo	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Somewhere man				<i>Haber estado allí</i> (1970)				<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Taxco						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Tepetzoltán						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Teresa en lejanía						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Tierra			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Todavía								<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Todo comienza...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Tú	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Tú					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Tú que no sabes						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		

Tu sonrisa						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Un campo de batalla				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Un modo de decir					<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Un momento...				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Un poema			<i>Estar aquí</i> (1966)					<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Un silencio			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Un tiempo antiguo	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Un viernes						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Uno mismo			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Uno se ha acostumbrado...		<i>Seis poemas al margen</i> (1972)			<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Ventana		<i>Seis poemas al margen</i> (1972)			<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Verano y retorno	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Viaje				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Victoria del Piero en Nueva York						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		
Vida			<i>Estar aquí</i> (1966)	<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)

Voces				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Vuelo			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Vuelta				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Vuelta al retorno	<i>Un otoño en el aire</i> (1964)							
Y al romper la mentira...				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Y de tanto pasar...			<i>Estar aquí</i> (1966)	<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Y decir otra vez				<i>Haber estado allí</i> (1970)				
Y después del amor						<i>Poemas de amor perdido y encontrado y otros poemas</i> (1977)		<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)
Y nunca más					<i>Un modo de decir</i> (1975)			
Y siempre dan las doce...			<i>Estar aquí</i> (1966)					
Ya sabías...				<i>Haber estado allí</i> (1970)	<i>Un modo de decir</i> (1975)			<i>Antología personal. Poesía</i> ([1983] 1992)