



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXIII. FICCIÓN, IDEA Y REALIDAD DEL EXILIO ANTIFASCISTA EN MÉXICO

2023/1, año 12, n° 23, 143 pp.

Editores: **Matei Chihaiia, Guillermo Ferrer Ortega**

DOI: 10.23692/iMex.23

En el balcón vacío y el tiempo-memoria en el cine de la segunda generación del exilio español

(pp. 99-110; DOI: 10.23692/iMex.23.6)

Andrea Luquin Calvo

(Universidad Internacional de Valencia)

Abstract:

This paper proposes the study of the film *En el balcón vacío* (García Ascot, 1961), based on the work of María Luisa Elío Bernal (screenwriter & leading role), regarding the meaning of the exile for the second generation of the Spanish exile in Mexico. The film shows, on the one hand, the tensions between the memory of this generation and the family and republican remembrance, and on the other hand, the tensions generated in the construction of their own identity. The film shows how the "nepantla" generation feels living on a time with no chance of having a self-sense of identity. The structure of the film focuses on the construction of the time-memory of the second generation of Spanish exile, through delirium experiences from the main character. Such delirium emerges (in the film as in Elío's literature), as the only possible form of relationship with the reality and memory. The delirium as a form of utterance of the so called Hispano-Mexican generation, on which is built their own identity.

Key Words: Memory, second Spanish exile, *En el balcón vacío*, time, identity



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

***En el balcón vacío* y el tiempo-memoria en el cine de la segunda generación del exilio español**

Andrea Luquin Calvo
(Universidad Internacional de Valencia)

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 entre las manos y me lo habíais enseñado? "Mira niña, esto es el tiempo". El tiempo son diez dedos para contarlos, tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es Navidades, "la otra Navidad y la Navidad próxima". Y después deja de ser tiempo y se hace fecha, mi santo, mi cumpleaños y el día de mi primera comunión. Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, quince años después de la guerra... Y después no hay, ya no hay tiempo contado, sólo hay tiempo que pasa: seis años... siete años... o una tarde agradable, pasada en casa.

En el balcón vacío (Elío Bernal 2021: 190)

I

La autora de las anteriores líneas es la escritora María Luisa Elío Bernal¹ (Pamplona, 1926 – Ciudad de México, 2009), quien llegó a México en 1940 como exiliada española huyendo de la Guerra Civil y la dictadura franquista. Tenía entonces 14 años, pero había abandonado su Pamplona natal desde los 10 años (en julio de 1937) junto con su madre Carmen Bernal López del Lago y sus hermanas mayores Carmen y Cecilia. Luis Elío Torres, su padre, permaneció oculto durante meses en la Casa de la Misericordia de Pamplona y solo pudo reunirse con su familia años más tarde, en marzo de 1940 en París, no sin antes haber sido internado en el campo de concentración de Gurs al cruzar la frontera. Reunidos al fin, los Elío-Bernal tomaron un barco que los llevaría primero a Nueva York y, finalmente, a México, al país que sería su tierra definitiva de exilio.

¹ María Luisa Elío escribió dos libros: *Cuaderno de apuntes* (1995) y *Tiempo de llorar* (1988), publicados originalmente en México en la editorial El Equilibrista, sello editorial de Diego García Elío, hijo de la escritora. En España se publicó el volumen *Tiempo de llorar y otros relatos* (2002) por editorial Turner. En 2021 se ha editado, en editorial *Renacimiento*, un solo volumen que reúne las obras *Tiempo de llorar*, *Cuaderno de apuntes* y una narración *Voz de nadie*, un relato que había permanecido inédito hasta 2017. La edición de editorial *Renacimiento* incluye también una de las versiones del guion cinematográfico de *En el balcón vacío*. Esta es la edición a la que nos referimos en el presente artículo: ELÍO BERNAL, María Luisa (2021): *Tiempo de llorar. Obra reunida*. Sevilla: Renacimiento.

En el balcón vacío es una narración incluida en el conjunto de historias que componen la obra de Elío *Cuaderno de Apuntes*.² En esta narración, que posee el mismo nombre del filme *En el balcón vacío* (García Ascot, 1961),³ la autora entrelaza diversos "momentos" o "instantes" de una memoria encadenada entre el pasado, el presente y el futuro, en donde se muestran sucesos significativos de la guerra y el exilio desde la realidad percibida por la niña que fue y de la mujer adulta que es. Leemos así, en apenas algunas páginas, el miedo infantil ante el comienzo de la guerra, el desamparo y temor ante los bombardeos, el exilio como distancia temporal de esa infancia y la búsqueda imposible del reencuentro con aquello que se recuerda haber sido alguna vez. La narración va configurando una memoria que, en el juego entre pasado y presente que caracteriza gran parte de la escritura de Elío, es capaz de recordar, incluso, un futuro que no se ha producido: una especie de "recuerdo del porvenir" en un regreso a los espacios de los que fue arrancada, que la autora se imagina y recrea como imposible. Un suceso que tendrá su realidad contada en su obra *Tiempo de Llorar*, en donde María Luisa Elío narrará su viaje de visita a su Pamplona natal, en compañía de su hijo Diego, en el año 1970.

Este entrelazar pasado, presente y futuro presente en su escritura, moviéndose entre la enunciación en una primera y tercera persona ("¿A qué tenía tanto miedo la niña, si sabía que a los niños buenos no se les castiga? Pero yo seguía encogida en aquel pasillo, con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad..." Elío Bernal 2021: 190), tanto en la narración como en la *voz en off* del filme, nos muestra el desdoblamiento temporal y de identidad de la autora. Se trata de un estado de deliro en que la escritora cae al tratar de dar sentido al propio *yo* en el tiempo y el espacio irrecuperables que implica todo exilio y, en especial, en aquella memoria construida por la llamada segunda generación del exilio, también conocida como "hispanomexicana" o "nepantla" (término que en lengua náhuatl significa "en medio"), compuesta, principalmente, por los hijos e hijas de los

² Respecto a los relatos que componen *Cuaderno de Apuntes*, María Luisa Elío Bernal contaba que el origen de estas narraciones se gestó en la visita que realizó a Cuba junto con Jomi García Ascot (quien estaba trabajando para el Instituto de cine cubano), de 1959 a 1960. En la isla caribeña posrevolucionaria, Elío recuerda el ambiente vivido durante la Guerra civil: "... me encontré de nuevo con lo hispano: con los carabineros, la gente con fusiles... y empecé a sufrir una especie de fiebre nerviosa", señalaba. Elío Bernal afirmaba como se había sentido así "completamente sumergida en angustia, hecha un desastre. Pero, curiosamente, logré liberarme escribiendo. Y fue entonces cuando escribí *En el balcón vacío*. Es decir, los relatos en que luego estaría basado el guion. Porque después de escribir los relatos, le dije a Jomi: 'Filmémoslos, me encargo yo misma del guion'" (Entrevista a María Luisa Elío en Lluch-Prats 2012: 175).

³ Si bien en la narración *En el balcón vacío* encontramos el arco argumental de la película (cuyo guion también es obra de María Luisa Elío), el filme construye una historia de mayor amplitud a esta. Algunos sucesos que se muestran en el filme aparecerán también recogidos en otras narraciones que componen *Cuaderno de Apuntes*, como la narración *El Botón*, incluida en el relato *Diez Pequeñas Historias* (Elío Bernal 2021: 189-206). En este relato, la protagonista busca un botón perdido, recuerdo de la Guerra civil, que en la película se sustituye por un tapón de cristal. Este objeto sirve, a la vez, para recordar su estancia en el pueblo de Elizondo (Navarra) en 1936 y la relación de la protagonista con un preso republicano al que observa asomándose por una ventana de la comandancia de dicha ciudad. Este suceso aparece también en el filme.

exiliados españoles. Una generación que asumirá como propia la memoria de sus progenitores sobre el conflicto civil español y sobre el exilio que viven. Una generación que, como transmite la narración de Elío, vive atrapada en un *tiempo contado* por la memoria de los otros: una memoria familiar que se ancla en el ambiente republicano en el que crecen, pero que también vive en un *tiempo que pasa* fuera de esta memoria. Porque, mientras el tiempo contado otorga identidad al espacio y las acciones que realizamos en él (una identidad narrativa, como lo señala Paul Ricoeur, solamente es aquella que es capaz de dar respuesta al *¿quién?* que somos), el tiempo que pasa nos enmudece: es incapaz de configurar sentido y significado para el sujeto, pues no cuenta o significa ninguna acción: solo es tiempo por el que se transita sin llegar a estar, sin llegar a ser nunca en él.

Contar el tiempo de esta memoria se convierte en un delirio que no logra dar respuesta a ese *¿quién?* que se encuentra en el exilio. Un *¿quién?* que tendrá su representación fílmica en la película *En el balcón vacío* (García Ascot, 1961), obra clave del exilio republicano español. Basada en los relatos de María Luisa Elío (quien no solo actúa en el filme como su protagonista, sino que realizó el guion del mismo junto con Emilio García Riera y Jomi García Ascot, todos ellos miembros de la generación hispanoamericana⁴), el filme muestra, a través de la narrativa fílmica del *Grupo Nuevo Cine*,⁵ la memoria de la segunda generación del exilio republicano español: aquella que busca contarse en su propio tiempo.

II

En el balcón vacío (1961) es un filme clave para el exilio republicano, pues es considerada la única película en la cual el exilio español reflexiona sobre sí mismo. Es una película singular, de poco más de 50 minutos, de carácter experimental y amateur filmada en 16mm. La realización del filme tiene un carácter épico con el que es difícil no simpatizar, relatado por los

⁴ Jomi (José Miguel) García Ascot (Túnez, 1927 - Ciudad de México, 1986) fue un poeta, cineasta, crítico de arte y ensayista. Se exilió en México junto con su familia en 1939, a la edad de 12 años. Se casó con María Luisa Elío en 1954, separándose en 1968. Obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1984. Emilio García Riera (Ibiza 1931 – Zapopán 2002) fue un crítico e historiador de cine. Se exilió con su familia a la edad de 9 años, primero en República Dominicana en 1940 y, posteriormente, en México en 1944. Su obra historiográfica sobre el cine mexicano es clave para comprender el desarrollo de la cinematografía de ese país. Obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1990 y la Medalla Salvador Toscano en 1996.

⁵ El *Grupo Nuevo Cine* surgió en 1961, en sintonía con los numerosos grupos experimentales que se sucedían en aquellos años, como el *Cinema Novo* en Brasil. Se inspiraba en la estética neorrealista y en la *Nouvelle Vague*. Tuvo su propia revista *Nuevo Cine*, que contó con siete números. El *Grupo Nuevo Cine* defendía el cine de autor, al cineasta como creador, la defensa de su libertad de expresión, la búsqueda de nuevas fórmulas estéticas y políticas en el filme y apoyaba el cortometraje y el cine documental. El movimiento estuvo representado, sobre todo, por los hijos de los exiliados españoles. El propio García Ascot, director del filme, creía en la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico que tratara nuevos aspectos de la realidad no expresados, que el cineasta identifica como el mundo interior del sujeto (García Ascot, 1962). *En el balcón vacío* (1961) puede ser considerada la película-manifiesto de dicho movimiento. Sobre el *Grupo Nuevo Cine* puede consultarse el artículo de Asier Aranzubia (2011): 'Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna'.

implicados en el proyecto en numerosas entrevistas: la cinta se financió tanto con el dinero aportado por los participantes, como por la venta de cuadros donados por pintores españoles exiliados como Vicente Rojo (quien además realizó los títulos de crédito de la película), Juan Soriano y el galerista Antonio Souza. La película se rodó durante varios domingos, entre 1961 y 1962, en los días libres de los que disponía el equipo de realización. La mayor parte de los actores y actrices que participaron en ella eran amateurs y exiliados españoles. Entre los participantes podemos contar a José de la Colina, Tomás Segovia, Emilio García Riera y a la propia María Luisa Elío Bernal. También se encuentran en el elenco algunos mexicanos como Salvador Elizondo y el colombiano Álvaro Mutis.⁶ La película se presentó en el festival de Locarno donde ganó el Premio de la Crítica (1962) y el Jano de Oro de la Rassegna Latinoamericana de Sestri Levante (1963). Sin embargo, la cinta no llegó a proyectarse comercialmente en México, exhibiéndose solo en cineclubs y pases privados. No se estrenó en el país norteamericano hasta 1976 en la Cineteca Nacional mexicana.

En México, otra cinta que puede tener una significación especial para el exilio, aunque con un carácter diferente, es *La barraca* de Roberto Gavaldón (1945, restaurada en 2017 por la Universidad Autónoma de México, UNAM), basada en la novela del mismo nombre de Vicente Blasco Ibáñez. El filme constituirá, para Román Gubern, "un verdadero acto de afirmación política" (1976: 15), al ser realizado durante los primeros años del exilio español en México, durante la finalización de la Segunda Guerra Mundial y cuando el pronto regreso a una España libre de la dictadura era un horizonte aún posible para los desterrados españoles. Lo es también por contar, entre los actores y miembros del equipo de realización, con numerosos refugiados españoles. El trabajo de muchos de ellos fue reconocido en la primera entrega de los premios Ariel de la cinematografía mexicana: Libertad Blasco Ibáñez (hija del novelista)⁷ y Paulino Masip recibieron el premio a la mejor adaptación cinematográfica. Otros españoles premiados fueron Vicente Petit Alandí y Francisco Marco Chillet (mejor escenografía), José Baviera (mejor interpretación masculina) y Félix Baltasar Samper (mejor música). El filme ganó, finalmente, 10 de los 14 premios Ariel a los que estuvo nominado, entre ellos el de mejor película y el de mejor director para el mexicano Roberto Gavaldón.

Sin embargo, a diferencia de *La barraca* (1945), *En el balcón vacío* (1961) se ha convertido, con el paso del tiempo, en un auténtico documento de memoria del exilio español al desarrollar en su forma filmica la especial relación con el tiempo al que hemos hecho referencia a partir de la obra literaria de Elío: un tiempo que pasa y que da forma al espacio y nuestras acciones

⁶ Una relación completa de los participantes se encuentra en Eduardo Mateo Gambarte (2009: 86s).

⁷ El Ariel otorgado a Libertad Blasco Ibáñez se encuentra en exhibición en la *Casa-Museo de Blasco Ibáñez* en el barrio de la Malvarrosa, en la ciudad de Valencia.

presentes, pero solo a través del tiempo contado, que es el pasado. Es bajo esta rúbrica, la de un exilio que se vive fuera de sí desde su presente, sujeto al tiempo y a los espacios de los que fue desterrado, que el filme ha tenido numerosos estudios, principalmente a partir del resultado de la investigación y recuperación de la película realizada por la *Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos* (AEMIC),⁸ trabajo que permitió que la cinta se exhibiera por primera vez en España en el año de 1999.

Nos encontramos así ante la obra cinematográfica más importante del exilio español, no solo por ser la primera película (y la única de ficción) que tiene a este exilio como tema central realizada por el propio exilio,⁹ sino también por esa particular construcción de la memoria que realiza de ese tiempo no vivido, que no se cuenta, que simplemente pasa en base a un suceso: la Guerra Civil y la ruptura con la narración, con la cadena significativa que da sentido a nuestras acciones, es decir, con el exilio. Un tiempo que la segunda generación atesora, como señala Angelina Muñiz-Huberman al apuntar como para esa generación "la recolección y la transmisión de la memoria" (1999: 160) es el punto de encuentro de su identidad. Pero, si bien *En el balcón vacío* está dedicada a "los españoles muertos en el exilio", el filme es, a la vez, como señalaron Conchita Genovés y Consuelo de Oteyza recordando su participación en la película, la representación de una particular circunstancia: la de "el recuerdo *de una niña*, que es lo que *recordamos todos*"¹⁰ (Lluch-Prats 2012: 18).

Es esta doble dimensión entre la propia memoria (desdoblada en la memoria del tiempo contado y el tiempo que pasa sin vivirse) y el compromiso de memoria de la segunda generación señalado en la dedicatoria del propio filme, lo que otorga a *En el balcón vacío* (1961) su particular significado dentro del cine del exilio y la Guerra Civil.¹¹

III

⁸ El proyecto fue financiado por el Ministerio de la Presidencia español en colaboración con El Ateneo Español en México, el Centro de Estudios de Migraciones y Exilios (CEME), la Filmoteca Española y la Filmoteca UNAM. Además del material sobre la investigación del filme (que recoge una serie de entrevistas a los protagonistas) recogido en Lluch-Prats (2012), se realizó un documental *Y yo entonces me llevé un tapón* (2012), dirigido por Alicia Alted, María Luisa Capella y Dolores Fernández.

⁹ Curiosamente el cine mexicano realizó una película sobre el tema de los refugiados españoles: *Refugiados en Madrid* (1938) de Alejandro Galindo, que narra como un grupo de refugiados encuentra asilo político en la embajada de un país latinoamericano en Madrid, durante la Guerra Civil. En realidad, fueron pocos los filmes comerciales que se realizaron sobre el conflicto civil español mientras este ocurría. Carmen Guiralt Gomar (2017) en 'Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)' localiza solo tres de ellas dentro de la industria cinematográfica norteamericana: *The Last Train From Madrid* (James Hogan, 1937), *Love Under Fire* (George Marshall, 1937) y *Blockade* (William Dieterle, 1938).

¹⁰ Entrevista a Conchita Genovés y Consuelo de Oteyza, quienes actuaron en el filme. Las cursivas son nuestras.

¹¹ *En el balcón vacío* (1961) se encuentra incluida en el *Catálogo general de cine de la Guerra Civil* (1996: 307), el mayor catálogo realizado hasta la fecha sobre las producciones cinematográficas relacionadas con la Guerra Civil española.

El análisis de *En el balcón vacío* (1961) se ha realizado, tradicionalmente, dividiendo la cinta en dos partes caracterizadas por las diferencias en la construcción de su estética.¹² La primera de ellas, que corresponde con la infancia de la protagonista, de narrativa y montaje más convencional y lineal, abarca los sucesos de la guerra de España y su exilio francés. La segunda parte (los últimos 15 minutos del filme), de montaje más experimental, corresponde a su exilio, como mujer ya adulta, en la Ciudad de México. Esta parte de la cinta muestra, además, su regreso (imaginado) a los espacios de su infancia.

La película comienza con un interesante juego de texturas de pintura abstracta en sus créditos, una clara y lisa, y otra rugosa y gris, diseñados por Vicente Rojo mostrando, de manera gráfica, una memoria que se revela llena de pliegues, que nunca es uniforme o perfecta. Dedicada, como hemos señalado, a "los españoles muertos en el exilio", la voz en *off* de María Luisa Elío (como Gabriela, nombre de la protagonista del filme), comienza a realizar la narración de la cinta, en una enunciación que fluctúa, como ocurre también en la obra narrativa de Elío, entre la primera y tercera persona. La acción comienza así en casa de Gabriela Elizondo, una niña que juega a desmontar un reloj de bolsillo (un aspecto simbólico significativo en relación a un tiempo que se para, sin arreglo posible para la protagonista), cuando por el balcón observa como un republicano trata de ocultarse por los tejados de la Guardia Civil. Mientras observamos parcialmente el rostro de la niña, oculto en las sombras del umbral de la ventana del balcón en donde jugaba, Gabriela-adulta se dirige en *off* al prófugo en una súplica por evitar que le encuentren: "Yo no digo nada, no tengas miedo. De verdad. Te lo prometo, pero estate quieto que si no te van a ver... no te muevas, hazte pequeñito, que no te vean" (Elío Bernal 2021: 132). El grito de una mujer que indica donde se encuentra el fugitivo hace que sea detenido. Es así como Gabriela-adulta nos confiesa como aquella guerra "apareció un día en el grito de aquella mujer".¹³ Esta escena guarda una gran significación: Gabriela-niña se precipita al interior de la casa exclamando: "Mamá... mamá, oye... la guerra ha venido, la guerra mamá... la guerra ha venido" (Elío Bernal 2021: 134). Mientras Gabriela-niña entra en la casa, la cámara enfoca el vacío del balcón por el que, física y simbólicamente, Gabriela desaparecerá. Se trata de un marco-umbral, un dintel cuyo encuadre se repetirá durante el filme en momentos clave en que la protagonista parece moverse en una nueva "dimensión" espacial y temporal: lo veremos, por ejemplo, al momento de partir al exilio (al asomarse a una ventana mientras escucha, a lo lejos, una radio que emite la música de *La verbena de la Paloma* mientras la

¹² "[...] lo que sí está claro es que la primera parte es la memoria de la infancia mientras que en la segunda parte es la rememoración de la persona mayor. Así que, efectivamente, son muy diferentes". Entrevista a Eduardo Mateo Gambarte (Lluch-Prats 2012: 325).

¹³ Con este recuerdo comienza también la narración *En el balcón vacío* (Elío Bernal 2021: 189).

cámara realiza un primerísimo plano del rostro de Gabriela), o en el regreso imaginado a su casa en Pamplona, donde el umbral-dintel se multiplica (por puertas y espejos que reflejan al infinito a la protagonista) en el espacio vacío de la casa familiar (sin muebles en contraste con los primeros planos de la cinta). Una casa familiar filmada como un espacio que se muestra carente de significación y que da paso a una nueva dimensión: el delirio en que caerá la protagonista en los últimos minutos de la cinta.

La narración del filme es realizada, casi en su totalidad, por la voz en *off* de Gabriela-adulta (la propia Elío Bernal). Gabriela-niña permanece así en silencio en casi toda la película (son pocos sus diálogos o frases), pues quien narra la historia desde el comienzo (incluso, como hemos visto, en el hecho que marca su conciencia sobre la existencia del conflicto civil), es la Gabriela-adulta, en una enunciación realizada desde el presente: es ella quien trata de narrar y reconstruir ese tiempo contado-pasado, aunque acabe convirtiéndose, en realidad, en un tiempo que pasa sin otorgarle identidad. Esta cuestión se nos revelará más adelante en el filme, cuando Gabriela-adulta se cuestione sobre la pérdida de memoria del tiempo contado que podría significar la desaparición de su madre: "¿a quién voy a poderle preguntarle tantas cosas?".¹⁴ Como respuesta a esta pregunta, el filme incorpora en esta primera parte imágenes documentales que muestran los bombardeos, la devastación de la guerra, la huida de los refugiados españoles, su paso por los Pirineos: se trata de una serie de secuencias que fueron conseguidas por mediación del realizador holandés Joris Ivens, al que García Ascot había conocido en Cuba.¹⁵ Se nos presenta así la memoria documental, no vivida, una memoria necesaria para completar y comprender la propia narración del segundo exilio. Las imágenes documentales muestran la violencia del conflicto civil español y a esos miles de republicanos españoles que tuvieron que abandonarlo todo: son las únicas imágenes del filme que no se muestran bajo la narración de la protagonista.

La película nos mostrará así, en esta primera parte, las imágenes y el relato de una serie de sucesos que llevarán a la familia de Gabriela al exilio; primero hacia la ciudad de Valencia y después a Francia, finalizando su viaje en México. Seremos testigos del abandono de su casa, dejándolo todo atrás (Gabriela-niña alcanza a acurrucar a sus juguetes en la cama de su habitación antes de dejar su hogar), las conversaciones no dichas y las sombras sobre la suerte de su padre o los rumores sobre las supuestas atrocidades cometidas por los "rojos". Viviremos los bombardeos a través de una cámara que nos acerca, en un primerísimo plano, al rostro y los ojos asustados de una Gabriela-niña que se encoge para desaparecer. Una niña que coloca su

¹⁴ En el guion publicado en *Tiempo de llorar* (2021) aparece el siguiente monólogo interior: "¿a quién voy a poderle decir que por favor me explique, que me diga, que me haga comprender..." (Elío Bernal 2021: 168).

¹⁵ Véase Lluch-Prats (2012: 22).

brazo para proteger su cuerpo, creando una frontera entre ella y el mundo: un mundo que las bombas destruyen.

No será hasta después de cruzar la frontera en El Perthus y llegar a Francia, que la voz adulta de Gabriela en *off* confiesa la pérdida de memoria de aquellos días:

Y ahora... trataba de acordarme cómo eran las cosas antes, antes de que llegara aquella guerra. Y no pude hacerlo. Quise recordar el cuarto en donde yo jugaba, y mi cama y mis cuadernos y mis muñecos, pero tampoco pude. Y entonces pensé en la cara de mi padre y vi que también me había olvidado de ella. Y busqué su sonrisa y sus ojos, y su frente, pero no encontré nada (Elío Bernal 2021: 159).

Si Gabriela nos confiesa que es incapaz ya de acordarse de nada. ¿Quién conforma el tiempo-memoria en el que Gabriela nos cuenta y se cuenta así misma esta historia?

La ruptura con la significación de lo vivido y de sí misma se hace cada vez más patente en el filme. Existe en la película lo que se identifica como un momento-bisagra entre las dos partes que conforman el filme que es, en realidad, el momento de la conciencia de la ruptura total con la significación, con la posibilidad de narración. Es el momento en el cual Gabriela-niña, antes de partir a su exilio, se despierta una noche ante la música que emite una radio francesa. Gabriela se levanta de su cama para acercarse a la ventana para escuchar la música: se trata de *La verbena de la Paloma*. La música envuelve la escena, mientras que finalmente la voz en *off* de Gabriela-adulta nos confiesa como hasta ese momento "había conocido la nostalgia... y ahora conocía... el exilio" (Elío Bernal 2021: 164).

La que se denomina la segunda parte del filme comienza entonces con una sucesión de imágenes de la Ciudad de México, donde Gabriela-adulta (María Luisa Elío) realiza diferentes reflexiones (siempre en *off*) sobre el paso del tiempo. "¿Por qué no me lo habíais puesto entre las manos y me lo habíais enseñado?" (Elío Bernal 2021: 190) pregunta en su monólogo, mientras se muestran imágenes cotidianas de calles, plazas, comercios y monumentos de una Ciudad de México a la vez desierta y repleta sobre la que transita Gabriela-adulta. Su monólogo sobre el tiempo nos muestra como "se siente paralizada por la incapacidad para crecer autónomamente sin depender de la memoria de los otros (sus padres), cuyas claves no posee" (Naharro-Calderón 1999: 156). Tras el fallecimiento de su madre, Gabriela busca recuerdos con los cuales encontrar ese tiempo contado que le permita configurar su historia e identidad. Vemos como trata de construir una memoria compartida con su hermana, así como su búsqueda de objetos que le permitan evocar recuerdos. Entre estos objetos atesorados en una maleta se encuentra un tapón de cristal. Se trata de un tapón recuperado de entre las ruinas de un bombardeo en España, una escena que hemos visto en la primera parte del filme. Esta búsqueda

desesperada de ese objeto y su encuentro¹⁶ le hacen regresar a la casa de su niñez en Pamplona, de manera imaginada. Ahí, la Gabriela-adulta busca llegar al origen de la memoria de sus recuerdos, pero falla en hacerlo: no encuentra a nadie en los espacios a los que regresa, no encuentra ningún significado en una casa que se muestra vacía. El extrañamiento es tal que, incluso, parece incapaz de reconocerse a sí misma: asiste como espectadora de la Gabriela-niña que fue en el balcón. Gabriela se refleja en el juego de espejos que rodea la escena donde se multiplica, mientras observa a la niña que fue en el balcón vacío escribiendo un "papá y mamá" en la madera del balcón que, a pesar de su recuerdo, no encontrará, pues no existe: solo tiene existencia real en su imaginación. El recuerdo es así más fiel que la realidad. En ese momento Gabriela-adulta enuncia como se extraña de esa presencia, que es la suya propia, en el balcón: "¿Qué es lo hago aquí?, ¿a qué jugábamos?: 'Jugábamos a escondernos', oyó a su hermana que le decía, pero ¿dónde estaba su hermana que no la veía? ¡María! ¿dónde estás?... ¿Qué le pasaba que no veía a nadie?, ¿por qué estaba llorando?... ¿Dónde estáis todos?"¹⁷

IV

En el balcón vacío (1961) no es así un filme que se componga de dos partes separadas, unidas por el momento de la conciencia del exilio: se trata de un solo documento filmico sobre la segunda memoria del exilio que va preparando, desde el primer fotograma, una memoria que es en todo momento no recuerdo propio, sino rememoración de un tiempo contado, que se confunde con el presente sin construir una narración propia. Lo que queda es la fragmentación de la vida, el fracaso por construir un tiempo propio y la confusión sobre aquel que se es: un *yo* infantil, anclado a España, en la guerra, que se rompe en el exilio en ese *yo* adulto del presente. Son dos tiempos que se viven: el contado y el tiempo que pasa. Ambos conforman un espacio sin significación, un balcón que se encuentra vacío de sentido que, incluso, hace perder el futuro. En este lugar, la enunciación posible que da respuesta al *¿quién?* se convierte en delirio como resultado de la toma de conciencia de la disonancia entre la realidad experimentada y la recreada o rememorada. Un delirio que se muestra en el filme en una Gabriela-adulta que transita por una Ciudad de México sin aparente rumbo, en un monólogo que traspone diversos marcos temporales, pasado, presente y futuro en un solo tiempo de acción:

¹⁶ Como hemos apuntado, en el relato de Elío *El botón*, incluido en *Cuaderno de apuntes* (Elío 2021: 198-202), se recrea también la obsesión por la búsqueda de un objeto, un botón: "Si pudiera estar sola muchos meses y buscarlo. Si lo encontrara. Lo pondría en mi mano izquierda, que tataría muy suavemente con la derecha, y me sentaría a llorar" (Elío 2021: 200). Por otro lado, la propia Elío cierra su relato *Silencio* de *Cuaderno de apuntes* con la significativa palabra "Rosebud", de *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) de Orson Welles (2021: 206).

¹⁷ Este monólogo aparece en la película y se mantiene, con leves variaciones, en la versión accesible del guion en *Tiempo de llorar* (Elío Bernal 2021: 174).

Pero ahora me doy cuenta que estoy dejando de ser joven [...] Cuando sea mayor decía, entonces [...] ese entonces que se iba a quedar atrás, ese entonces que no llegaba a ser ahora [...] cuando vuelva a tener 8 años [...] cuando vuelva a tener veinte [...] sí, cuando vuelva a tener 20 años, entonces lo haré mejor... ¿Qué es lo que harás mejor cuando vuelvas a tener 8 años? Mirar, mirarlo todo bien para recordarlo, guardarlo en una caja y cerrarlo con llave [...] La próxima vez, sí, la próxima vez, cuando vuelva a tener veinte años, lo haré bien... Y ahora me doy cuenta de que han pasado veinte años... veinte años ¿de qué?¹⁸

Un delirio que se manifiesta en la búsqueda de las palabras escritas en el balcón, por una Gabriela-niña, que no existen más que como recuerdo. Un deliro que se manifiesta cuando Gabriela cae en su monólogo al final del filme, que enlaza con otro delirio de su pasado: con esa niña que se acurruca y busca, de nuevo, una protección del mundo exterior, como ocurría durante los bombardeos. Ella misma, en ese futuro imaginado, adopta la misma postura de protección. Ahora sabemos que Gabriela-María Luisa Elío mezcla el pasado con el presente y, desde ese presente vacío, ha recreado en el filme la memoria del pasado que vivió, sin llegar a comprender el tiempo en que vive ni el futuro que se abre, cayendo plenamente en el delirio. Un delirio que no es iluminador, como lo será para la filósofa exiliada María Zambrano, para quien el delirio nos permitiría acceder a aspectos no observados de la realidad para comprenderla mejor. El deliro de María Luisa Elío, por el contrario, muestra el lugar de la enunciación vacía del sujeto en su intento desesperado por aparecer. Gabriela cae así en un monologo-delirio final en donde el extrañamiento de la memoria y consigo misma se hace más patente que nunca:

¿Dónde estáis? ¡Yo ya no quiero jugar! [...] ¿Dónde estáis todos? no me dejéis aquí en el balcón; no me dejéis sola [...] ¡Por favor! Venir a jugar conmigo, ¡Qué nos habrán separado y después será demasiado tarde! ¡Venir a jugar conmigo!... ¡Ayudadme! ¡Por favor!... ¿Por qué he crecido tanto? ¿Cuándo he crecido tanto?¹⁹

No hay, realmente, una ruptura que apunte a una segunda parte del filme más intimista: asistimos a la separación constante y paulatina del *yo* desde el momento de la llegada de la guerra un día, en el grito de una mujer, y que se cuenta en el recuerdo de una niña sobre el que se desarrolla todo el filme. El desdoblamiento en un *yo* y un *ella* constante de Elío (Gabriela) presente tanto en el texto como en el filme, muestra una narración que nos coloca entre un tiempo y un espacio de lo rememorado que busca construir el recuerdo como objeto de una (imposible) memoria contada. En esta narración pasado, presente y futuro transitan en el mismo espacio filmico. Se trata así de un "tiempo-memoria" desarrollado en *El balcón vacío* que se construye como "imagen-tiempo" por "los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento" (Deleuze 1987: 80).

¹⁸ Este diálogo aparece en la película, pero no en el guion de la edición de *Tiempo de llorar* (2021).

¹⁹ El monólogo se mantiene, con leves variaciones, en la versión accesible del guion de *Tiempo de llorar* (Elío Bernal 2021: 174s).

V

Así, María Luisa Elío, a diferencia de otra escritora perteneciente a la segunda generación del exilio español, Angelina Muñiz Huberman, quien considera que la búsqueda de la palabra en el exilio ofrece un nuevo espacio para el *yo*, capaz de suplantar la realidad añorada por la realidad de este (1999: 16), configura una narración trágica que apunta al vacío de sí misma. Una narración que apunta a la pérdida del sujeto que, en el vacío de significación en que se convierte el tiempo que pasa en el exilio, no logra recuperar o constituirse en un tiempo contado presente: no logra responder al *¿quién?* de toda acción. La memoria de la segunda generación o hispanomexicana es así, para Elío, como lo atestigua *En el balcón vacío* (1961), aquella formada por el vacío de significación que da título al filme. Una cinta que, bajo la dirección de Jomi García Ascot, traduce ese vacío, esa visión personal e íntima de la vivencia del exilio y, especialmente, la vivencia de la segunda generación, en una estética que va construyendo en la pantalla una película *nepantla* que necesita ser reapropiada y, con ella, el tiempo-memoria de la generación hispanoamericana del exilio republicano español.

Ficha técnica de *En el Balcón Vacío*

Producción y dirección: Jomi García Ascot

Asistente de dirección: Emilio García Riera

Guion original y diálogos: María Luisa Elío

Adaptación: María Luisa Elío, Jomi García Ascot y Emilio García Riera

Fotografía: José Torre

Asistente de cámara: Ramón Redondo

Títulos: Vicente Rojo

Edición: Jorge Espejel

Operador: José Quintero

Intérpretes principales: María Luisa Elío, Nuri Pereña, Conchita Genovés, Jaime Muñoz de Baena, Belinda García.

Año de producción: 1961 - 1962.

Bibliografía

ARANZUBIA, Asier (2011): 'Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna'. En *Dimensión Antropológica*, 52, 101-121.

DEL AMO GARCÍA, Alfonso (ed.) / IBÁÑEZ FERRADAS, María Luisa (col.) (1996): *Catálogo general de cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

ELÍO BERNAL, María Luisa (2021): *Tiempo de llorar. Obra reunida*. Sevilla: Renacimiento.

GARCÍA ASCOT, Jomi (1962): 'Un profundo desarreglo'. En: *Nuevo Cine*, 6, 4-8.

GARCÍA ASCOT, Jomi (1961): *En el balcón vacío*. México: Ascot/Torre. 52 min.

GUBERN, Román (1976): *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona: Lumen.

GUIRALT GOMAR, Carmen (2017): 'Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)'. En *Estudios humanísticos. Filología*, 39, 75-94.

LLUCH-PRATS, Javier (ed.) (2012): *En el balcón vacío y la segunda generación del exilio republicano*. Madrid: AEMIC.

MATEO GAMBARTE, Eduardo (2009): *María Luisa Elío Bernal: la vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Universidad de la Rioja.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (1999): *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: Gexel.

NAHARRO-CALDERÓN, José María (1999): 'En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*'. En *Archivos de la Filmoteca*, 33, 150-161.